



HAL
open science

**Du sens. Hellénisme, hébraïsme, imagination chez
Heinrich Heine, Théophile Gautier et Walter Pater
(1853-1893)**

Étienne Bigné

► **To cite this version:**

Étienne Bigné. Du sens. Hellénisme, hébraïsme, imagination chez Heinrich Heine, Théophile Gautier et Walter Pater (1853-1893). Littératures. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2023. Français. NNT : 2023ENSL0064 . tel-04325793

HAL Id: tel-04325793

<https://theses.hal.science/tel-04325793>

Submitted on 6 Dec 2023

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.



THÈSE

en vue de l'obtention du grade de Docteur, délivré par
L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE LYON

École doctorale n°484

Lettres, Langues, Linguistique et Arts (3LA)

Discipline : Littérature générale et comparée

Soutenue publiquement le 29/09/2023 par :

Étienne BIGNÉ

**Du Sens. Hellénisme, hébraïsme, imagination
chez Heinrich Heine, Théophile Gautier et Walter Pater
(1853-1893).**

Devant le jury composé de :

FRANCO, Bernard, professeur des universités en littérature générale et comparée, Université Paris Sorbonne, rapporteur

GILLARD-ESTRADA, Anne-Florence, professeure des universités en études anglophones, Université de Rouen, rapporteure

CASSAGNAU, Laurent, maître de conférences en études germaniques, École Normale Supérieure de Lyon, examinateur

RÉTAT, Claude, directrice de recherches, CNRS, examinatrice

ZARD, Philippe, professeur des universités en littérature générale et comparée, Université Paris Nanterre, examinateur

DAYRE, Éric, professeur des universités en littérature générale et comparée, École Normale Supérieure de Lyon, directeur de thèse.

Remerciements

Si Heine lui-même nous invite malicieusement, dans ses *Götter im Exil*, à un « *üblichen Dank* », c'est sans ironie aucune que je tiens à remercier du fond du cœur :

M. Éric Dayre, qui me supporte depuis bientôt dix ans : il aura su guider mes recherches avec patience, bienveillance, et une *sweetness* toute arnoldienne.

Mme Corinne Bayle, pour son soutien et ses encouragements.

Les chercheurs et chercheuses en études patériennes avec qui j'ai eu l'honneur d'échanger : M. Stefano Evangelista, Mme Anne-Florence Gillard-Estrada, Mme Lene Østermark-Johansen, Mme Charlotte Ribeyrol.

La Maison Française d'Oxford, et particulièrement Mme Catherine O'Sullivan, qui a rendu possible mon séjour à Oxford, en dépit des contraintes sanitaires.

Les membres du personnel de la bibliothèque bodléienne, de la bibliothèque du *Brasenose College*, et surtout de la bibliothèque Diderot de Lyon : leur gentillesse et leur professionnalisme à toute épreuve auront grandement facilité mes recherches.

Mes parents, fidèles et dévoués relecteurs. Puisse ce travail les rendre fiers de moi.

Estelle-Marie, pour Éthel et Élise, Matthieu, pour son anglais, et Samuel, pour ses remerciements.

Armel et Ariane, qui ont fait de mes nuits « un jour bleu » et m'ont donné le courage d'avancer.

Hélène (évidemment), qui a un peu, beaucoup, passionnément (sup)porté pendant ces quelques années. Que chacun de ces milliers de mots lui dise tout ce que je lui dois. Ce travail lui est dédié.

Avertissements et abréviations

Afin d'alléger les notes de bas de page, nous adopterons un référencement abrégé pour les œuvres ci-dessous.

Œuvres de Heinrich Heine :

DA : *De l'Allemagne* (1855), t.1, dans *DHA* 8, p.253-441.

DE : *Les Dieux en exil* *DHA* 9, p.225-257.

DHA : Düsseldorf Heine-Ausgabe: Heinrich Heine – Historisch-kritische Gesamtausgabe, M. Windfuhr (éd.), 16 volumes, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973–1997.

EG : *Elementargeister* dans *DHA* 9, p.9-64.

GE : *Die Götter im Exil* dans *DHA* 9, p.123-145.

GRP : *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* dans *DHA* 8, p.9-120.

HSA : *Heinrich-Heine-Säkularausgabe, Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, éditée par les Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur (Weimar) et le Centre National de la Recherche Scientifique (Paris), 53 volumes, Akademie Verlag, Berlin 1970 et suivantes.

LB : *Über Ludwig Börne*, dans *DHA* 11, p.9-132.

MDN : *La Mer du Nord* dans *DHA* 1, p.499-511.

NS : *Die Nordsee* dans *DHA* 1, p.356-427.

RS : *Die romantische Schule* dans *DHA* 8, p.121-243.

Nous respecterons strictement, dans nos citations de Heine, la typographie utilisée dans la *DHA* : on ne s'étonnera donc pas de voir régulièrement apparaître, au sein du texte même, des [crochets] qui cherchent à souligner les différences entre texte allemand et texte français.

Œuvres de Théophile Gautier :

AM : *Arria Marcella*, dans *Contes et nouvelles 2, Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 7, F. Brunet (éd.), Paris, Champion, 2018, p.525-584.

MA : *La morte amoureuse*, dans *Contes et nouvelles 1, Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 6, A. Montandon (éd.), Paris, Champion, 2017, p.391-430.

Maupin : *Mademoiselle de Maupin*, dans *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, A. Geisler (éd.), Paris, Champion, 2004.

NC : *Une nuit de Cléopâtre*, dans *Contes et nouvelles 2, Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 7, F. Brunet (éd.), Paris, Champion, 2018, p.7-52.

PM : *Le pied de momie*, dans *Contes et nouvelles 2, Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 7, A. Montandon (éd.), Paris, Champion, 2018, p.165-184.

RM : *Le Roman de la momie*, dans *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 5, A. Montandon, C. Saminadayar-Perrin (éd.), Paris, Champion, 2003.

Œuvres de Walter Pater :

IP : *Imaginary Portraits* dans *The Collected Works of Walter Pater. Volume III*, L. Østermark-Johansen (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2019.

LR : *La Renaissance : étude d'arts et de poésie*, B. Coste (trad.), Paris, Garnier, 2016.

Marius : *Marius l'Épicurien*, G. Villeneuve (trad.), Paris, Aubier, 1993.

ME : *Marius the Epicurean. His sensations and ideas*, London, Macmillan, Library Edition, 1910.

R : *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London, Macmillan, Library Edition, 1910.

*« Why, wedded to the Lord, still yearns my heart
Towards these scenes of ancient heathen fame? »*
John Henry Newman, « Messina ».

*« À mon lecteur.
Bonne mâchoire et bon estomac –
C'est ce que je te souhaite ! »*
Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*.

Introduction

Dans *Le Rabbin de Bacharach* (1840), le poète allemand Heinrich Heine (1797-1856) prête ces mots à son double fictionnel Don Isaac :

« – Ja, ich bin ein Heide, und eben so zuwider wie die dürren, freudlosen Hebräer sind mir die trüben, qualsüchtigen Nazarener. Unsre liebe Frau von Sidon, die heilige Astarte, mag es mir verzeihen, daß ich vor der schmerzenreichen Mutter des Gekreuzigten niederknien und bete... Nur mein Knie und meine Zunge huldigt dem Tode, mein Herz blieb treu dem Leben! »¹

Heine, qui se sera presque toute sa vie revendiqué « païen » ou « hellène », rejoint en ce sens Théophile Gautier (1811-1872), qui fait du d'Albert de *Mademoiselle de Maupin* « un vrai païen »², mais aussi Walter Pater (1839-1894) qui invite, dans « Winckelmann », à « se faire païen pour pénétrer l'Antiquité »³. Heine, Gautier et Pater se réclament donc tous trois d'un paganisme qui pourrait se définir en une formule que les frères Goncourt prêtent à Gautier : « je suis un homme pour qui le monde visible existe »⁴. C'est cette dernière phrase, que l'on trouve également dans le *Charles Demailly* d'Edmond de Goncourt (1860)⁵, qui sera justement reprise par Walter Pater à propos de Platon : « The author of this philosophy of the

¹ *Der Rabbi von Bacharach*, DHA 5, p.143 : « - Oui, je suis un païen, et j'abhorre tout autant les Hébreux desséchés et sans joie que les lugubres Nazaréens et leur goût du martyre. Que Notre-Dame de Sidon, sainte Astarté, me pardonne de m'agenouiller devant la mère douloureuse du Crucifié et de l'adorer... Seuls mon genou et ma langue honorent la mort, mon cœur est resté fidèle à la vie !... » (*Le rabbin de Bacharach*, dans *Nuits florentines*, op.cit., p.47).

² *Maupin*, p.209.

³ Pater reprend une phrase extraite de *De l'Allemagne* de Madame de Staël : « “There had been known before him”, says Madame de Staël, “learned men who might be consulted like books; but no one had, if I may say so, made himself a pagan for the purpose of penetrating antiquity.” » (R, p.190-191 : « “Il y avait eu avant lui, écrit Madame de Staël, des érudits que l'on pouvait consulter comme des livres, mais personne ne s'était fait païen, si je puis m'exprimer ainsi, pour pénétrer l'antiquité.” » LR, p.184).

⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, vol. 1, op.cit., 01/05/1857, p.182 : « Le sens artiste manque à une infinité de gens, même à des gens d'esprit. Beaucoup de gens ne voient pas. Par exemple, sur vingt-cinq personnes qui entrent ici, il n'y en a pas trois qui discernent la couleur du papier ! Tenez, voilà X... qui entre, il ne verra pas si cette table est ronde ou carrée... Maintenant, si, avec ce sens artiste, vous travaillez dans une manière artiste, si à l'idée de la forme vous ajoutez la forme de l'idée, oh ! alors, vous n'êtes plus compris du tout. [...] Eh ! mon Dieu, on me dit aussi qu'on ne me comprend pas dans *Le Roman de la momie*, et cependant je me crois l'homme le plus platement clair du monde... Parce que je mets, je suppose, un mot comme *pschent* ou *calasiris*. Enfin je ne peux pas mettre : le pschent est comme-ci, comme-ça. Il faut que le lecteur sache ce que disent les mots... Mais ça m'est égal. Critiques et louanges m'abiment et me louent sans comprendre un mot de mon talent. Toute ma valeur, ils n'ont jamais parlé de cela, c'est que *je suis un homme pour qui le monde visible existe*. »

⁵ E. de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Charpentier, 1876, p.84-85. C'est cette même citation qui sera reprise par E. de Goncourt en exergue de sa préface au *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance* d'Émile Bergerat, op.cit., p.1.

unseen was one, for whom, as was said of a very different French writer, “the visible world really existed”. »¹ Que Gautier ait réellement prononcé cette phrase ou non n’est pas la question : ce qui importe, avant même d’y voir ce que la postérité a voulu retenir du poète français, c’est ce que ces propos nous disent de ce que l’on peut appeler le paganisme de Heine, de Gautier et de Pater : cette foi dans le « monde visible » peut alors se définir, avec Heine, comme un « sensualisme », un terme régulièrement utilisé par le poète allemand, et auquel il oppose le « spiritualisme » judéo-chrétien. Placé sous l’égide de la Grèce antique ou plus largement de l’Antiquité païenne, ce sensualisme renvoie ainsi à un vaste projet esthétique, politique et épistémologique de réhabilitation du corps et de l’ensemble du monde sensible, que fera sien l’esthétisme gautiérien et patérien.

Si la référence antique a toujours constitué un horizon incontournable de la pensée occidentale, il convient de souligner la spécificité des revendications proprement « païennes » du XIX^e siècle : jamais peut-être autant que de 1788 (Schiller, « Die Götter Griechenlandes ») à 1925 (Woolf, « On not knowing Greek ») on se sera dit « païen » et réclamé d’un *paganisme* antique en butte contre la modernité chrétienne, ou, inversement, on aura accusé de « paganisme ». Si le terme devient progressivement un étendard au XIX^e siècle, c’est aussi bien du fait des partisans que des adversaires du paganisme. L’article de Baudelaire justement intitulé « L’École païenne »² (janvier 1852) s’offre symboliquement comme un exemple parmi beaucoup d’autres des controverses dans lesquelles trouve sa place ce moment particulier de l’histoire de la réception de l’Antiquité. En effet, en dépit des acceptions diverses qui sont données à ce terme au cours du XIX^e siècle, force est de reconnaître qu’il s’inscrit toujours dans un horizon particulièrement polémique, au cœur d’un siècle qui voit s’effondrer la foi chrétienne au profit d’un rationalisme prosaïque. C’est précisément face à

¹ « The Genius of Plato », *Plato and Platonism*, p.126 : « Platonism is in one sense an emphatic witness to the unseen, the transcendental, the non- experienced, the beauty, for instance, which is not for the bodily eye. Yet the author of this philosophy [...] of the unseen was one, for whom, as was said of a very different French writer, “the visible world really existed”. Austere as he seems, and on well-considered principle really is, his temperance or austerity, aesthetically so winning, is attained only by the chastisement, the control, of a variously interested, a richly sensuous nature. » (« Le Platonisme est en effet, en un certain sens, un témoignage emphatique apporté à l’appui de l’invisible, du transcendental, de ce qui n’est pas de l’ordre de l’expérience, de ce qui relève d’une beauté qui n’est pas faite pour l’œil du corps. [...] Il apparaît bien que l’auteur de cette philosophie de l’invisible [...] demeurerait un être pour qui, comme l’a dit d’un écrivain français d’un genre très différent, “le monde *visible* existait vraiment”. Aussi austère qu’il puisse paraître où qu’il soit vraiment dans la réalité bien pesée de ses principes, il faut comprendre que sa tempérance et son austérité, esthétiquement si attrayantes, ne sont obtenues que par la répression, par le contrôle d’une riche nature aux intérêts sensuels très variés. » (*Platon et le Platonisme*, p.100).

² C. Baudelaire, « L’École païenne », dans *La Semaine théâtrale* du 22/01/1852, voir *Œuvres complètes II*, *op.cit.*, p.44-49.

ces deux enjeux, et dans un esprit de « révolte »¹, que se positionne le sensualisme païen de Heine, de Gautier et de Pater.

Avatar particulièrement militant de l'hellénisme, le paganisme fonde de fait sa signification, étymologiquement et historiquement, sur l'opposition. En effet, le terme s'inscrit d'emblée dans une série de dichotomies diverses. Il apparaît ainsi dans son sens actuel dans le latin chrétien de Tertullien² : être *paganus*, c'est ne pas être chrétien : « Païen, paganisme, sont des catégories du christianisme. Le paganisme c'est d'abord la religion des autres ou l'autre de la "vraie" religion, ce qui appelle avant tout une politique de discrimination et de discernement. »³ Mais l'adjectif « *paganus* » renvoie initialement à la population civile (par opposition aux soldats), et plus sûrement encore aux paysans (par opposition aux citadins). C'est d'ailleurs ce dernier sens qui est mobilisé par Pater dans les premières lignes de *Marius* : « As, in the triumph of Christianity, the old religion lingered latest in the country, and died out at last as but paganism—the religion of the villagers, before the advance of the Christian Church; so, in an earlier century, it was in places remote from town-life that the older and purer forms of paganism itself had survived the longest. »⁴ Donner sa préférence aux multiples cultes locaux singuliers contre l'unique religion nationale, se réclamer « de la campagne » (*paganus*) à l'heure où l'Europe se couvre de villes n'a donc pour Pater rien d'anodin : il s'agit de défendre, face au monde moderne, une altérité, une dissonance, qui s'offre bien souvent comme un acte de résistance, de la même manière que le paganisme gautiérien s'offre lui aussi comme une altérité spatiale (Orient) ou temporelle (Antiquité). Il est donc investi d'une « fonction utopique »⁵ ou peut se définir comme une « hétérotopie »¹.

¹ Nous empruntons ce terme à l'ouvrage de William Francis Barry (1849-1930), écrivain, théologien et prêtre catholique, qui publie en 1904 un ouvrage intitulé *Heralds of Revolts*, *op.cit.*, dans lequel il consacre un chapitre au « néopaganisme » de Goethe, Heine, Gautier, Leconte de Lisle, et Baudelaire (chapitre IX, p.271-308) et un autre aux « païens des derniers jours » que sont Symonds et Pater (chapitre X, p.309-342). Suit ensuite un chapitre entièrement consacré à Nietzsche (chapitre XI, p.343-378).

² Celui-là même qui pose, déjà, la question : « Quid Athenis cum Hierosolymis ? » (*De la prescription contre les hérétiques*, 7, 9).

³ A. Mary, « Paganisme », dans *Dictionnaire des faits religieux*, p.851.

⁴ *ME*, t.1, p.3 : « Si, lors du triomphe du christianisme, la vieille religion s'est attardée en premier lieu à la campagne, en mourant sous la forme du paganisme – la religion des villageois – devant l'avancée de l'Église chrétienne, on peut dire de la même façon que, à une époque plus reculée, c'est dans les endroits les plus éloignés des villes que les formes du paganisme à la fois les plus pures et les plus anciennes ont survécu le plus longtemps. » (*Marius*, p.23). Voir aussi le début d'« Hippolyte voilé » : « Like a network over the land of gracious poetic tradition, as also of undisturbed ceremonial usage surviving late for those who cared to seek it, the local religions had been never wholly superseded by the worship of the great national temples; were, in truth, the most characteristic developments of a faith essentially earth-born or indigenous. » (*IP*, p.159 ; « Hippolyte voilé », dans *L'Enfant dans la maison*, p.134).

⁵ R. Martin, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands*, *op.cit.*, p.10. L'auteur définit à raison l'hellénisme de Heine comme une bannière dans la lutte pour la libération politique, religieuse, philosophie ou littéraire.

Mais cette étymologie qui associe païen et paysan est également motivée par Heine, qui, notamment dans ses *Elementargeister*, voit un même principe au cœur du paganisme antique et des « vieux cultes nationaux » germaniques². Il s'agit alors, contre un empire du texte, de promouvoir les traditions orales, incertaines et oubliées, dans une démarche aux implications épistémologiques et historiques qui oppose la bibliothèque à la veillée au coin du feu. Comme on le verra, cette figure de païen-paysan renvoie donc aussi à un régime discursif bien particulier. Mais il s'agit aussi d'opposer ce que Pater nomme dans *Plato and Platonism* « le multiple » et « l'un », que l'on retrouve précisément dans l'antagonisme entre *polythéisme* et *monothéisme* : cette opposition entre diversité et unité, singulier et universel, flux et norme, sera au cœur de notre étude.

La croix et le thyrses : « Vicisti Galilae ! »

Forces en présence

Se faire païen, c'est donc défendre une altérité et entrer en opposition. Il s'agit, autrement dit, de penser l'histoire, la culture ou la politique en matière de polarités antagonistes. Démarche romantique assurément, qui cherche par la mise au jour de dualités fondatrices à rendre intelligible son passé, son présent et son futur. Mais là où le premier romantisme postule une réconciliation synchrétique, la seconde génération romantique semble habitée par un profond pessimisme que l'on ne retrouve ni chez un Hugo ni même chez un Arnold. Loin d'être une harmonieuse époque « Juste-Milieu » (seulement bonne à faire profiter les « juste-millionnaire[s] »³), le XIX^e siècle de Heine, de Gautier et de Pater est au contraire plus que

¹ Nous citons S. Moussa, qui commente le *Voyage en Égypte* de Gautier : « L'ailleurs cairote, que Gautier découvre dans *La Place de l'Esbekeh*, est un anti-Paris, une ville-nature, un Orient idéalisé mais situé dans le monde réel, bref une sorte d'hétérotopie. » (*Voyage en Égypte*, p.123). Le terme d'hétérotopie est emprunté à Michel Foucault dans « Des espaces autres », dans *Dits et écrits, op.cit.*, t.4, p.752-762.

² C'est là aussi le sens du paganisme : « dans l'entreprise missionnaire du christianisme, le paganisme a été identifié à la religion archaïque, celle des mondes primitifs, paysans ou populaires. » (A. Mary, « Paganisme », dans *Dictionnaire des faits religieux*, p.851).

³ H. Heine, *De la France*, DHA 12/1, p.339. Cette période « Juste-Milieu » correspond plus ou moins à la monarchie de Juillet de Louis-Philippe qui est d'ailleurs le premier à employer ce terme pour désigner le nouveau régime dont il est à la tête et son organisation. Le terme revient régulièrement dans l'œuvre et la correspondance de Heine qui dénonce la « somnolence » de « cet ennuyeux temps de juste-milieu » (*De la France*, DHA 12/1, p.322) et saisit bien les enjeux politiques de cet « espèce de bourbier juste-milieu qui se trouve entre les deux camps [républicanisme et légitimisme] » (*ibid.*, p.338). Cependant, comme le note L. Calvié, « les appréciations négatives de Heine sur les côtés prudemment immobiles, et donc d'apparence médiocre, du « juste-milieu » louis-philippard et de la monarchie de Juillet, aussi bien dans *De la France* que dans *Lutèce*, sont au total plutôt rares et modérées, en comparaison de ce qui peut se lire chez certains

jamais un temps de fracture, sans aucun entre-deux¹ : *North and South* (Elizabeth Gaskell), *Sybil or the two Nations* (Benjamin Disraëli) sont autant de titres parmi beaucoup d'autres qui disent les scissions de l'Occident moderne, désormais saisi dans une « vie bicéphale »² et une « existence double »³. Les païens heinéens, gautiériers et patériens sont mus par une inquiétude fondamentale et rendent ainsi particulièrement sensibles les divisions des sociétés européennes du XIX^e siècle : « depuis le commencement du monde, cette dualité est en lutte avec des chances diverses qui font les époques de splendeur ou de barbarie artistiques »⁴.

Cette dualité dont parle Gautier, c'est d'abord celle du paganisme et du christianisme, de l'Antiquité et du Moyen-Âge⁵, ou, pour reprendre une terminologie heinéenne et arnoldienne, celle de l'hellénisme et de l'hébraïsme. Si cette opposition a un fondement historique évident, qui oppose les monothéismes juif et chrétien et les paganismes antiques, elle est employée très librement par Heine ou Arnold, qui « utilise[nt] les termes de façon pragmatique, flexible, vague, pour désigner à la fois un double héritage historique et deux états d'être complémentaires »⁶. « L'hellénisme » de Heine est lui-même protéiforme, ambivalent, équivoque comme l'a bien montrée R. Holub⁷. Toujours est-il qu'en dépit de sa dimension

chroniqueurs ou mémorialistes de l'époque et même parfois chez les historiens » (« *Le soleil de la liberté* » : Henri Heine (1797-1856), *l'Allemagne, la France et les révolutions*, op.cit., p.249).

¹ « Il n'y a pas de crépuscule en Égypte » (RM, p.154). L'Égypte est une terre de contrastes : « ici l'aridité absolue, là une fertilité exubérante » ; « Il n'y a pas de transition ; où cesse Osiris, Typhon commence. » (*Voyage en Égypte*, p.174 et 189).

² MA, p.453.

³ *Fortunio*, p.634.

⁴ T. Gautier, « Plastique de la civilisation. Du beau antique et du beau moderne », feuilleton de *L'Événement* du 08/08/48, p.1, repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, op.cit., p.201.

⁵ « Deux grand principes divisent le monde et luttent pour le pouvoir, l'Antiquité et le Moyen-Âge. [...] Ce grand duel traverse notre société », Lord Acton, cité par F. Turner, *The Greek Heritage in Victorian Britain*, p.XI. On pense aussi à l'opposition entre le préraphaélisme, sous l'influence médiévale de Ruskin, et l'esthétisme, davantage tourné vers la Grèce antique.

⁶ D. Stone, « Matthew Arnold and the Pragmatics of Hebraism and Hellenism », art.cit., p.180. Il poursuit un peu plus loin, toujours au sujet d'Arnold : « Although he might speak, on occasion, of Hebraism and Hellenism as if they were scientifically verifiable propositions, Arnold knew that he was speaking of poetic postulates, postulates more likely to be true because they were poetic. But he was also using these terms pragmatically as a means of pushing for educational and related reforms. By "Hellenism", Arnold generally meant the critical faculty that lets us examine things objectively, unhindered by preconceptions or dogmas. While the French were for Arnold the contemporary practitioners of this method, the Greeks had provided the original impetus for the questioning spirit. But "Hebraism" too had its pragmatic function. » (*ibid.*, p.195-196). Sur le lien entre Arnold et Heine au sujet de l'opposition entre hébraïsme et hellénisme, voir par exemple A.T. Levenson « Invidious Distinctions: Hebraism and Hellenism in Heinrich Heine and Matthew Arnold », art.cit.

⁷ Le terme d'hellénisme renvoie en effet, chez Heine, autant au néoclassicisme goethéen (celui de la *Kunstperiode*), au sujet duquel Heine tient une position très ambivalente, qu'au paganisme militant de la Jeune Allemagne, sans parler des confessions du « matelas-tombeau ». Voir R. Holub, *Heinrich Heine's reception of German Grecophilia: the function and application of the Hellenic tradition in the first half of the nineteenth century*, op.cit..

impressionniste et mouvante, cette « opposition entre hellène et hébreu [...] est un trope remarquablement persistant dans la pensée post-Lumières »¹.

Si, comme le rappelle E. Saïd, cet antagonisme est déjà mobilisé par Vico au début du XVIII^e siècle², il faut revenir à l'Allemagne du tournant du XVIII^e au XIX^e siècle pour trouver les premières traces de cette opposition, esquissée par Winckelmann, puis clairement formalisée chez Goethe et Schiller³. En 1788, Schiller publie ainsi « Die Götter Griechenlandes » (une seconde publication suivra en 1800), un poème qui s'offre comme une « étape importante dans la constitution de la référence antique, grecque surtout, à l'intérieur du classicisme allemand »⁴. Comme celui de Heine, de Gautier et de Pater, le « paganisme hellénisant de Schiller », rappelle L. Calvié, avait fait scandale en son temps : « en vingt-cinq strophes, Schiller opposait au monde moderne et chrétien, décrit comme malheureux, prosaïque, divisé, soumis et laid, le monde englouti de la Grèce antique, présenté, en un contraste complet, comme heureux, poétique, harmonieux, libre et beau. Les dieux grecs de Schiller, unis à la fois à la nature et à l'humanité par une foule de divinités intermédiaires, de demi-dieux et de héros, se trouvaient radicalement opposés au Dieu du monothéisme, complètement séparé des hommes et leur imposant ses lois aussi inexorablement que la science moderne impose les siennes, par exemple celle de la gravitation, à une nature désormais privée d'âme, car privée de ses dieux. »⁵ En 1797, c'est Goethe qui fait paraître sa *Fiancée de Corinthe*, dont on trouve des réminiscences dans *La morte amoureuse*⁶ (1836) et *Arria Marcella*⁷ (1853), notamment grâce au personnage de la femme-vampire. On pourrait également citer Novalis, qui, dans le cinquième des *Hymnes à la nuit* (1800) fait du Christ une figure qui anéantit les dieux païens,

¹ V. Pecora, *Secularization and Cultural Criticism. Religion, Nation, Modernity*, p.135.

² Saïd évoque par exemple la distinction, chez Vico, entre « les gentils » et les « nations saintes » (*L'Orientalisme, op.cit.*, p.216). David Stern, de son côté, fait de J.-J. Scaliger (1540-1609) l'un des premiers à mobiliser cette opposition entre hébraïsme et hellénisme. L'humaniste montre notamment, dans son *De emendatione temporum* (1583), que l'histoire ancienne, loin de se réduire à l'histoire gréco-romaine, doit également se fonder sur l'histoire perse, babylonienne, égyptienne... et juive. Il s'agit donc d'envisager cette dernière non plus comme une branche des études bibliques mais dans une démarche spécifiquement historique et scientifique. Voir D. Stern, « Introduction », *Poetics Today*, vol. 19, *Hellenism and Hebraism Reconsidered: The Poetics of Cultural Influence and Exchange*, art.cit., p.5.

³ Pour un aperçu sur cette question, voir *Aesthetic Paganism in German Literature from Winckelmann to the Death of Goethe, op.cit.*. Heine n'y est abordé que transversalement, l'ouvrage faisant la part belle à Winckelmann, Lessing, Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Humboldt, ou Hölderlin.

⁴ L. Calvié, « Heinrich Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.31.

⁵ *Ibid.*. Sur Schiller et l'Antiquité, voir par exemple *Schiller und Antike*, P. Chiarini, W. Hinderer (dir.), *op.cit.*.

⁶ Voir M. Viegnes, « Postérités de "La Fiancée de Corinthe" ("Die Braut von Korinth") : Goethe et l'imaginaire de la morte amoureuse », art.cit.

⁷ La nouvelle de Gautier pose d'emblée le conflit en jeu : « L'aspect de Pompéi est des plus surprenants ; ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière étonne même les natures les plus prosaïques et les moins compréhensives ; deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne, et du christianisme au paganisme. » (*AM*, p.543).

prenant ainsi le contrepied de Hölderlin qui, dans « Brot und Wein » (1800) qui voit dans le Christ le dernier représentant des dieux antiques, et une résurgence de Dionysos.

Cette opposition s'attache particulièrement à une légende bien étudiée par D. Pellizari¹, celle des dieux païens en exil et de leurs survivances ou résurgences dans le monde moderne. Si Schiller en pose les fondements, et si Heine le popularise, il convient de bien rappeler qu'il s'agit là d'un thème profondément romantique, qui déplore la fin des anciens mondes et la disparition de la beauté au sein du prosaïsme moderne, autant qu'il interroge le sens du devenir historique, entre décadence ou prophétisme, comme le rappellent ces vers de Nerval : « Ils reviendront ces Dieux que tu pleures toujours ! / Le temps va ramener l'ordre des anciens jours, / La terre a tressailli d'un souffle prophétique... / Cependant la sibylle au visage latin / Est endormie encore sous l'arc de Constantin / Et rien n'a dérangé le sévère Portique. »² Ce mythe entre ainsi en écho avec celui du retour de Barberousse, figure également régulièrement évoquée par Heine³, mais aussi par Hugo dans ses *Burgraves* (1843)⁴. La légende, dont s'emparent aussi bien Pater que Vernon Lee (« Dionea »), mais dont on trouve aussi des traces chez Mérimée (*La Vénus d'Ille*, 1837) ou Henry James (*The Last of the Valerii*, 1874) a donc des implications profondément esthétiques et politiques.

Si cet antagonisme entre paganisme et christianisme tourne régulièrement à l'avantage du dernier, en témoignent le *Génie du christianisme* (Chateaubriand, 1802) ou *The Last Days of Pompeii* (Bulwer-Lytton, 1834), on s'intéressera davantage de notre côté aux revendications païennes qui sont légion au XIX^e siècle : on les retrouve en France notamment chez des

¹ D. Pellizari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, op.cit..

² G. de Nerval, « Delfica », dans *Les filles du feu. Les chimères*, op.cit., p.647.

³ Selon la légende, l'empereur Frédéric I^{er} (Barberousse) serait endormi avec ses partisans dans une grotte au cœur de la montagne du Kyffhäuser. Un jour, il se réveillera pour restaurer l'empire allemand dans sa gloire... Le récit connaît un regain de popularité au XVIII^e puis au XIX^e siècle, notamment pour des raisons politiques évidentes : « Après le démantèlement napoléonien du Saint-Empire en 1806 et les guerres de 1813-1815, le mythe barbarossien s'est déployé en 1816 avec les frères Grimm, en 1824-1826 avec l'*Histoire des Hohenstaufen* de l'historien Friedrich von Raumer, en 1829 et 1831 avec les deux pièces de théâtre de Grabbe sur Barberousse et Napoléon et, en 1840, avec un poème de Hoffmann von Fallersleben, par ailleurs auteur d'un chant patriotique devenu l'hymne national allemand. » (L. Calvié, « Heine mythologue », art.cit., p.780). Heine porte un regard particulièrement complexe sur cette figure, qu'il évoque au chapitre XIV de *Deutschland. Ein Wintermärchen*, mais aussi à la fin du livre IV d' *Ludwig Börne* : si Barberousse peut s'offrir lui aussi comme un « dieu en exil », dont le retour libérera l'humanité, le poète allemand se garde bien de toute lecture nationaliste, comme le rappelle L. Calvié (*ibid.*) : « Dans ce règlement de comptes avec la réaction prusso-allemande et un patriotisme « teutomane » qu'elle manipule, Heine s'appuie, en le retournant contre ses manipulateurs, sur le mythe barbarossien. [...] *Germania* laisse l'impression d'une connivence clandestine entre Barberousse, le peuple allemand et le poète. Cette connivence, cependant, n'exclut pas la critique. »

⁴ Heine aura des mots particulièrement durs envers la pièce, la qualifiant de « choucroute versifiée », d'« ouvrage indigeste qui se présente avec toutes sortes de prétentions » : les trois parties de la pièce sont d'un « triple ennui ». Voir *Lutèce*, LIV, 20/03/1843, *DHA 14*, p.179-180.

auteurs aussi différents que Musset (« Rolla », 1833), Vigny (*Daphné*¹, 1837), Mérimée (*La Vénus d'Ille*², 1837), Leconte de Lisle (« Hypatie », *Poèmes antiques*, 1852), Banville (« L'exil des dieux », *Les exilés*, 1867³) ou Ménard (*Réveries d'un païen mystique*, 1876 ; *Lettres d'un mort : opinions d'un païen sur la société moderne*, 1895). En Angleterre, si le premier romantisme a déjà fait sien cette opposition, avec Shelley, Byron, Wordsworth⁴ mais aussi Coleridge⁵, c'est à l'époque victorienne qu'elle prend une tonalité plus militante et se popularise, notamment grâce aux textes d'Arnold⁶. D. Stone⁷ évoque ainsi un certain nombre d'auteurs anglophones qui mobilisent plus ou moins brièvement cette dichotomie : J.S. Mill la développe dans *On liberty*⁸ (1859) ; Nathaniel Hawthorne dans *The Marble Faun* (1860) ; George Eliot dans *Romola* (1862-1863) ou *Middlemarch* (1871-1872) ; Henry James dans *Roderick Hudson*⁹ (1876). Mais on pourrait également citer des figures aussi différentes que celles de Mary Augusta Ward¹⁰, Oscar Wilde¹¹ et Thomas Hardy¹² (*Jude l'Obscur*, 1895 ;

¹ Voir P. Labarthe, « Un jeudi saint du paganisme : *Daphné* de Vigny », art.cit.

² Comme le rappelle B. Inman, Pater a beaucoup lu Mérimée, et notamment sa *Vénus d'Ille*, qu'Inman décrit comme « l'histoire favorite de Pater » dans le volume qu'il a en sa possession (*Colomba*, suivi de *La Mosaïque et autres contes et nouvelles*, Paris, Charpentier, 1860). Selon Inman, Pater aurait repris à Mérimée le motif de l'anneau conjugal pour son « Hippolyte voilé » (voir Inman, *Walter Pater and his readings*, t.2, p.113, mais aussi ce qu'en dit Pater lui-même dans son « Mérimée » de 1890).

³ Sur cette question, voir *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op.cit..

⁴ « Great God! I'd rather be / A Pagan suckled in a creed ouworn » (« The World Is Too Much With Us », *Poems, in Two Volumes*, 1807).

⁵ S. Prickett rappelle ainsi qu'Arnold « a bien vu [...] qu'il y avait dans *Church and State* (1830) un équilibre tout-à-fait conscient entre idéaux bibliques et classiques, entre une culture grecque et une spiritualité hébraïque, entre Athènes et Jérusalem » (S. Prickett, « “Hebrew” versus “Hellene” as a principle of literary criticism », art.cit., p.147).

⁶ S. Prickett souligne en ce sens l'importance de *Culture et Anarchie* qui permet de « faire passer dans le langage courant » les termes d'« hébreu » et d'« hellène », de « barbares » et de « philistins » (*ibid.*, p.138).

⁷ « Matthew Arnold and the Pragmatics of Hebraism and Hellenism », art.cit., p.183.

⁸ Par exemple : « Christian morality (so called) has all the characters of a reaction; it is, in great part, a protest against Paganism. Its ideal is negative rather than positive; passive rather than active; Innocence rather than Nobleness; Abstinence from Evil, rather than energetic Pursuit of Good: in its precepts (as has been well said) 'thou shalt not' predominates unduly over 'thou shalt.' In its horror of sensuality, it made an idol of asceticism, which has been gradually compromised away into one of legality. It holds out the hope of heaven and the threat of hell, as the appointed and appropriate motives to a virtuous life: in this falling far below the best of the ancients, and doing what lies in it to give to human morality an essentially selfish character. » (*On liberty*, London, Longmans, Green, Reader and Dyer, 1869, p.89-90).

⁹ « I'm a Hellenist, I'm not a Hebraist! », chapitre III (« Rome »).

¹⁰ Son roman *Robert Elsmere* (1888) connaît un grand succès et fait l'objet d'un article de Pater. Rappelons que Ward est la nièce... de Matthew Arnold. S. Prickett propose une analyse du récit de Ward en termes de conflit entre hébraïsme et hellénisme (« “Hebrew” versus “Hellene” as a principle of literary criticism », art.cit., p.151-155).

¹¹ Voir ce qu'en dit C. Masurel-Murray, qui rappelle que dans *The Picture of Dorian Gray*, l'opposition entre paganisme et christianisme « est incarnée par les deux mentors de Dorian, Basil Hallward, l'Hébreu, et Lord Henry Wotton, l'Hellène, tandis que dans *Salomé*, la moralité chrétienne est représentée par Jokanaan, Salomé étant pour sa part le symbole vivant de la sensualité païenne. » (*Le calice vide*, op.cit., p.183).

¹² Voir notamment sur ce sujet l'article de M. Panter, « Paganism in *Tess of the D'Urbervilles* and *Jude the Obscure*: The Possibility of Faith and Ethics in a Darwinian World », art.cit., ou l'article de J.-B. Bullen, « The Gods in Wessex Exile: Thomas Hardy and Mythology », art.cit., dans lequel l'auteur revient sur l'opposition

Tess d'Urberville, 1891) et aller jusqu'à Virginia Woolf¹. En dépit de son artificialité et de son schématisme, et malgré les réalités parfois très différentes qu'il recoupe (d'Arnold à Wilde), cet antagonisme s'offre ainsi comme une grille de lecture heuristique et pertinente pour un certain nombre de textes victoriens.

C'est ainsi particulièrement le cas pour l'esthétisme et les figures qui gravitent autour de ce mouvement ou entrent en dialogue avec lui. Quand Ruskin attaque la Grèce antique pour donner prééminence au christianisme médiéval², d'autres défendent un paganisme sensualiste antichrétien : le conflit est ainsi central chez Swinburne, en témoigne son « Hymne à Proserpine »³ (*Poems and Ballads*, 1866) mais aussi des poèmes comme « Laus Veneris », « Thalassius », « The Eve of Revolution », ou « The Last Oracle ».

Paganisme et hellénisme

À en croire Heine ou Pater, il y a donc une parenté évidente entre paganisme et hellénisme, que l'on définira ici comme « réception et interprétation des Classiques »⁴ (ce qui n'est pas le sens que lui donne Heine par exemple). De toute évidence, ce n'est pas un paganisme monolithique qui s'opposa, de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle, au christianisme, et si des constantes se dégagent indéniablement, on ne peut que souligner la grande diversité des acceptions de ce terme de « païen », en lien avec la fortune diverse de l'hellénisme au XIX^e siècle.

Ces tensions se donnent d'ailleurs à voir au sein même des œuvres de Heine, de Gautier et de Pater, qui trouvent dans le néo-classicisme winckelmannien et goethéen les fondements de leur sensualisme païen, tout en finissant largement par s'en émanciper. Cette inspiration néo-classique cherche à « puiser dans l'Antiquité de nouvelles sources d'énergie : l'Antiquité

entre hébraïsme et hellénisme telle qu'elle trouve à s'exprimer dans le personnage d'Angel Clare. On trouve notamment une comparaison de l'hellène Angel Clare à l'Apollon patérien (p.192-194).

¹ « ... and it is to the Greeks that we turn when we are sick of the vagueness, of the confusion, of the Christianity and its consolations, of our own age. » (« On not knowing Greek », dans *The Essays of Virginia Woolf*, vol. IV, *op.cit.*, p.50-51). Elle fera partie, avec Rupert Brooke, d'un mouvement qu'elle qualifiera elle-même de « neo-pagan », et auquel participeront notamment Jacques Raverat, Gwen and Frances Darwin, Francis Cornford, Geoffrey Keynes, Noel and Brynhild Olivier and Ka(therine) Cox.

² Voir par exemple ses *Lectures on Architecture and Painting* (1855) ou la lettre 5 de *Fors Clavigera*.

³ Le poème est cité dans *Jude l'Obscur*. Voir Swinburne, *Poèmes et ballades*, G. Mourey (trad.), p.35 sq..

⁴ B. Coste, « Introduction », dans *LR*, p.11-12. Elle parle de « l'hellénisme victorien ». Si ce travail permettra de répondre partiellement à la question, on n'entrera pas dans les débats sur le(s) sens, toujours très discuté(s), de ce terme. Cf. la journée d'étude « De quoi l'hellénisme est-il le nom ? », organisée par Katerina Nazloglou et Arnaud Zucker, Villa Kerylos, Beaulieu-sur-Mer, 30 mai 2018.

devient alors l'image d'une simplicité linéaire, par opposition aux fastes baroques, d'un idéal démocratique, par opposition aux monarchies européennes, d'un paganisme littéraire, par opposition au catholicisme et à son retour en force au XIX^e siècle. »¹ Cet hellénisme d'influence classique est un hellénisme lumineux, solaire, à l'image de ce qu'en dit Pater dans son « Winckelmann » :

« Hellenism, which is the principle pre-eminently of intellectual light (our modern culture may have more colour, the medieval spirit greater heat and profundity, but Hellenism is pre-eminent for light), has always been most effectively conceived by those who have crept into it out of an intellectual world in which the sombre elements predominate. So it had been in the ages of the Renaissance. This repression, removed at last, gave force and glow to Winckelmann's native affinity to the Hellenic spirit. »²

Le XIX^e siècle restera profondément influencé par les principes défendus par Winckelmann³ et Goethe, et puisera ainsi dans l'Antiquité les fondements de sa légitimité et de son histoire, dans une continuité assumée entre une Grèce antique et un Occident moderne, « héritier des valeurs helléniques de civilité et d'humanisme »⁴. C'est d'ailleurs en ce sens que la Renaissance trouve une place à part chez Heine, Gautier et Pater. Ce dernier la définit justement comme « le retour de l'Antiquité qui s'accomplit au XV^e siècle »⁵, et place ses principes au cœur de la régénération esthétique et politique qu'il espère pour l'Angleterre victorienne : « avec Arnold et Symonds, et bientôt avec Vernon Lee, Pater apparaît [...] comme un promoteur talentueux de la rémanence et de la pertinence de la culture antique et renaissante dans la société moderne. »⁶ C'est dans cette perspective que la Grèce s'offrira longtemps comme un étendard libéral, ou du moins en lutte contre le prosaïsme moderne, à l'image de ce qui se joue en Angleterre. À Winckelmann qui déclare que « c'est en Grèce que

¹ R. Kopp, « Baudelaire entre Banville et Leconte de Lisle », art.cit., p.193.

² R, p.190 : « L'hellénisme, qui est avant tout le principe de la lumière intellectuelle (notre culture moderne a peut-être plus de couleur, l'esprit médiéval a plus de chaleur et de profondeur, mais l'hellénisme se distingue par sa lumière) a toujours été le plus efficacement conçu par ceux qui y sont arrivés au sortir d'un monde où prédominaient les éléments sombres. Telle avait été la situation aux époques de Renaissance. Cette répression, enfin levée, donna force et éclat aux affinités natives de Winckelmann avec l'esprit hellénique. » (LR, p.184).

³ Voir *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, notamment les deuxième (« L'antinomie première : Antiquité-Modernité », p.79-117) et troisième parties (« Pourquoi la Grèce ? », p.119-189).

⁴ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, p.9.

⁵ « Deux vieilles histoires françaises », LR, p.53 : « the revival of classical antiquity which took place in the fifteenth century » (R, p.2). Mais Pater parle aussi d'un « whole complex movement » (*ibid.*).

⁶ B. Coste, « Introduction », R, p.13.

la liberté a toujours eu son siège »¹, répondent Jowett, Arnold, Gladstone ou Mill, dont l'hellénisme permet de promouvoir un discours de renouvellement à la fois contre l'industrialisme mais aussi contre le fondamentalisme religieux². Comme Heine, Pater prolonge cette vision d'un hellénisme libéral, mais il engage le débat sur la question de la sexualité : « Pater a radicalisé les présupposés de l'hellénisme libéral victorien en développant une version codée du libéralisme, un contre-discours homosexuel qui justifie l'amour masculin. »³. Oxford, « centre principal de l'éducation classique au XIX^e siècle »⁴, devient alors le « nouveau temple de l'hellénisme, dont les valeurs plus libertaires apparaissent comme autant d'alternatives à la théologie chrétienne, au point d'inspirer [à Pater] un contre-discours hellénique bien plus audacieux et plus dissident que celui de Jowett ou d'Arnold. »⁵ En ce sens, si l'étude des humanités classiques a pu servir au maintien d'une classe dominante et à la consolidation d'une élite bourgeoise, il convient d'avoir conscience que la Grèce antique du XIX^e siècle n'est pas uniquement conservatrice ou réactionnaire⁶.

La réorientation qui s'opère d'Arnold à Pater va de pair avec un basculement progressif, dont on fera grand cas, vers un hellénisme beaucoup moins lumineux. La Grèce winckelmannienne que l'on vient d'évoquer tient encore pour beaucoup d'une vision arnoldienne, dont Pater s'émancipera rapidement : l'hellénisme de Heine et de Pater n'est plus l'humanisme de Goethe, de Jowett ou d'Arnold, qui a peu à voir avec la Grèce fin-de-siècle, homoérotique, contre-culturelle, et anti-universaliste. On assiste bien, comme le rappelle C. Ribeyrol, à un « tournant hellénique » qui se caractérise par un « changement de paradigme, de l'olympien au chtonien, de l'Apollon des Dorien aux rituels mystérieux associés à la sombre triade Déméter-Perséphone-Dionysos »⁷.

C'est à cet égard qu'il convient de bien rappeler que le paganisme n'est pas nécessairement grec, comme le rappelle l'exemple de l'Égypte gautiérienne, pourtant bien impliquée dans ce conflit. Si l'on circonscrit nos réflexions au paganisme spécifiquement antique et

¹ J.-J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op.cit., p.227.

² K. Daley, *The Rescue of Romanticism*, op.cit., p.79.

³ *Ibid.*

⁴ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, op.cit., p.2.

⁵ L. Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, op.cit., p.XIII, cité par C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, op.cit., p.11.

⁶ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, op.cit., p.10-11.

⁷ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, op.cit., p.19. C'est ce que souligne l'ouvrage de M.-K. Louis, *Persephone rises*, op.cit.. Pour un point de vue synthétique sur la question des relations entre Angleterre victorienne et Antiquité, voir I. Hurst, « Victorian Literature and the Reception of Greece and Rome », art.cit..

méditerranéen (Rome, Grèce, Égypte), rappelons que ce terme peut également renvoyer aux croyances et cultes indiens, particulièrement en vogue à l'époque, et dont on trouve par exemple des traces dans l'*Avatar* de Gautier (1856). En d'autres termes, la figure païenne porte aussi un fantasme oriental, bien étudié par E. Saïd, et renvoie plus largement à un polythéisme qui confine parfois au panthéisme, par opposition aux monothéismes juif, chrétien, voire musulman¹.

Cette soif d'ailleurs qui irrigue le paganisme de nos trois auteurs se fait donc même parfois, comme on le verra, porteuse d'une critique de Rome et d'Athènes, comprises comme institutions académiques et monuments décidément trop classiques. C'est d'ailleurs en ce sens que le choix du *Roman de la momie* nous paraît pertinent : de la même manière que Flaubert se plonge dans la Carthage antique avec *Salammbô* (1862), Gautier préfère l'Égypte à Rome. Si le paganisme n'est pas nécessairement associé à la Grèce, c'est qu'il porte alors une inquiétude, un désir d'étrangeté qui cherche à « saper les fondements d'un hellénisme trop figé dans une tradition encore dominée par l'académisme et la philologie »². Parler de paganisme plutôt que d'hellénisme est donc déjà s'engager dans une démarche de « défamiliarisation » (W. Marx) qui fait perdre à la Grèce son statut d'exception.

La lutte des races

« Hébraïsme et hellénisme » : il est indispensable de ne pas occulter le lien de cet antagonisme aux théories raciales³, voire antisémites, qui apparaissent au XVIII^e siècle et

¹ L'Islam, dont parle Gautier dans son *Voyage en Algérie* et dans *L'Orient*, reste associé au monothéisme, notamment dans son rejet de toute représentation sensible de Dieu : « En parcourant les mosquées, il est impossible de ne pas être frappé de cette absence de toute *imago* humaine et de cette ornementation géométrique composée de lignes brisées, croisées, enchevêtrées, n'exprimant que l'idée abstraite. Calvin et Luther n'auraient rien à retrancher dans un temple musulman. » (« La Turquie », *L'Orient*, t.1, p.76) De même, Gautier écrit du palais de Béir-Eddin qu'il est « païen par ses colonnes et ses peintures, chrétien par ses cours et ses ogives, musulman par ses dômes et ses kiosques. Il contient le temple, l'église et la mosquée, enchevêtrés dans ses constructions, à la fois palais, donjon et sérail. » (« Syrie », *L'Orient*, t.1 p.221).

² C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, *op.cit.*, p.21.

³ Voir par exemple S. Moussa (dir.), *L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIII^e-XIX^e siècles)*, *op.cit.*, ou encore les travaux de Maurice Olender. C'est d'ailleurs dans sa préface aux *Langues du paradis* que J.-P. Vernant écrit : « En même temps que se mettent en place les études savantes sur les Sémites et les Indo-Européens, on invente sous la figure imaginaire de l'Hébreu et de l'Aryen un couple providentiel qui, en livrant aux Occidentaux christianisés les secrets de leur identité, leur confère leur titre de noblesse pour la domination spirituelle, religieuse, politique de l'univers. Entre les deux composantes de ce couple, on ne tient pas, pourtant, la balance égale. Si l'Hébreu a pour lui, sans conteste, le privilège du monothéisme, il n'en reste pas moins replié sur lui-même, immobile, fermé aux valeurs chrétiennes comme aux progrès de la culture et du savoir. Quant à l'Aryen, par contraste, on le pare de toutes les hautes vertus qui commandent la dynamique de l'histoire : l'imagination, la raison, la science, les arts, la politique. » (J.-P. Vernant, préface à M. Olender, *Les langues du paradis*, *op.cit.*, p.11).

fleurissent au XIX^e siècle, pour trouver un terrible exutoire au XX^e siècle¹, celui du « nationalisme européen ou occidental, qui [...] confisque à son usage exclusif l'héritage des Grecs et des Romains, en construisant un “grand récit” des origines qui fait naître la civilisation européenne ou occidentale au siècle de Périclès, “miracle grec” de la démocratie, de la tragédie et de la philosophie. »² Là encore, la fortune de cette rivalité schématique est intimement liée à la volonté de penser l'histoire en termes de polarités ethniques ou de conflits civilisationnels, comme le rappelle C. Saminadayar-Perrin : « rappelons qu'à partir des années 1820 et des travaux d'Augustin Thierry, la pensée historiographique française a eu tendance à faire des oppositions de races (Aryens et Sémites, Sémites et Égyptiens, etc.) l'un des ressorts majeurs du devenir historique »³. Cette approche promue par l'historiographie romantique, conservatrice ou libérale, se radicalise alors dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, dans un contexte d'affirmation des nationalismes et d'émergence d'une science des races qui cherche, dans une société de plus en plus sécularisée, à fonder l'identité d'une nation non plus sur les religions mais sur les ethnies⁴. Ernest Renan, dont on sait l'importance pour Arnold ou Pater, souligne ainsi régulièrement la distinction entre races, langues, et religions indo-européennes (ou aryennes) et sémites⁵.

Ce qui est valable en France l'est d'ailleurs aussi outre-Manche et outre-Rhin, en témoigne, entre autres exemples, l'historiographie bismarckienne (notamment Heinrich von Treitschke) et ses avatars littéraires qui instrumentalisent les généalogies romantiques du début du siècle⁶

¹ Voir évidemment *Le mythe nazi* de P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy (*op.cit.*), mais aussi, plus récemment, J. Chapoutot, *Le nazisme et l'Antiquité*, *op.cit.* : l'ouvrage cherche à montrer comment le nazisme, dans une compréhension de l'histoire comme « lutte des races », cherche dans l'Antiquité païenne (Sparte ou la Rome impériale) de glorieux ancêtres à même de légitimer les ambitions du III^e Reich et les idéaux aryens de *corpus sanum*. Mêmes remarques pour le fascisme mussolinien. Dans la même logique, Goldhill rappelle que l'affirmation d'une supériorité nationale et culturelle de l'identité allemande repose sur une filiation fantasmée avec une pureté grecque idéalisée (*Who Needs Greek? Contests in the Cultural History of Hellenism*, *op.cit.*, p.295). L'Allemagne n'a pas le monopole, au XX^e siècle, de cette opposition entre principes juifs et principes gréco-romains : elle informe la pensée de figures comme Charles Maurras.

² V. Gély, « Comparatisme et Antiquité », *art.cit.*, p.37.

³ C. Saminadayar-Perrin, « *Le Roman de la momie*, apories d'un improbable roman archéologique », *art.cit.*, p.72, n.2.

⁴ Comme le rappelle C. Rétat qui cite Michelet en ce sens : « Pour réincarner les religions et l'homme religieux, [...] il s'agit de jouer *ensemble* race et histoire. Michelet se fonde sur le triomphe d'une “critique nouvelle” des religions, qui, écrit-il, “pose d'abord la race”. » (« Jugement des dieux, triomphe de l'humanité. Charles-François Dupuis, Jules Michelet », *art.cit.*, p.191).

⁵ Voir par exemple son *Histoire du peuple d'Israël* (1887-1893). Cf. D. Paone, *La fabrique des Sémites. Ernest Renan entre langues et religion*, *op.cit.*, ou M.-R. Hayoun, *Renan, la Bible et les Juifs*, *op.cit.*. Arnold et Renan ont des points communs évidents, voir par exemple, sur ce sujet, « Aryan and Semite in Ernest Renan's and Matthew Arnold's Quest for the Religion of Modernity » de G. Nash, *art.cit.*

⁶ De la même manière que Herder, Humboldt, ou K.-O. Müller avaient fait des Doriens les ancêtres du peuple allemand, il s'agit désormais de construire une « continuité identitaire » entre le Germain antique (Arminius) et

et mobilisent les oppositions ethniques pour asseoir la légitimité du *Reich* naissant. Le meilleur exemple de cette lecture polarisante, raciale, et nationaliste de l'histoire est peut-être le roman historique de Felix Dahn, *Ein Kampf um Rom* (1876), qui décrit, de la mort de Théodoric le Grand (526) à celle de Teias (552), la chute du royaume ostrogoth, vaincu par l'Empire romain d'Orient de Justinien. Publié en pleine période de *Kulturkampf*, le roman, qui connaît un grand succès dès sa publication et jusque dans la première moitié du XX^e siècle, fait ainsi de l'opposition entre paganisme nordique (force) et christianisme méridional (faiblesse) la source d'une vision décadentiste de l'histoire qui invite à régénérer la race allemande dans sa puissance originelle.

Outre-Manche, les positions de Matthew Arnold se rapprochent de celles de Renan, en témoignent ces propos tirés du chapitre « Hébraïsme et hellénisme » de *Culture and Anarchy* (1869) : « Science has now made visible to everybody the great and pregnant elements of difference which lie in race, and in how signal a manner they make the genius and history of an Indo-European people vary from those of a Semitic people. Hellenism is of Indo-European growth, Hebraism is of Semitic growth; and we English, a nation of Indo-European stock, seem to belong naturally to the movement of Hellenism. »¹ La critique diverge sur l'interprétation de ce dualisme arnoldien², qui n'est pas uniquement ethnique, mais aussi linguistique (langues indo-européennes, langues sémitiques), voire physiognomique³. Si, selon V. Pecora, la majorité des critiques ne voient pas de racisme dans l'opposition arnoldienne, il s'agit néanmoins de poser la question et d'interroger « les relations d'Arnold aux hypothèses

le Prussien moderne, comme le fait G. Freytag dans *Die Ahnen* (1872-1880). Voir J. Le Rider, *L'Allemagne au temps du réalisme*, *op.cit.*, p.16.

¹ « Hebraism and Hellenism », dans *Culture and Anarchy*, *op.cit.*, p.162 : « La science a maintenant rendu visible à chacun les éléments de différence, importants et féconds, que comporte la notion de race, et de quelle façon remarquable ils font que le génie et l'histoire d'un peuple indo-européen se distinguent de ceux d'un peuple sémitique. L'hellénisme a des racines indo-européennes, l'hébraïsme a des racines sémitiques, et nous autres Anglais, nation de souche indo-européenne, semblons appartenir tout naturellement au courant de l'hellénisme. » (*Culture et Anarchie*, *op.cit.*, p.132-133).

² Si L. Gossman, dans « Philhellenism and Antisemitism: Matthew Arnold and his German Models » (*art.cit.*) ne voit, en dépit de filiations délétères, aucun racisme chez le poète anglais, F. Faverty montre, dans *Matthew Arnold, the Ethnologist* (Evanston, Northwestern University Press, 1951), que les théories arnoldiennes telles qu'elles trouvent notamment à s'exprimer dans *On the Study of Celtic Literature*, sont fondamentalement raciales.

³ Voir S. Jacobowitz (« Hellenism, Hebraism, and the Eugenics of Culture in E.M. Forster's *Howards End*), qui rappelle que « *Culture et Anarchie* était parfaitement au fait des derniers développements du nationalisme et des théories raciales, continentales ou anglaises ». À sa distinction entre hébraïsme et hellénisme « he couples the linguistic divisions of Indo-European from Semitic sources, and elsewhere the physiognomic *non-sequitur* of Teuton and Celt races (Jews not having merited significant contribution to the national gene pool). » (p.3).

ethnologiques de son temps »¹. Ni l'hébraïsme comme concept religieux, ni l'hellénisme comme humanisme séculier ne peuvent être détachés, chez Arnold, de l'idée de race : « la culture [...] est toujours chez Arnold ancrée [...] dans une théorie de l'héritage racial, théorie qui explique à la fois les origines de la culture et détermine les aptitudes naturelles de ceux qui doivent être cultivés »².

Si ce qu'Arnold nomme « hébraïsme » ne semble avoir chez lui aucune connotation antisémite, c'est néanmoins bien dans cet horizon que s'inscrit cette « opposition des Grecs aux Juifs, si essentielle à la construction de l'antisémitisme culturel moderne »³. Dès la fin du XVIII^e siècle, Hegel reproche ainsi au judaïsme son spiritualisme (*L'Esprit du christianisme et son destin*, 1797), faisant de cette religion un culte iconoclaste, proscrivant les représentations sensibles de Dieu : autant d'idées qui exercent d'ailleurs une certaine influence sur Heine, qui suit les cours du philosophe à Berlin (1821-1823). Néanmoins, si les critiques hegéliennes prennent soin de distinguer judaïsme et christianisme, Heine radicalise et généralise ces positionnements et les applique à l'ensemble du judéo-christianisme – ce qui fait toute la différence. Dix ans après le décès de Hegel, Feuerbach, dans son *Essence du christianisme* (1841), divise lui aussi l'humanité en deux races : d'un côté les Grecs, qui portent sur la nature une « vision théorique » et « esthétique », de l'autre les « Israélites », dont la « vision pratique » est « inesthétique » et dont le dieu incarne « le principe le plus pratique du monde »⁴. On est déjà proche de ce qu'écrit Arnold dans « Hébraïsme et hellénisme » : à l'hébraïsme, le monde pratique (l'action), et à l'hellénisme, la beauté (la contemplation). Comme chez Wagner dans *Le judaïsme dans la musique* (1851)⁵, le Juif, avec Renan, devient ainsi totalement imperméable à la beauté païenne, comme Paul de Tarse à Athènes :

« Tant de merveilles touchèrent peu l'apôtre ; il vit les seules choses parfaites qui aient jamais existé, qui existeront jamais, les Propylées, ce chef-d'œuvre de noblesse, le Parthénon, qui écrase toute autre grandeur que la sienne... [...] ; il vit tout cela, et sa foi ne fut pas ébranlée ; il ne tressaillit pas. Les préjugés du juif

¹ V. Pecora, *Secularization and Cultural Criticism. Religion, Nation, Modernity*, op.cit., p.139. Voir sa synthèse sur l'antagonisme entre hébraïsme et hellénisme chez Arnold et son lien aux théories raciales dans le chapitre « Arnoldian Ethnology. Nation Between Religion and Race », p.131-156.

² *Ibid.*, p.156.

³ É. Michaud, *Les invasions barbares*, op.cit., p.147.

⁴ L. Feuerbach, *L'Essence du christianisme*, op.cit., p. 343 et 245, cité par É. Michaud, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, op.cit., p.146-147.

⁵ Il s'agit bien pour le maître de Bayreuth de nier au peuple juif toute capacité artistique et tout sens esthétique. L'antisémitisme racialisé de Wagner s'autorise toutefois quelques exceptions, parmi lesquelles... Heine !

iconoclaste, insensible aux beautés plastiques, l'aveuglèrent ; il prit ces incomparables images pour des idoles. [...] Ah ! belles et chastes images, vrais dieux et vraies déesses, tremblez ; voici celui qui lèvera contre vous le marteau. Le mot fatal est prononcé : vous êtes des idoles ; l'erreur de ce laid petit Juif sera votre arrêt de mort. »¹

Dans *Black Athena* (1987), Martin Bernal a bien montré que l'Occident du XIX^e siècle s'était fantasmé une Grèce « pure », dépourvue de toutes racines sémitiques ou africaines. La fin du XIX^e siècle accentuera cette vision de la Grèce : on passe de l'antijudaïsme à l'antisémitisme, et à l'opposition entre Grecs et Juifs se substituera l'antagonisme « entre l'Aryen polythéiste et créateur et le Sémite monothéiste, dépourvu d'art et de culture. »² Dans leur quête des origines de la civilisation occidentale, nombreux seront ceux qui s'appuieront sur la découverte du sanskrit, de la religion védique, et des progrès de la linguistique comparée, pour voir dans l'Eurasie caucasienne (et païenne), et non plus dans la Judée, le berceau de l'Europe moderne.

Comment Heine, Gautier et Pater se positionnent-ils sur ces questions ? Comme on le verra, si Heine formalise explicitement et popularise, dans *Ludwig Börne*, l'opposition entre « hébraïsme et hellénisme », ce n'est ni par racialisme nationaliste, ni par antisémitisme. Au contraire, le cosmopolitisme heinéen n'aura de cesse d'attaquer les « teutomanes », aussi bien conservateurs que républicains : sa critique politique du romantisme s'inscrit d'ailleurs dans cette perspective, Heine saisissant très tôt les dangers du nationalisme allemand. N'oublions pas, par ailleurs, les origines juives de Heine, dont la famille, largement assimilée, est proche du mouvement de la Haskala (influencé par les Lumières). Nous ne nous pencherons pas spécifiquement sur ce judaïsme de Heine dans la mesure où ni Gautier ni Pater ne le partagent et cette judéité n'est que transversalement liée à l'antagonisme entre sensualisme et spiritualisme. Néanmoins, rappelons que si Heine stigmatise ce qu'il nomme le « spiritualisme » judéo-chrétien, il ne reniera jamais vraiment ses origines juives, en témoignent son engagement au sein de l'éphémère Association pour la Culture et la Science

¹ E. Renan, *Saint Paul*, *op.cit.*, p.172. Dans son discours d'ouverture au Collège de France, « De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation » (1862), Renan écrit, à propos des Juifs : « Dans l'art et la poésie, que leur devons-nous ? Rien dans l'art. Ces peuples sont très peu artistes ; notre art vient tout entier de la Grèce » (dans *Qu'est-ce qu'une nation ? et autres essais politiques*, J. Roman (éd.), Paris, Presses Pocket, 1992, p.190, cité par É. Michaud, *Les invasions barbares*, *op.cit.*, p.161-162). L'opposition fera long feu, en témoigne notamment l'article de Pierre Jaccard, « L'art grec et le spiritualisme hébreu » (*Mercur de France*, 15/08/1925, p.80-93), qui voit dans ce dualisme paradigmatique le conflit de « l'art et de la religion ».

² É. Michaud, *Les invasions barbares*, *op.cit.*, p.160.

des Juifs¹, mais aussi son roman fragmentaire *Le rabbin de Bacharach* (1840)² et son recueil du *Romancero* (1851), qui consacre le retour en force du refoulé juif. Pater, de son côté, ne s'engagera jamais dans une lecture nationaliste ou raciale de l'histoire, et encore moins dans quelque antisémitisme que ce soit. À quelques exceptions près, les Juifs sont absents du corpus patérien, qui privilégie l'opposition entre christianisme (Moyen-Âge, XIX^e siècle) et paganisme (Grèce, Renaissance) pour penser l'histoire. La proximité de Pater avec le peintre Simeon Solomon d'origine juive³, sa volonté de se démarquer des dichotomies (trop) schématiques d'Arnold comme des relents de plus en plus nauséabonds de l'antagonisme entre hébraïsme et hellénisme sont autant d'explications du fait que Pater ne s'engage pas dans cette polarisation ethnique de l'histoire. Moins en phase avec la pensée libérale que ses confrères allemand et anglais, les positionnements de Gautier, enfin, sont beaucoup plus ambigus, et illustrent parfaitement les tensions que soulève, au XIX^e siècle, cet antagonisme entre hébraïsme et hellénisme : si le poète français attaque indistinctement le judéo-christianisme (*Mademoiselle de Maupin*), sa critique d'une modernité mercantile passe aussi régulièrement par une esthétique du cliché spécifiquement antisémite (« Les Vendeurs du Temple », chapitre XVII des *Tableaux de siècle*), dont *Le Roman de la momie* offrira quelques exemples, et qui participe, comme on l'a vu plus haut, à la construction de l'image du Juif sans art et sans culture (même s'il existe aussi, pour Gautier, un idéal juif, concomitant à l'idéal païen).

Ces rapides jalons historiques expliquent la connotation particulièrement négative que peut avoir aujourd'hui cette opposition entre hébraïsme et hellénisme, qui « a assumé une stature axiomatique informant les ambitions impérialistes européennes »⁴. On comprend mieux aussi en ce sens certains malentendus au sujet de ce conflit tel que Heine l'exprime : si les positionnements du poète allemand sont incontestablement moins normatifs que ceux d'Arnold et si Heine a pleinement conscience qu'il s'agit là d'une mise en scène schématique,

¹ La *Verein für Cultur und Wissenschaft der Juden* fut fondée en 1819, et compte notamment parmi ses membres Leopold Zunz, Eduard Gans, et Moses Moser. Elle avait pour but une étude critique et scientifique des fondements du judaïsme et cherchait ainsi à relier le judaïsme au contexte intellectuel européen ainsi qu'à interroger ses relations aux Lumières, au romantisme, ou à l'idéalisme philosophique. L'association sera dissoute en 1824.

² Le roman, jamais achevé, fut en réalité commencé dès 1824, et aborde la question des persécutions des Juifs ainsi que celle de leur émancipation ou de leur assimilation au sein de la société allemande. On peut lire ce texte comme l'expression d'un projet heinéen de « fonder une littérature juive de langue allemande » (D. Meur, postface aux *Nuits florentines*, *op.cit.*, p.183-184).

³ Pater évoque le *Bacchus* « d'un jeune peintre hébreu » dans « A study of Dionysus: the spiritual form of fire and dew » (*Greek Studies*), p.42.

⁴ W. Goetschel, « Tangled Genealogies: Hellenism, Hebraism, and the Discourse of Modernity », *art.cit.*, p.190.

l'hébraïsme et l'hellénisme s'offrant comme autant de masques poétiques, il n'y a ni ironie, ni badinerie dans ce dualisme heinéen¹. En fait, ce qui distingue profondément les conceptions heinéennes ou gautiéennes des théories raciales, c'est que l'antagonisme que les poètes défendent attaque autant le judaïsme que le christianisme, là où l'antisémitisme se nourrit d'un antijudaïsme chrétien : un certain nombre de théoriciens de l'antisémitisme vont même ainsi chercher à déjudaïser le Christ, voire à l'aryaniser, comme le fait, bien avant Chamberlain, Émile Burnouf dans *La science des religions* (1885). Au contraire, c'est bien d'abord et avant tout leur propre civilisation chrétienne qui fait l'objet des critiques de Heine et Gautier ; le judaïsme, comme on le verra, n'étant finalement que le funeste précurseur de ce spiritualisme ascétique.

Loin de faire de la Grèce un fantasme qui légitime, au nom d'un universalisme humaniste, un impérialisme culturel et politique, voire un racisme prétendument scientifique, le sensualisme païen de Heine, de Gautier et de Pater, comme on le verra, s'engage au contraire dans une critique virulente de ce qui fonde cette vision de l'Antiquité : leurs attaques contre le rationalisme, leur relation problématique aux idéaux néoclassiques, ou leur volonté de représenter une Grèce résolument *autre*, sont autant d'éléments qui viennent s'opposer fermement à la Grèce aryenne du XIX^e siècle.

Les Trois Grâces

Gautier et Heine : affinités électives²

Si Pater n'aura jamais pu rencontrer ses deux aînés, l'installation de Heine à Paris lui permet de se lier durablement d'amitié avec Gautier. À son arrivée en France en 1831, Heine fait

¹ Contrairement à ce que pense W. Goetschel, qui voit dans cette opposition l'expression de l'éternelle ironie heinéenne : « If Heine's performative contradiction manifested the subversive streak of staging the distinction as an act of critical exposure, he had good reasons to do so: after all, an earnest, dogmatic formulation would only put him at the receiving end of the distinction between Hellenism and Hebraism, a situation that had made him sensitive, if not allergic, to the infelicitous consequences of a culture war that threatened to take the discourse on modernity as its hostage. » (« Tangled Genealogies: Hellenism, Hebraism, and the Discourse of Modernity », art.cit., p.181). De même J. Carroll (*The cultural theory of Matthew Arnold*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1982, p.245-246) « a comparé la tendance heinéenne à mettre en scène le pôle hellénique contre le pôle hébreu dans un esprit de moquerie à la tendance arnoldienne à présenter chaque côté sous un jour honorable. » (Stone, « Matthew Arnold and the Pragmatics of Hebraism and Hellenism », art.cit., p.188).

² L'idée de cette référence goethéenne nous a été suggérée par A. Boschot qui, dans son édition de textes de Gautier intitulée *Souvenirs romantiques. Hugo, Nerval, Balzac, Lamartine, Heine, Madame de Girardin, Les Cénacles 1830, Baudelaire*, évoque « l'influence de Henri Heine sur Théophile Gautier, ou plutôt les *affinités* de leurs deux esprits » (*op.cit.*, p.351, nous soulignons).

rapidement la connaissance du poète français : les deux hommes se fréquenteront régulièrement jusqu'à la mort du poète allemand en février 1856. Gautier est d'ailleurs l'un des rares artistes français, avec Paul de Saint-Victor, Alexandre Dumas, François-Auguste Mignet, ou Alexandre Weill à être présent à son enterrement, comme il le rappelle dans son nécrologe publié dans le *Moniteur universel*¹. Quinze ans plus tôt, en août 1841, Gautier était prêt, avec Alphonse Royer, à se faire témoin du poète allemand lors du duel qui opposa Heine à Salomon Strauss², et qui le poussa à épouser Augustine Crescence (Mathilde) Mirat³. Tout laisse ainsi à penser que Gautier et Heine sont unis par une profonde estime mutuelle, et les témoignages de leurs contemporains, de Mme Jaubert⁴ aux frères Goncourt, sont unanimes pour faire des deux poètes deux « ami[s] intime[s] »⁵. La correspondance entre les deux hommes ne rend d'ailleurs pas justice à cette amitié, puisque l'on ne dénombre que cinq lettres échangées entre Heine et Gautier⁶ : trois billets d'importance mineure (mais qui témoignent néanmoins de leur fréquentation mutuelle régulière), une note de Heine dont nous reparlerons plus loin, et une longue lettre ouverte de Gautier à Heine, publiée en feuilleton dans *La Presse* du 5 juillet 1841, au sujet des *Willis* et de *Giselle*. C'est en effet, à en croire Gautier, après la lecture d'un passage de *De l'Allemagne* (en l'occurrence le chapitre intitulé

¹ « Revue dramatique », *Le Moniteur universel*, 25/02/1856, art.cit., p.1-2. Le nécrologe paraît donc huit jours après le décès du poète allemand. Ce texte sera presque entièrement repris pour constituer la deuxième moitié de la préface de Gautier à la nouvelle édition française des *Tableaux de voyage* (Michel Lévy, 1856, vol. 1, p.I-XII), préface qui figurera elle-même telle quelle dans les *Portraits et souvenirs littéraires* de Gautier (Michel Lévy, 1875, posthume, p.103-128). Comme le rappelle F. Hirth, si Gautier mentionne la « présence des poètes et des artistes français ou allemands », il évacue celle des « petites gens », cordonniers ou boulangers qui assistent aussi aux obsèques de Heine. (F. Hirth, *Heine und seine französischen Freunde*, op.cit., p.154).

² Si le duel aura bien lieu, Gautier se retirera finalement, « parce que ne sachant pas l'allemand », Royer s'étant finalement lui aussi désisté (lettre de Heine à François-Vincent Raspail du 17/08/1841, *HSA* 21, p.413, lettre 869).

³ Selon J. Dresch (*Heine à Paris*, op.cit., p.49), c'est aussi Gautier qui fut témoin de Heine lors de ce mariage, mais l'information reste à vérifier.

⁴ Voir ses *Souvenirs*, op.cit., p.303 : « Souvent, j'avais l'occasion de lui citer Théophile Gautier, qui était vraiment imbu des poésies et de l'esprit de l'illustre écrivain. "Oui, c'est un bon enfant que Théo, disait Heine, je crois qu'il a de l'amitié pour moi." Puis, après une pause : "Avec celui-là je suis tranquille ; celui-là du moins ne gêne pas ce qu'il touche ; s'il avait pu me traduire ! »

⁵ L'expression est des frères Goncourt, qui la prêtent à Gautier : « Mais déjà il n'est plus question de Hugo, c'est Henri Heine qui est sur le tapis. On le voit bien à la figure de Sainte-Beuve. Gautier chante l'éloge physique du poète allemand, et dit que, tout jeune, il était beau comme la beauté même, avec un nez un peu juif : "C'était, voyez-vous, Apollon, mélangé de Méphistophélès ! — Vraiment, dit avec colère Sainte-Beuve, je m'étonne de vous entendre parler de cet homme-là. Un misérable qui prenait tout ce qu'il savait de vous, pour le mettre dans les gazettes... qui a déchiré tous ses amis. — Pardon, lui dit tranquillement Gautier, moi j'ai été son ami intime, et j'ai toujours eu à m'en louer. Il n'a jamais dit de mal que des gens dont il n'estimait pas le talent..." » (*Journal des Goncourt*, op.cit., t.2 (1862-1865), 1891, p.210). Heine apparaît en bonne place dans les différents tomes du *Journal* : il y est autant présent que Baudelaire, Banville ou Barbey d'Aurevilly.

⁶ La correspondance de Heine telle qu'elle est éditée dans la *HSA* mentionne trois lettres de Heine à Gautier (09/01/1841, *HSA* 21, p.391, lettre 840 ; 07/06/1847, *HSA* 22, p.254, lettre 1193 ; avril 1852, *HSA* 23, p.205, lettre 1426) et deux de Gautier à Heine (05/07/1841, *HSA* 25, p.316, lettre 601 ; 16/03/1852, *HSA* 27, p.32, lettre 972).

« Traditions populaires », qui reprend plus ou moins fidèlement les *Elementargeister*) que Gautier eut l'idée du ballet dont il rédigea le livret¹.

Ce réseau d'influences se discerne d'ailleurs dans un certain nombre de références réciproques : si Heine cite le nom de Gautier dans son poème « Der weisse Elefant » du *Romanzero*, on ne compte pas les mentions (directes ou implicites) de Heine dans l'œuvre gautiérienne : poésie (« La bonne soirée »), critique (*Histoire du Romantisme*), prose (*Avatar*). Incontestablement, Gautier a lu Heine – du moins ses œuvres publiées en français, ce qui explique notamment l'influence tardive de la poésie heinéenne sur Gautier, puisqu'il faudra attendre 1848 pour que des poèmes du *Livre des Chants* soient traduits en français (contrairement aux *Reisebilder* ou à *De l'Allemagne*, publiés en français dès le milieu des années 1830). Si la critique souligne cette dette incontestable de Gautier envers Heine, elle reste pourtant peu disert sur les relations entre les deux hommes, comme le rappellent B. Kortländer et H. Siepe². En France, un seul article récent, de P. Tortonese, compare frontalement les deux poètes³. Beaucoup d'études assez anciennes se concentrent souvent sur les échos heinéens de la poésie gautiérienne⁴. Néanmoins, « en s'en tenant aux références lyriques connues chez Gautier, nous sommes loin du compte : [...] c'est bien plus dans sa prose que se retrouvent partout des allusions à Heine et qu'une parenté structurelle entre les deux auteurs est évidente »⁵. Poètes spirituels en lutte contre le spiritualisme⁶, Heine et

¹ *Giselle, ou les Willis*, ballet en deux actes composé par Adolphe Adam, avec un livret de Théophile Gautier et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, et une chorégraphie de Jean Coralli et Jules Perrot. La première du ballet aura lieu le 28/06/1841 à l'Opéra de Paris, et c'est Carlotta Grisi qui tient (avec succès) le rôle de Giselle.

² « C'est Louis Betz qui, en 1895, a présenté pour la première fois les références directes de Gautier aux œuvres de Heine. Des études ultérieures n'ont rien apporté de bien signifiant à ses résultats. » (« Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français », art.cit., p.922). Voir L.-P. Betz, *Heine in Frankreich*, op.cit.. Signalons également, sur ce thème précis des « dieux en exil », L. Secci, « *Die Götter im Exil – Heine und der europäische Symbolismus* », art.cit., qui compare *Die Götter im Exil* avec des textes de Baudelaire, Gautier ou Banville.

³ « Gautier lecteur de Heine », dans *Gautier et l'Allemagne*, W. Drost, M.-H. Girard, Siegen, Universi, 2005, p. 61-71.

⁴ Ainsi F. Hirth, *Heine und seine französischen Freunde*, compare-t-il « Vieux de la vieille » et « Die Grenadiere », « L'ondine et le pêcheur » et « Ich weiss nicht, was es soll bedeuten... », ou encore « Symphonie en blanc majeur » et « Der weisse Elefant », ce que font aussi B. Kortländer et H. Siepe (voir « Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français », p.924 sqq.).

⁵ B. Kortländer et H. Siepe, « Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français », art.cit., p.922.

⁶ Si Heine s'est rapidement rendu célèbre pour les traits ironiques de son *Witz*, Gautier n'est pas en reste, en témoigne l'ouvrage de F. Court-Pérez, *Gautier, un romantique ironique : sur l'esprit de Gautier* (op.cit.). L'humour reste plus rare chez Pater, et souvent teinté d'une profonde mélancolie. Au début de « Charles Lamb », le critique anglais prend d'ailleurs soin de bien distinguer, à la suite de Coleridge, « humour » et « esprit » : « Those English critics [...] made much also of the cognate distinction between Wit and Humour, between that unreal and transitory mirth, which is as the crackling of thorns under the pot, and the laughter which blends with tears and even with the sublimities of the imagination, and which, in its most exquisite motives, is one with pity—the laughter of the comedies of Shakespeare, hardly less expressive than his moods of seriousness or solemnity, of that deeply stirred soul of sympathy in him, as flowing from which both tears and laughter are alike

Gautier partagent un même sens de l'humour et de l'ironie, peut-être propre à cette génération romantique dite « désenchantée ». À défaut de s'accorder politiquement, ils fondent leur romantisme sur des principes communs : la lutte contre le philistinisme et le prosaïsme, le culte du corps et de la beauté, la liberté poétique.

Cette affinité en dit d'ailleurs long sur l'intégration de Heine à la vie littéraire française. Il partage ainsi avec Gautier un certain nombre d'amitiés, Nerval en tête, qui traduira l'*Intermezzo lyrique* et *La Mer du Nord* (« Les poésies de Henri Heine », *Revue des deux mondes*, juillet 1848)¹. Mais Heine fréquentait également Balzac, Dumas père, Berlioz, ou Sand, et sa correspondance donne de lui l'image d'un poète au cœur de la vie culturelle parisienne du milieu du XIX^e siècle². Comme le montrent B. Kortländer et H. Siepe, « la fameuse caricature *Panthéon Nadar* de 1854 montre à quel point Heine fait partie de ce milieu français : il y apparaît au milieu des écrivains romantiques français. »³ L'histoire de la publication des œuvres heinéennes rappelle également cette position entre France et Allemagne, que Heine instrumentaliserait d'ailleurs régulièrement : ainsi, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, dont les trois chapitres paraissent d'abord sous forme d'articles en 1834, puis en un volume en 1835 (*Der Salon. Zweiter Teil*, Hoffmann & Campe) a d'abord été publié en français dans la *Revue des Deux Mondes*, en 1833 et 1834, pour être ensuite édité en français en 1835 (*De l'Allemagne*, Renduel, une édition qui comprend aussi des extraits de *Die Romantische Schule*). De la même manière, c'est d'abord en français que paraît le texte des *Dieux en exil*, le 1^{er} avril 1853 dans la *Revue des Deux Mondes*⁴ (et en 1855 dans la seconde édition de *De l'Allemagne*, chez Michel Lévy), même

genuine and contagious. » (*Appreciations*, p.105 ; voir *Essais anglais*, p.71). Il y aurait beaucoup à dire sur le Witz heinéen dans son lien à l'opposition entre sensualisme et spiritualisme : d'une part il est joie païenne et rire dionysiaque émancipateur (esthétiquement, politiquement), de l'autre il est aussi trace de la profonde mélancolie d'une nature à jamais blessée, irrémédiablement déchirée entre esprit et corps. Dans sa recension des *Reisebilder*, Gautier évoque justement « l'esprit de Heine en ces termes » : « Chez Henri Heine l'esprit ne nuit pas à la poésie ; il naît de la poésie même ; l'humour n'éteint pas le lyrisme. [...] L'esprit de Heine résulte souvent de la forme extérieure des objets et de phrases ; si ce mot-là pouvait s'appliquer à l'esprit, je dirais que c'est un esprit matériel. » (*La Presse*, 30/11/1837, p.3).

¹ Sur les relations entre Heine et Nerval, on pourra consulter M. Zimmermann, *Nerval lecteur de Heine. Un essai de sémiotique comparative*, op.cit. ; F. Höllerer, 'Les poésies de Henri Heine' : Heinrich Heine in der Lesart Gérard de Nervals, op.cit. ; C. Echiffre, « Aspect du lyrisme nervalien. Nerval face à Heine », art.cit..

² Le courrier écrit par ou adressé à Heine le montre ainsi en lien avec des figures aussi différentes que Philarète Chasles, Michel Chevalier, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, ou Edgar Quinet.

³ B. Kortländer et H. Siepe, « Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français », art.cit., p.914, n.6. Dans l'ombre, Heine est représenté tel qu'il était à l'époque (1854), c'est-à-dire vieux et malade, et porte le numéro 12, se trouvant ainsi aux côtés de Lammenais (11), Musset (14), Vigny (15), et Nerval (16).

⁴ Heine a l'intention de publier rapidement une version allemande de ce texte et fait paraître *Die Götter im Elend* le 30 avril 1853, dans les *Blätter für literarische Unterhaltung*. Ce délai très court entre publication française et publication allemande n'a malheureusement pas empêché la parution en Allemagne de plusieurs éditions pirates

s'il faut bien préciser que la première partie de cette publication française reprend en fait une partie conséquente des *Elementargeister*, publiés dans *Der Salon. Dritter Teil* (1836) : les va-et-vient entre France et Allemagne sont constants, et participent à une esthétique du découpage, du collage et du montage particulièrement complexe à l'œuvre dans le corpus heinéen. La France est bien au cœur de ce dernier : si *De l'Allemagne*, censé répondre directement au célèbre ouvrage de Mme de Staël (1813), est d'abord écrit pour un public français, Heine se fera aussi, pour ses compatriotes allemands, critique et journaliste de la vie parisienne, avec *Französische Zustände* (1832), *Französische Maler* (1833), et *Lutezia* (1854).

Heine et Gautier en Angleterre : « pays de la liberté, je te salue ! »¹

La fortune de Heine en Angleterre est contrastée. Si ses *Travel Pictures* sont rapidement traduits et appréciés outre-Manche, la réception de *De l'Allemagne*, beaucoup moins favorable, aura rapidement raison de la popularité du poète allemand². Il faudra attendre George Eliot et Matthew Arnold pour voir paraître des écrits plus élogieux : le critique anglais apprécie la lutte heinéenne contre le philistinisme³, et consacre un essai au poète allemand (« Heinrich Heine », 1863). Arnold loue en lui le « *brave soldier in the war of liberation of humanity* », ce qui en fait un authentique successeur de Goethe⁴. À rebours de cette vision arnoldienne⁵, l'esthétisme victorien s'empare ensuite rapidement de cette figure, pour en faire, tout-à-fait subjectivement, un romantique précurseur du décadentisme : on préfère retenir de lui les fantasmagories de femmes fatales du *Buch der Lieder* plutôt que les tambourinements politiques de *Deutschland, ein Wintermärchen*, sans jamais véritablement, semble-t-il, prendre en compte la démarche profondément critique et ironique au cœur de l'esthétique (anti-)romantique heinéenne. Pater fait ainsi de Heine, au début d'« Aesthetic Poetry », un

des *Dieux en exil*, traductions en allemand du texte français (*Die verbannten Götter*). Heine en parle dans une lettre à Campe, son éditeur allemand (lettre du 30/04/1853, *HSA 23*, p.280, lettre 1494). La version allemande finale (*Die Götter im Exil*) ne paraîtra chez Campe qu'en 1854.

¹ Phrase évidemment ironique, qui ouvre le chapitre I des *Fragments anglais* de Heine, *DHA 7*, p.469.

² Selon William Black (*With the Eyes of Youth, and Other Sketches*, London, Marston & Company, 1903), Carlyle aurait qualifié Heine de « slimy and greasy Jew – fit only to eat sausage made of toads » (p.257). Cité par R. Dellamora, *Masculine Desire, op.cit.*, p.106.

³ « It was a life and death battle with Philistinism » (« Heinrich Heine », *Essays in criticism, op.cit.*, p.114).

⁴ « Heine, far more than Tieck or Jean Paul Richter, is the continuator of that which, in Goethe's varied activity, is the most powerful and vital ». (*Ibid.*, p.111). En traçant une filiation entre Heine et Goethe, Arnold cherche bien à montrer comment Heine dépasse l'école romantique pour renouer avec l'humanisme goethéen, qui défend la libération collective de l'humanité et la foi dans la poésie : « Poetry is simply the most beautiful, impressive, and widely effective mode of saying things, and hence its importance. » (*Ibid.*, p.113).

⁵ Qu'il s'agisse de souligner l'ambiguïté des rapports de Heine au romantisme (Arnold) ou d'en faire un romantique par excellence (Pater), le poète allemand a dans les deux cas un statut de modèle.

champion de « l'école romantique » et du « médiévalisme »¹ (aux côtés de Hugo), ce qui témoigne incontestablement d'une lecture non pas fausse mais partielle et intéressée, et il y a dans ces deux interprétations de Heine, celle d'Arnold et celle des esthètes, deux pistes particulièrement intéressantes pour notre travail.

Le mythe de Tannhäuser, cher à Heine autant qu'à de nombreux membres de l'esthétisme, illustre d'ailleurs parfaitement le basculement qui s'opère du corpus heinéen aux œuvres d'art victoriennes, dans un mouvement d'esthétisation et de dépolitisation. À la fin de ses *Elementargeister*, Heine consacre quelques pages à la légende médiévale, qu'il réintègre quinze ans plus tard dans une version modifiée au texte français des *Dieux en exil* : si sa relecture du mythe se fait profession de foi sensualiste et critique du christianisme, elle est aussi profondément politique, ironique et distanciée, notamment en ce qu'elle confronte version originale (médiévale) et réécriture moderne (heinéenne). Sous la plume du poète allemand, Tannhäuser se mue alors en bourgeois pantouflard, et Vénus en bonne ménagère. Rien de tel, loin de là, chez les membres de l'esthétisme : si c'est peut-être, plus que les textes de Tieck² ou de Heine, le *Tannhäuser* de Wagner (1845) et l'article de Baudelaire (« Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », 1861), qui popularisent le mythe outre-Manche, l'esthétisme en propose rapidement son interprétation propre, fondée sur une sensualité presque morbide. Les plumes de Swinburne (« Laus Veneris », *Poems and Ballads*, 1866) et de William Morris (« The Hill of Venus », *The earthly paradise*, 1869), mais aussi le pinceau d'Edward Burne-Jones (*Laus Veneris*, 1869) feront rapidement de ce mythe une icône de l'esthétisme³, mais force est de reconnaître que le Tannhäuser des esthètes s'est largement émancipé du Tannhäuser heinéen.

Les deux ouvrages de B. Inman⁴ mettent en lumière la présence discrète de Heine dans les lectures patériennes : si Pater est en dette de l'Allemagne, c'est bien plus de ses philosophes (Kant, Fichte, Hegel), de ses philologues et archéologues (Karl-Ottfried Müller, Max Müller,

¹ « That stricter, imaginative medievalism which re-creates the mind of the Middle Age, so that the form, the presentment grows outward from within, came later with Victor Hugo in France, with Heine in Germany. » (« Aesthetic Poetry », p.214-215 ; voir *Essais anglais*, p.42).

² Tieck revisite la légende en 1799, avec *Der getreue Eckart und Tannhäuser*, conte publié dans les *Romantische Dichtungen* puis dans *Phantasus*, 1812.

³ E. Prettejohn, dans « Walter Pater and aesthetic painting » (art.cit.), accorde quelques pages au Tannhäuser des esthètes : sa « préférence pour la sensualité plutôt que pour la vie morale » souligne ainsi « l'incompatibilité de l'art avec la moralité » (p.41).

⁴ Voir *Walter Pater and his readings*, op.cit., en deux tomes. Si Heine est présent, c'est bien Goethe et Winckelmann qui sont les deux références allemandes majeures de Pater.

Ludwig Preller), ou de Winckelman et de Goethe. Indéniablement, Pater a lu Heine : le critique anglais cite (et traduit) ainsi un long passage des *Götter im Exil* dans son essai consacré à Pic de la Mirandole, et fait du vieux thème heinéen du retour des dieux païens exilés le ressort de ses deux portraits imaginaires « Denys l'Auxerrois » et « Apollon en Picardie ». Mais ce qui unit Heine et Pater va bien au-delà de ce simple thème commun. Leur sensualisme et leur hellénisme se fondent sur les mêmes principes, à la fois esthétiques mais aussi anthropologiques, politiques et épistémologiques. Et si Pater, comme Arnold, ne partage ni le scepticisme railleur de Heine, ni ses attaques virulentes contre la foi et la religion, l'ironie heinéenne comprise comme expression d'un doute ontologique est aussi précisément ce qui rapproche le poète allemand du critique anglais : tous deux ont en commun les mêmes hésitations et les mêmes incertitudes. Se faire païen au XIX^e siècle, c'est bien aussi, comme on le verra, souligner la nouvelle condition de l'homme dans une « époque de doute »¹ (Pater) où « les croyances, et avec elles, les traditions, s'en vont »² (Heine).

Quoique discrète pour des raisons de censure, la présence de Gautier et de la littérature française au sein de l'Angleterre victorienne et de l'esthétisme est bien plus capitale. C'est Swinburne qui est le premier, dans ses *Poems and Ballads* (1866), à faire passer, souvent « en contrebande » (Heine), la littérature française en Angleterre, et particulièrement les théories chères aux esthètes, portées par Gautier et Baudelaire, qui deviennent rapidement les figures de proue de l'esthétisme français, l'un tourné vers la sculpture, l'autre vers la peinture³. L'influence de Swinburne est ainsi d'une grande importance dans la réception victorienne et esthète de la littérature française. À la fin de l'année 1872, Catulle Mendès l'invite, avec d'autres poètes français de l'époque, à contribuer au *Tombeau de Théophile Gautier*⁴, un recueil de poèmes réunis en hommage à Théophile Gautier, tout juste décédé : ce n'est pas un mais six poèmes que rédigera Swinburne, deux en anglais, deux en français, un en latin, et un en grec ancien. Quatre figureront dans la deuxième édition des *Poems and Ballads* (*Poems*

¹ « In a world of doubt... » (« Thomas Browne », *Appreciations*, p.138). B. Coste reprend cette expression pour le titre de sa monographie « *Cette époque de doute...* » *Pater et la question de la croyance*, *op.cit.*.

² *DE, DHA* 9, p.227.

³ Voir L. Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, *op.cit.*, et notamment son chapitre intitulé « Pater and the French aestheticism » (p.113-160), dans lequel elle revient sur les liens entre Pater, Gautier, Baudelaire et Flaubert. Voir aussi, de la même autrice, « Caught between Gautier and Baudelaire: Walter Pater and the Death of Sculpture », *art.cit.*.

⁴ Ouvrage collectif (*op.cit.*) auquel contribuent notamment Victor Hugo, Théodore de Banville, Émile Bergerat, Louise Colet, François Coppée, José-Maria de Heredia, Arsène Houssaye, Jules Janin, Leconte de Lisle, Stéphane Mallarmé, Catulle Mendès ou Frédéric Mistral. C'est plus de quatre-vingt figures de la vie littéraire française (ou anglais donc, avec Swinburne) qui participent à cet ouvrage : c'est dire la popularité de Gautier à sa mort !

and Ballads, second series, 1878), qui révèle là encore l'omniprésence de la littérature française (« Memorial Verses on the Death of Theophile Gautier », « Sonnet (with a Copy of *Mademoiselle de Maupin*) », « To Victor Hugo », « Ballad of François Villon », « Victor Hugo in 1877 », « From Victor Hugo », « Théophile Gautier », « In Obitum Theophili Poetae », traduction de dix poèmes ou ballades de François Villon). En 1886, Swinburne publie une étude entièrement consacrée à Victor Hugo (*A Study of Victor Hugo*). Baudelaire, enfin, n'est pas en reste, puisque Swinburne rédige dès 1862 un article consacré aux *Fleurs du Mal*¹. C'est aussi à Swinburne que l'on attribue l'introduction en Angleterre de la formule gautiérienne de « l'art pour l'art » (« art for art's sake »), que le poète anglais emploie dans son *William Blake: A critical Essay* (1868), et que Pater reprendra quelques années plus tard.

Mais Swinburne ne fait pas exception. J. Conlon rappelle ainsi que les années 1860-1870 voient un certain nombre d'auteurs victoriens cosmopolites, parmi lesquels Matthew Arnold, John Morley, ou Andrew Lang, mettre en lumière « l'importance de la littérature française »² et participer ainsi à la « naissance d'un mouvement francophile qui fleurira plus tardivement au XIX^e siècle »³. Si Swinburne, qui fait sien le projet romantique d'« épater le bourgeois », détourne ainsi de la littérature française une bonne partie (bourgeoise) du lectorat anglais, des figures comme Matthew Arnold, plus fréquentables pour ainsi dire, vont finalement davantage donner outre-Manche ses lettres de noblesse à la littérature française. John Morley, éditeur de la *Fortnightly Review* (1867-1882), l'une des revues les plus importantes et les plus influentes de l'Angleterre victorienne, encourage cet engouement francophile, quand Andrew Lang « contribue à préparer une réception plus générale et plus ouverte de la littérature française à la fin du XIX^e siècle »⁴, en traduisant, dans ses *Ballads and Lyrics of Old France* (1872), des poèmes de Villon, du Bellay, de Ronsard, d'Hugo, de Nerval et Musset, entre autres auteurs français, puis *Aucassin et Nicolette* (1886). Les années 1880-1890 poursuivront cette dynamique, en faisant découvrir, notamment par l'intermédiaire de revues comme *The Yellow Book* et *The Savoy* ou de cercles poétiques comme le *Rhymer's Club*, une nouvelle génération de poètes français (Huysmans, Verlaine, Mallarmé, et autres symbolistes⁵).

¹ « Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal* », dans *The Spectator* du 06/09/1862, n°1784, p.998-1000.

² J. Conlon, « The Reception of French Literature in England, 1885-1914 », art.cit., p.34. Voir aussi sa monographie consacrée aux relations de Pater à la littérature française, *Walter Pater and the French tradition*, op.cit..

³ *Ibid.* p.36.

⁴ *Ibid.*.

⁵ À cet égard, l'ouvrage d'Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (1899) est emblématique et marque un « tournant critique décisif dans la réception anglaise de la littérature française » (J. Conlon, « The

Néanmoins, il convient de bien rappeler, avec J. Conlon, que « ceux qui étaient ouverts à la France au milieu des années 1880 étaient encore très nettement minoritaires »¹ : si la connaissance de la littérature française progresse dans l'Angleterre victorienne, la réputation des poètes français reste particulièrement sulfureuse, et ces derniers sont souvent attaqués pour leur obscénité et leur immoralisme, ce qui n'a rien d'étonnant dans la mesure où c'est l'esthétisme et le décadentisme, auxquels on reprochera les mêmes torts, qui s'en font les chantres². À rebours de ce mouvement d'ouverture cosmopolite, la société victorienne se lance aussi dans une « croisade virtuelle contre l'intrusion de la lubricité et de la vulgarité littéraires françaises », en témoignent les revendications de la *National Vigilance Association* qui reflètent « le tempérament anti-français de l'époque »³, ou la condamnation d'Henry Vizetelly en 1888 et 1889, pour avoir publié des traductions de Zola⁴. Même le francophile Arnold reste peu disert sur des auteurs comme Gautier⁵. La fortune de ce dernier en Angleterre est donc bien différente de celle qu'il connut en France. Si l'homme au gilet rouge finira par obtenir la reconnaissance de ses pairs et de la société française, comme le prouvent ses accointances avec le Second Empire, le Théophile Gautier victorien est d'abord et surtout l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*, l'amoral et marginal Jeune-France, grand-prêtre du culte de la beauté et du plaisir, un Gautier esthète en somme, icône de l'esthétisme qui influencera jusqu'à Oscar Wilde et William Butler Yeats : on comprend en ce sens la réputation délétère que le poète français gardera longtemps outre-Manche.

Ce contexte explique la présence « fantomatique »⁶ de la littérature française chez Walter Pater. Si les lectures du critique anglais révèlent une connaissance impressionnante des

Reception of French Literature in England, 1885-1914 », art.cit., p.45). Ce recueil d'essais se consacre à Nerval, Villiers de L'Isle-Adam, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé et Huysmans. La nouvelle édition de 1919 ajoute des chapitres sur Balzac, Mérimée, Gautier, Flaubert, Baudelaire, les frères Goncourt et Zola.

¹ J. Conlon, « The Reception of French Literature in England, 1885-1914 », art.cit., p.42.

² L'article (« « The fleshly school of poetry ») que Robert Buchanan publie dans la *Contemporary Review* en octobre 1871, à la suite de la publication des *Poems* de Dante Gabriel Rossetti (1870) vise ainsi autant les préraphaélites et les esthètes victoriens que les poètes français, Gautier et Baudelaire en tête. Tous sont accusés d'hédonisme et d'amoralisme.

³ J. Conlon, « The Reception of French Literature in England, 1885-1914 », art.cit., p.42.

⁴ J. Conlon (art.cit., p.43) souligne le rôle déterminant que jouent Pater et son entourage dans la fortune littéraire de Zola en Angleterre : Pater ne s'intéressait donc pas qu'aux esthètes et autres partisans de l'art pour l'art, mais aussi à la prose plus politique et sociale de ses contemporains français.

⁵ Et Ruskin n'appréciait guère Hugo...

⁶ L. Østermark-Johansen parle de « ghostly presence of Gautier and Baudelaire » dans le corpus patérien (*Walter Pater and the language of sculpture*, op.cit., p.115).

auteurs français¹, on compte bien peu d'occurrences de ces derniers dans le corpus patérien. Tout laisse à croire que Pater a suivi une stratégie d'invisibilisation lui permettant de faire passer « en contrebande » les idées portées par le romantisme français. Deux essais patériens sont à cet égard particulièrement révélateurs : si « Romanticism » (1876) donne une place importante à Murger, Gautier et Baudelaire, la republication de cet essai dans les *Appreciations* (1889) efface toutes les références à Baudelaire, pour évoquer Hugo. De même, dans « The school of Giorgione » (1877), Pater réinvestit un certain nombre de notions baudelairiennes exposées dans *L'art romantique*, mais le critique victorien « traduit directement en anglais les propos de Baudelaire, sans jamais citer sa source »².

Pater n'en reste pas moins, selon Conlon, « l'écrivain et critique le plus influent qui a ouvert le monde multiforme de la culture française à ses compatriotes et dont les œuvres et les disciples ont modifié le cours de la littérature anglaise à cet égard »³ : si certaines figures comme Arnold finissent par se détourner des poètes français, peut-être précisément parce que ces derniers sont récupérés par l'esthétisme, Pater « restera toujours un défenseur actif de la littérature française, qu'il continuera à explorer jusqu'à la fin de sa vie », en témoigne son essai consacré à Pascal ou son roman inachevé *Gaston de Latour*, qui évoque Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay ou Michel de Montaigne. Évoquer la France (à défaut de ses poètes frappés d'indignité outre-Manche) s'offre alors, dans un contexte de censure, comme un véritable acte militant : faire de la France médiévale la patrie primitive de la Renaissance (« Deux vieilles histoires françaises ») est un acte qui n'a rien d'anodin et s'inscrit dans un conflit de valeurs particulièrement polémique.

¹ Les deux tomes de B. Inman consacrés aux lectures et influences de Pater ont leurs limites, mais ils ont néanmoins le mérite de mettre en lumière l'excellente maîtrise patérienne de la culture française : si ce sont Renan, Sainte-Beuve, Mérimée ou Stendhal qui sont, selon Inman, les plus représentés, Pater est aussi lecteur, parmi beaucoup d'autres, de Michelet (*Histoire de France*), de Taine, de Balzac, de Sand, de Feuillet, de Flaubert, de Zola, et évidemment de Hugo (*Bug-Jargal*, *Claude Gueux*, *Le Dernier Jour d'un condamné*, *Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris*, *Les travailleurs de la mer*), Baudelaire (*Curiosités esthétiques*, *Exposition universelle*, *Salon de 1859*, *Les paradis artificiels*, *Petits poèmes en prose*), et Gautier (*Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, *Mademoiselle de Maupin*, *Le capitaine Fracasse*, *Émaux et Camées*, *Histoire du romantisme*, *La morte amoureuse*, *Arria Marcella*, *Le Chevalier double*). De son côté, L. Østermark-Johansen rappelle que si la collection privée des livres de Pater, conservée au Brasenose College, compte peu d'ouvrages annotés, les rares exceptions (*Les Essais*, *Trois contes*, *Mademoiselle de Maupin* – un exemplaire malheureusement disparu) semblent d'autant plus souligner l'importance de ces auteurs pour le critique anglais. (*Walter Pater and the language of sculpture*, op.cit., p.113). C'est d'ailleurs Pater qui fait découvrir Flaubert, « martyr of the literary style » (« Style », *Appreciations*, p.27) à Wilde, en lui faisant parvenir en 1877 une copie des *Trois contes*.

² J. Conlon, « The Reception of French Literature in England, 1885-1914 », art.cit., p.39.

³ *Ibid.*, p.36. Conlon souligne ainsi la « contribution majeure de Pater à la prise de conscience victorienne de la littérature française » (*ibid.*).

En mars 1894, quelques mois avant son décès, Pater rencontre Stéphane Mallarmé, de passage à Oxford et Cambridge pour donner sa conférence « La musique et les lettres » : le poète français parlera de son homologue britannique comme du « prosateur ouvrage par excellence de ce temps »¹. Cet ultime exemple de la familiarité qu'entretient Pater avec la culture et la littérature françaises montre la grande influence qu'elles exercent sur la pensée et les écrits du critique anglais. Déjà de son vivant, nombreux sont ceux, partisans ou adversaires de l'esthétisme, qui soulignent la dette de Pater envers les poètes français. Dans une recension anonyme de la première édition de *La Renaissance*, Sidney Colvin rappelle ainsi que l'esthétisme et l'hédonisme patériens « proviennent de différentes sources : de la science moderne et de la doctrine de la relativité, de Goethe, de Heine, de Gautier et des théoriciens français de l'art pour l'art »². De même, Lionel Johnson utilise les vers de Gautier « Vers, marbre, onyx » pour décrire la prose de Pater dans son article « The Works of Walter Pater » (1894)³. Enfin, si la critique esthétique de Pater est influencée par la méthodologie romantique promue par Sainte-Beuve ou Michelet, on trouve effectivement des traces de *Mademoiselle de Maupin* dans la correspondance de Pater ou dans certains textes comme « Winckelmann ». George Moore rapproche d'ailleurs explicitement dans ses *Confessions of a Young Man* (1888), *Mademoiselle de Maupin* et *Marius l'Épicurien* :

« Certainly, in my mind, these books will be always intimately associated; [...] the same glad worship of the visible world, and the same incurable belief that the beauty of material things is sufficient for all the needs of life. Mr. Pater can join hands with Gautier in saying—*je trouve la terre aussi belle que le ciel, et je pense que la correction de la forme est la vertu*. And I too join issue; I too love the great pagan world, its bloodshed, its slaves, its injustice, its loathing of all that is feeble. »⁴

Cette place de choix de Gautier au sein du mouvement esthétique victorien explique que les études qui cherchent à comparer Gautier et Pater soient bien davantage du fait des

¹ « Déplacement avantageux », *La Revue blanche*, octobre 1894, repris dans *La Musique et les Lettres* (1895). Rare reconnaissance de la littérature française de l'importance de Walter Pater dans l'histoire des lettres. Mallarmé radicalise et absolutise certains positionnements patériens, et l'on ne peut s'empêcher de faire un lien évident entre la préface de *La Renaissance* et le projet esthétique mallarméen qui consiste à peindre « non la chose, mais l'effet qu'elle produit » (nous soulignons).

² S. Colvin, « *The Renaissance* », *Pall Mall Gazette*, 01/03/1873, p.11-12, cité par L. Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, *op.cit.*, p.114.

³ Dans *Post Liminium*, London: Elkin Matthews, 1911, p. 20, cité par J. Conlon, « The Reception of French Literature in England, 1885-1914 », *art.cit.*, p.44.

⁴ G. Moore, *Confessions of a Young Man*, *op.cit.*, p.212-213.

chercheuses et chercheurs victorianistes que gautiériers. À notre connaissance, un seul article français récent s'engage dans cette démarche¹ : A.-F. Gillard-Estrada y fait précisément siennes les tensions qui sont au cœur de notre étude en mettant en lumière chez Pater, à l'aune de sa lecture de Gautier, une « esthétique oscillant entre l'apollinien et le dionysiaque, respectivement incarnée par deux figures principales : d'une part, les jeunes hommes sereins et indifférents représentés dans la sculpture grecque [...], et d'autre part, l'androgynie inquiétant du Vinci. »² Il s'agit donc en ce sens de souligner « l'alliance entre l'idéalisation classique inspirée de l'Antiquité et l'expressivité associée au Romantisme, ou encore, le syncrétisme du christianisme et du paganisme. »³

Un païen dans la ville

Se cache ici l'un des fils rouges de notre travail, qui tentera de sonder les liens entre sensualisme et politique, ce dernier terme étant compris au sens large, c'est-à-dire en ce qu'il met en jeu la vie de la cité et la place de l'individu en son sein. Il convient en effet de bien rappeler que l'Antiquité de la seconde génération romantique, ainsi que celle du Parnasse ou des esthètes, semble de prime abord s'offrir comme un manifeste d'apolitisme et de désengagement, né dans le sillage de désillusions politiques successives. Ce désengagement politique est d'ailleurs précisément ce que reproche Baudelaire à « l'école païenne » dont il dénonce « la démission face aux sollicitations du présent »⁴. Ce n'est pas un hasard si se retrouvent associés pour ce travail Gautier et Pater, considérés par l'histoire littéraire comme les deux pères de « l'art pour l'art ».

La question de l'art pour l'art

Pater emploie la formule dans l'avant-dernière phrase de la « Conclusion » de *La Renaissance* : « Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest

¹ A.-F. Gillard-Estrada, « Esthétique des correspondances et poétique de l'androgynie : présence de Théophile Gautier dans l'œuvre de Walter Pater (1839-1894) », dans *“Curious about France” : visions littéraires victoriennes*, op.cit., p.125-136.

² *Ibid.*, p.127. C'est aussi la question que pose, pour Gautier, F. Brunet dans « Apollinien ou dionysien ? », art.cit.

³ *Ibid.*

⁴ C. Saminadayar-Perrin, « Écoles païennes », art.cit., p.265.

quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake. »¹ Si c'est bien l'expression d'« *art for art's sake* » qui est utilisée dans la première édition de *La Renaissance* (1873), Pater la révisé en « *art for its own sake* » dans la quatrième édition (1893), non que cette nouvelle formulation amoindrisse sa pensée, mais plutôt afin de faire allusion à une phrase présente dans la préface, associée à Winckelmann... et à son hellénisme : « By his enthusiasm for the things of the intellect and the imagination *for their own sake*, by his Hellenism, his life-long struggle to attain the Greek spirit, he is in sympathy with the humanists of a previous century. »² Pater réutilisera d'ailleurs l'expression dans son *Platon*, faisant même du philosophe grec le père de l'art pour l'art : « He anticipates the modern notion that art as such has no end but its own perfection,— "art for art's sake". Ἄρ' οὖν καὶ ἐκάστη τῶν τεχνῶν ἔστιν τι συμφέρον ἄλλο ἢ ὅτι μάλιστα τελέαν εἶναι; »³ Comme beaucoup de textes du mouvement esthétique, il s'agit bien, dans un souci de légitimation, de « présenter les Grecs anciens comme la source originelle des notions modernes de critique esthétique et d'art pour l'art »⁴, qui reposent sur une « distinction entre un art engagé qui s'intéresse aux “vérités modernes” et qui reflète une réalité politique et sociale, et un art imaginaire et autonome, pour qui la beauté est une fin en soi et est détachée de toute visée utilitaire. »⁵

Si les positionnements de Heine sur cette question sont particulièrement complexes, il est tout-à-fait possible de faire aussi de lui, avec certains critiques, un champion de l'art pour l'art. Ainsi W. Marx voit-il à juste titre dans certaines remarques heinéennes les signes de « l'autonomisation croissante de la littérature au cours du siècle »⁶, comme lorsque le poète allemand écrit : « ich bin für die Autonomie der Kunst; weder der Religion, noch der Politik

¹ R, p.239 : « De cette sagesse, la passion de la poésie, le désir de la beauté, l'amour de l'art pour lui-même sont les plus riches. Car l'art vient à nous en se proposant franchement de ne donner que la plus haute qualité à nos instants au moment où ils passent et simplement par amour de ces instants. » (LR, p.217).

² LR, p.XIV-XV : « Par son enthousiasme pour l'intelligence et l'imagination pour elles-mêmes, par son hellénisme, sa vie passée à essayer d'atteindre l'esprit grec, il est en connivence avec les humanistes d'un siècle précédent. » (LR, p.51). Voir ce qu'en disent L. Higgins et D. Latham dans « Privileging the Later Pater: The Choice of Copy-Text for the Collected Works », art.cit., p.41.

³ « Plato's Aesthetics », *Plato and Platonism*, chap.X, p.268 : « Il anticipe même cette notion moderne que l'art n'a que lui-même pour but, "l'art pour l'art" : Ἄρ' οὖν καὶ ἐκάστη τῶν τεχνῶν ἔστιν τι συμφέρον ἄλλο ἢ ὅτι μάλιστα τελέαν εἶναι; » (*Platon et le platonisme*, p.191-192). La citation de Platon est tirée de *La République*, 341d.

⁴ S. Evangelista, « Vernon Lee in the Vatican: The Uneasy Alliance of Aestheticism and Archeology », art.cit., p.32.

⁵ A.-F. Gillard-Estrada, « La critique d'art esthétique de Pater », art.cit., p.161.

⁶ W. Marx, *L'Adieu à la littérature*, op.cit., p.74.

soll sie als Magd dienen, sie ist sich selber letzter Zweck, wie die Welt selbst »¹. Il s'agit d'ailleurs là d'une observation qui est loin d'être isolée dans le corpus heinéen, en témoignent les célèbres formules employées par Heine dans *Atta Troll*² ou dans une lettre à Karl Gutzkow : « Mein Wahlspruch bleibt: Kunst ist der Zweck der Kunst, wie Liebe der Zweck der Liebe, und gar das Leben selbst der Zweck des Lebens ist. »³ Si l'œuvre heinéenne reste éminemment politique, « pour autant, le poète ne renonce pas aux exigences spécifiques de l'art. Il refuse de le laisser instrumentaliser pour servir d'autres buts que les siens propres, et de sacrifier l'autonomie esthétique au profit d'une soumission à la politique. L'artiste engagé [...] doit se conformer en priorité aux lois de l'art et non à celles de la politique. »⁴

La défense gautiérienne de l'art pour l'art, enfin, profondément polémique, fait fi de toute ambition politique et de tout acquis révolutionnaire : « Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau authentique de Raphaël, ou une belle femme nue. [...] Je consentirais très volontiers, pour ma part, au retour de cet anthropophage de Charles X, s'il me rapportait, de son château de Bohême, un panier de Tokay ou de Johannisberg. »⁵ Autrement dit, c'est bien au nom d'un sensualisme hédoniste que Gautier légitime son indifférentisme, voire son conservatisme politique. Le paganisme gautiérien se mue alors en rêve d'ailleurs, chimère antique ou orientale où règnent « beauté, luxe, calme et volupté » :

« Voici comme je me représente le bonheur suprême : – c'est un grand bâtiment

¹ *Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald*, sixième lettre, *DHA 12*, p.259 : « je tiens pour l'autonomie de l'art, qui ne doit être le valet ni de la religion ni de la politique, mais au contraire son propre but, comme le monde même » (*De la France. Lettres confidentielles adressées à M. Auguste Lewald*, sixième lettre, *DHA 12*, p.412).

² « Traum der Sommernacht! Phantastisch / Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos / Wie die Liebe, wie das Leben, / Wie der Schöpfer sammt der Schöpfung! » (*Atta Troll, Caput III*, *DHA 4*, p.17 : « Rêve d'une nuit d'été, ma fantasque chanson est sans but, oui, sans but, comme l'amour, comme la vie, comme toute la création [et peut-être] le Créateur lui-même ! » (*DHA 4*, p.166)

³ Lettre de Heine à K. Gutzkow, *HSA 2I*, p.292, lettre 731 du 23/08/1838 : « Ma devise reste celle-ci : l'art n'a pas d'autre but que l'art, ni l'amour d'autre que l'amour, et la vie elle-même est son propre but. » G. Höhn glisse : « Bien avant l'envol de la "poésie à tendance", Heine a défendu l'autonomie esthétique en des termes proches de la doctrine de l'art pour l'art. Quand, dans les années 1830, quelques critiques se scandalisèrent après la publication d'une série de poèmes érotiques, Heine riposta en affirmant l'autonomie de l'art justement *au nom* de la "période esthétique" rejetée pourtant comme dépassée, et *contre* les exigences nationales, morales, et religieuses. Ainsi il répliqua à Karl Gutzkow, qui se fit le porte-parole de la critique pour avertir Heine de ne pas s'aliéner son public allemand, que ce ne sont pas les "besoin moraux" d'un quelconque bourgeois qui importent ici, mais "l'autonomie de l'art" (lettre du 23 août 1838). » (*Heinrich Heine, un intellectuel moderne, op.cit.*, p.141, n.1). On trouvera une version synthétique de cet ouvrage dans « Heinrich Heine, intellectuel moderne », *art.cit.*

⁴ G. Höhn, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne, op.cit.*, p.134.

⁵ « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*, p.102.

carré sans fenêtre au dehors : une grande cour 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 grands lévriers au museau de brochet dormiraient çà 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 grande pipe de jade. »¹

Muré dans une immobilité solaire et marmoréenne, le païen gautiérien rend manifeste un bonheur radicalement étranger au tumulte de la cité, placé sous l'égide de la puissance de la fiction et de l'imagination, dont l'opium est une métaphore. La figure païenne incarne alors un fantasme de liberté absolue qui passe aussi par un affranchissement des discours politiques ou moraux qui pourraient tendre à limiter cette toute-puissance. Dans un XIX^e siècle désormais perçu par Gautier comme un monde de la contrainte où l'écrivain, au statut précaire, doit désormais peiner laborieusement pour gagner son pain, le sensualisme légitime alors tous les compromis, comme le rappelle Gautier dans sa recension des *Reisebilder* : « Heine répondant au Philistin berlinois, de peur de ne pas avoir de carpes au brun, ne représente-t-il pas très bien la poésie forcée de faire bonne mine à la prose qu'elle déteste, et de supporter ses plates trivialités, sous peine de mourir de faim, ce qui est une mort beaucoup trop spiritualiste, même pour un poète ? »² Là encore, c'est bien le sensualisme (et l'antispiritualisme) qui justifie la collusion avec le bourgeois, aussi infâme soit-il : les « carpes au brun » valent bien toutes les compromissions politiques. Toujours est-il que le héros gautiérien ou patérien semble ainsi porter un « idéal de passivité »³ et « d'indifférence au monde »⁴, ce que souligne Pater à propos du jeune Marius, dont l'enfance est « plus occupée de contemplation que d'action »⁵, ou de Thomas Browne, « menant une existence

¹ *Maupin*, p.265.

² « Variétés. Œuvres de Henri Heine », *La Presse*, 30/11/1838, p.3.

³ A.-F. Gillard-Estrada, « “Such a character would be the regeneration of the world” : variations sur le “type” grec dans l'œuvre de Walter Pater », art.cit., p.27.

⁴ F. Court-Pérez, *Théophile Gautier. Un romantique ironique, op.cit.*, p.282. Voir les propos de d'Albert : « Voici comment je me représente le bonheur... »

⁵ *Marius*, p.39 : « Thus the boyhood of Marius passed; on the whole, more given to contemplation than to action » (*ME*, t.1, p.24).

très calme à une époque troublée »¹ et n'ayant « nulle disposition pour la querelle »². Contemplation et action : voilà justement deux principes au cœur de la dichotomie arnoldienne entre hellénisme et hébraïsme. Selon le critique victorien, l'hellénisme, c'est « l'intelligence qui pousse vers [l]es idées », et l'hébraïsme, « l'énergie qui pousse à l'action concrète »³. Est-ce alors à dire que l'opposition qui nous occupe est celle d'un paganisme apolitique et d'un judéo-christianisme au cœur de la cité ?

Cette question est d'ailleurs intimement liée à celles du subjectivisme et du relativisme⁴ qui caractérisent notamment Pater : si le sujet paterien est peu politique, c'est que le monde réel, loin de reposer sur « un sens commun et partagé de la réalité, accessible à tous », serait pour Pater « entièrement subjectif et impressionniste »⁵. Comment alors fonder la vie de la cité dans un monde où les dieux sont morts et où, autrement dit, toute loi rectrice et transcendante semble s'évanouir ? En quelles valeurs politiques et morales croire si tous ces principes sont finalement contingents et subjectifs, et si même la beauté et la connaissance sont relatives ? Le sensualisme païen est-il alors synonyme d'individualisme libertaire qui glorifie l'individu au détriment de la collectivité politique ? La critique de l'idéalisme propre à cette seconde génération romantique va-t-elle nécessairement de pair avec un retrait de la vie politique ?

Ce que l'on cherchera au contraire à montrer, c'est que le païen moderne s'offre en fait comme une figure profondément engagée et subversive, et que le sensualisme professé par nos trois auteurs, loin d'être une fuite hors des réalités de la cité, doit se comprendre au

¹ « Thomas Browne », dans *Essais anglais*, p.97 : « he does, as I have said, pass very quietly through an exciting time » (*Appreciations*, p.130).

² *Essais anglais*, p.99. Dans la même logique, Pater décrit en ces termes la réaction de Browne face à la destruction des « institutions » (le système monarchique) entraînée par la guerre civile : « And yet, congruously with a dreamy sweetness of character we may find expressed in his very features, he seems not greatly concerned at the temporary suppression of the institutions he values so much. He seems to possess some inward Platonic reality of them—church or monarchy—to hold by in idea, quite beyond the reach of Roundhead or unworthy Cavalier. » (*Appreciations*, p.132 ; *Essais anglais*, p.99).

³ M. Arnold, *Culture et Anarchie*, *op.cit.*, p.125.

⁴ Pater pose clairement le débat dans « Coleridge's Writings » : « Modern thought is distinguished from ancient by its cultivation of the "relative" spirit in place of the "absolute." » (*Appreciations*, p.66). Pater se présente comme un homme moderne, contre Coleridge : « Now the literary life of Coleridge was a disinterested struggle against the relative spirit. [...] He is ever restlessly scheming to "apprehend the absolute" » (p.68). Mais « l'esprit relatif » que Pater défend, loin d'être pur subjectivisme, s'offre comme nouvelle norme esthétique et éthique : « The relative spirit, by its constant dwelling on the more fugitive conditions or circumstances of things, breaking through a thousand rough and brutal classifications, and giving elasticity to inflexible principles, begets an intellectual finesse of which the ethical result is a delicate and tender justice in the criticism of human life. » (*Appreciations*, p.103).

⁵ R. Robbins, *Pater to Forster*, *op.cit.*, p.14. C'est tout ce qui sépare, rappelle l'auteur, un Pater d'un Ruskin : « The Paterian critic does not seek the reflection of appropriate community ideals in the work of art or literature » (*ibid.*, p.10).

contraire comme un vaste projet esthétique et politique en prise avec les crises que traverse le XIX^e siècle. Si Gautier et Pater ont pu chercher à « attirer Heine dans le camp de l'esthétisme »¹, il s'agira au contraire d'en souligner les implications politiques : associer Heine aux deux pères de l'art pour l'art a ainsi cet intérêt de montrer que la frontière entre engagement et indifférentisme, politique et poétique, est finalement particulièrement poreuse.

Derrière cette formule d'art pour l'art se cachent en fait des réalités bien différentes, aux implications parfois antagonistes. Ainsi, s'ils semblent tous deux défendre l'art pour l'art, un abîme politique sépare Heine et Gautier, comme le rappelle P. Tortonese : « le silence de Gautier sera permanent, sur les idées politiques de Heine, qu'il ne partage point. Leurs opinions sur la Révolution française, sur le libéralisme, sur les Lumières sont opposées, mais Gautier arrive toujours à ignorer cette opposition en situant les réalisations littéraires au-delà de tout clivage politique. »² Dans la même logique, l'indifférentisme politique gautiérien et patérien révèle en réalité des prises de position respectives diamétralement opposées : si les critiques de Gautier contre la démocratie ou ses complaisances envers le Second Empire placent le poète français du côté du conservatisme, Pater, au contraire, appartient au camp libéral : « sur un mode moins marqué, peu enclin à célébrer la Réforme ou la Révolution française, Pater s'inscrit cependant avec Symonds dans le cadre du libéralisme victorien. »³

Paradoxe de faire des partisans de l'art pour l'art des esthètes détachés des réalités sensibles, alors que c'est précisément ce que ces derniers, dans leur culte du corps et leur réhabilitation du monde physique, reprochent au spiritualisme. Paradoxe de faire de Gautier et Pater, critiques d'art et journalistes⁴, les champions d'un art hors-sol. Paradoxe de faire de la « préface » de *Mademoiselle de Maupin* ou de la « Conclusion » de *La Renaissance* des manifestes d'un art indifférent et désengagé, alors justement que ces textes susciterent lors de

¹ P. Tortonese, « Gautier lecteur de Heine », art.cit., p.63.

² P. Tortonese, « Gautier lecteur de Heine », art.cit., p.63.

³ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.11. Ce que rappelle aussi K. Daley : « Pater implies that romantic subjectivity, passion, and curiosity are liberal concepts because they support the autonomy and self-developpement of the individual. » (*The Rescue of Romanticism*, p.131).

⁴ Cette repolitisation de Gautier et Pater (et de leur sensualisme païen) passe de toute évidence par une réévaluation de la place de leur critique d'art. N'oublions pas que la grande partie de l'œuvre gautiérienne relève en fait de la critique d'art (littéraire, picturale, dramatique...), totalement éclipsée par l'histoire littéraire au nom d'une conception essentialiste et décontextualisée de l'œuvre d'art. Dans la même perspective, la première partie de *Testing new opinions and courting new impressions*, op.cit., cherche à mettre en valeur l'engagement de Pater dans son temps par l'intermédiaire de la question du journalisme, des choix éditoriaux et des stratégies de publication patériennes. Voir notamment L. Brake, « Walter Pater and the New Media: the "Child" in the House », art.cit., p.15-36.

leur publication débats violents et polémiques virulentes. Que l'on lise en ce sens la « préface » de *Mademoiselle de Maupin* dans sa version originale, qui regorge d'attaques *ad hominem* et d'invectives contextuelles, pour se convaincre que les débats, loin du conflit essentialiste présenté par l'histoire littéraire, sont profondément ancrés dans les réalités politiques du temps. Dans la même logique, une attention aux circonstances de production de *La Renaissance* permet de saisir combien cette œuvre, loin de refuser à l'art ses responsabilités dans la cité, cherche au contraire à prendre position dans les controverses de l'époque : « L'École de Giorgione » est ainsi une défense dissimulée de Whistler ou de Simeon Solomon, condamné pour son homosexualité, quand « La Poésie de Michel-Ange » répond au très critique discours « The relation between Michelangelo and Tintoret » prononcé par Ruskin en septembre 1871.

Comment ne pas voir, enfin, la proximité entre partisans de « l'art pour l'art » et « grands prêtres » de la littérature et de la culture, Arnold en tête ? Encore une fois, les frontières entre ce que l'histoire littéraire présente comme deux visions antagonistes de l'art semblent bien plus poreuses. Ce sont bien les mêmes reproches qui sont adressés aux deux camps : ainsi *Culture et Anarchie* n'a de cesse de défendre le rôle primordial de la poésie dans la vie de la cité, et Arnold, blessé par les attaques contre l'inutilité de la culture, se présente bien, dans ce texte, comme un « homme qui contribue à apporter une solution aux nécessités pratiques de notre temps »¹.

Mais comme Gautier ou Pater, le critique anglais cherche bien également à s'opposer à l'utilitarisme et au benthamisme de son temps, et invite en ce sens à « *keep aloof from practice* » : il s'agit de « steadily refuse to lend itself to any of those ulterior, political, practical considerations about ideas which plenty of people will be sure to attach to them, [...] but which criticism has really nothing to do with. »² Les « considérations pratiques » sont bien le « fléau de la critique [criticism] », qui repose sur « *the idea of a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world, and thus to establish a*

¹ *Culture et Anarchie*, op.cit., p.98. Voir particulièrement le chapitre II de *Culture et Anarchie*, dans lequel il s'oppose à ceux qui critiquent la « religion de la culture » qui serait de la « poudre aux yeux » (*ibid.*, p.83), et dont Arnold expose les arguments : « It is said to be a religion proposing parmaceti, or some scented salve or other, as a cure for human miseries; a religion breathing a spirit of cultivated inaction, making its believer refuse to lend a hand at uprooting the definite evils on all sides of us, and filling him with antipathy against the reforms and reformers which try to extirpate them. In general, it is summed up as being not practical, or,—as some critics more familiarly put it,—all moonshine » (*Culture and Anarchy*, op.cit., p.51-52).

² « The function of criticism at the present time », *Essays in criticism*, op.cit., p.20.

current of fresh and true ideas. »¹ On ne peut nier le rôle de ce « désintéressement » arnoldien dans la construction du paradigme de l'art pour l'art.

Ainsi, les figures païennes mobilisées par nos trois auteurs cherchent bien à « rompre avec l'image de l'esthète isolé dans sa tour d'ivoire »² et à se défendre de « l'accusation selon laquelle le romantisme promeut l'égotisme et le mépris de la vie sociale »³ : « gardons-nous de confondre l'Esthétisme et ses caricatures, qui hantent notre imaginaire et nous représentent des personnages alanguis, en proie à divers cultes dont celui de la porcelaine japonaise n'est pas le moindre »⁴. Il s'agira de voir dans le sensualisme païen de nos trois auteurs un « discours de dissidence »⁵ qui place la Grèce antique au cœur d'une « identité polémique et contre-culturelle »⁶. Aussi « détaché du monde »⁷ semble-t-il, le sujet patérien tel qu'il est défini dans « Diaphanéité » affirme aussi sa nature « révolutionnaire » : « also the type must be one discontented with society as it is. »⁸

Loin d'être métaphore d'un retrait de la vie publique, cet *exil* des dieux est alors au contraire signe d'une mise au ban politique, bien réelle pour Heine, et l'on ne peut s'empêcher de penser à Victor Hugo, qui déclare, depuis Hauteville-House, vouloir « partager jusqu'au bout l'*exil* de la liberté » : « Quand la liberté rentrera, je rentrerai. »⁹ Ces dieux en exil prêts à

¹ *Ibid.*, p.32. Il s'agit de « know the best that is known and taught in the world » et « to create a current of true and fresh ideas » (*ibid.*, p.20).

² B. Coste, C. Ribeyrol, A.-F. Gillard-Estrada, M. Lambert-Charbonnier, « Introduction », dans *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*, *op.cit.*, p.3 : « Each contributor challenges preconceived ideas of the aesthete's solipsism as they question Pater's active participation in the publishing industry and emphasize his intertextual dialogue with his contemporaries even beyond British borders, shedding new light, in particular, on his reading of French authors » (*ibid.*, p.4). C'est déjà ce que cherche à faire par exemple F. Mac Grath, qui invite à « challenge some of the traditional views of Pater, especially those that perceive him primarily as a stylist, a priest of sensation, a formalist, or an advocate of art for art's sake » (*The Sensible Spirit*, p.5). L'ouvrage cherche à souligner la « fusion pragmatique de l'empirisme et de l'idéalisme » qui « caractérise l'approche patérienne de toutes les productions de l'intelligence et de l'imagination humaines, qui incluent la philosophie, la religion, le mythe et l'art » (*Ibid.*, p.140).

³ K. Daley, *The rescue of romanticism*, *op.cit.*, p.134.

⁴ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.34.

⁵ « The experience of ancient Greece stands at the very heart of literary aestheticism in its polemical and counter-cultural identities » (S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.2).

⁶ S. Evangelista voit ainsi dans les revendications de l'esthétisme un « discourse of dissent from the dominant culture of the mid-Victorian decades » (*ibid.*).

⁷ « Diaphanéité », *Essais anglais*, p.33.

⁸ « Diaphanéité », *Miscellaneous Studies*, p.254 : « Semblable nature doit également être mécontente de la société telle qu'elle est » (*Essais anglais*, p.40).

⁹ V. Hugo, « L'amnistie », *Actes et paroles. Pendant l'exil*, *op.cit.*, p.169. Il s'agit de la déclaration de Victor Hugo (18/08/1859) à la suite de l'amnistie générale proclamée par Napoléon III. Malgré leurs divergences politiques et leurs conceptions différentes de l'art, les relations entre Gautier et Hugo sont cordiales et leur amitié bien réelle : voir la journée d'étude organisée le 25/11/2022 par la Société Théophile Gautier (« Gautier / Hugo. Mémoire(s) du romantisme). En revanche, Heine et Hugo ne s'appréciaient guère. Si Heine a cherché à entrer en

renaître de leurs cendres, diabolisés par l'ordre religieux et politique en place, sont alors autant de figures qui font acte de résistance et rendent manifeste la puissance révolutionnaire de la poésie. Dieux en exil, dieux « sans-patrie »¹, dieux hors-la-loi, dieux censurés aussi : Heine, Gautier et Pater ont tous trois, à des degrés divers, souffert de la censure ou du moins de contraintes éditoriales : Gautier ne peut choisir la fin qu'il désire donner à son *Capitaine Fracasse*², quand Pater, marqué par le scandale de la première publication de *La Renaissance*, en censure les éditions suivantes. Heine, enfin, verra sa carrière régulièrement ponctuée de nombreux démêlés avec la justice, en témoigne la censure féroce dont il fut victime : censures familiale, prussienne, autrichienne, éditoriale, auto-censure, contre lesquelles il passera sa vie à lutter. C'est là un contexte à prendre absolument en compte pour lire Heine ou Pater : si certains propos peuvent paraître obscurs, équivoques ou allusifs, leur sens est moins cryptique par plaisir d'être cryptique que pour échapper à la censure. L'hermétisme ou l'ironie sont profondément politiques.

L'opposition entre hébraïsme et hellénisme n'est pas donc pas, comme on le verra, un antagonisme irréconciliable entre politique et poétique, mais bien, au cœur d'une nouvelle esthétique et d'une nouvelle épistémologie, un conflit entre deux dynamiques différentes au sein de la cité. Rien n'est plus éclairant à cet égard que la dichotomie mobilisée par Pater dans son *Platon*, qui rejoint explicitement, comme on le verra, la rivalité entre spiritualisme et

contact avec Hugo à son arrivée à Paris (voir ses billets de juin 1834 et du 02/04/1835, *HSA 21*, p.86 et 100, lettres 490 et 525), la rencontre entre les deux hommes n'eut probablement jamais lieu : le silence de Hugo sur son homologue allemand est éloquent, quand Heine, de son côté, livre (comme il sait si bien le faire) des lignes particulièrement acerbes sur celui qu'il nomme « le beau bossu » : « George Sand pour la prose et Alfred de Musset pour les vers surpassent en effet leurs contemporains français, et dans tous les cas ils sont supérieurs à M. Victor Hugo, cet auteur si vanté, qui, avec une persévérance opiniâtre et presque insensée, a fait accroire à ses compatriotes, et à la fin à lui-même, qu'il était le plus grand poète de la France. Est-ce réellement son idée fixe ? En tout cas, ce n'est pas la nôtre. [...] Son enthousiasme n'est qu'une fantasmagorie, un calcul sans amour, ou plutôt il n'aime que lui-même ; il est égoïste, et pour dire quelque chose de pire, il est Hugoïste. » (*Lutèce*, v, *DHA 13*, p.195 ; *Lutezia*, *DHA 13*, p.44). Banville revient sur cette inimitié dans ses *Souvenirs* : « Par un soir d'été bien triste, où l'on entendait tonner le canon des Prussiens, je me promenais avec mon vénéré maître Théophile Gautier. [...] Nous vîmes à causer du poète de *Germania*. « Enfin, dis-je à Gautier, notre maître étant excepté, bien entendu, quel rang donnez-vous à Henri Heine, parmi les poètes contemporains ? – Mais le premier ! me répondit sans hésitation le divin Théo, dont un rayon du soleil couchant vint alors dorer la chevelure ambrosienne. [...] Chose étrange ! le chanteur de *L'Intermezzo*, qui savait si bien admirer, s'était montré de la plus cruelle injustice envers le roi incontesté de l'art lyrique, et, par contre, Victor Hugo est peut-être un peu avare de louanges pour l'archer apollonien, pour le spirituel et moderne Aristophane. Mais tandis que ces deux génies se regardent en lions de faïence, leurs deux Muses, derrière eux, échantent des sourires amis et tendrement se caressent et s'embrassent. » (« Henri Heine » (XL), *Mes souvenirs*, *op.cit.*, p.444-445).

¹ Voir le paragraphe 377 du *Gai Savoir* (« Nous autres “sans-patrie” »).

² Voir ce qu'en dit Judith Gautier dans *Le second Rang du Collier. Souvenirs littéraires*, *op.cit.*, p.102-107. Gautier aurait souhaité un « dénouement superbement lamentable » au *Capitaine Fracasse*, quand son éditeur Charpentier lui impose une fin heureuse qui devrait plaire davantage au lectorat.

sensualisme. Cette controverse, c'est l'idée contre le flux, Platon contre Héraclite, Sparte contre Athènes :

« Athens, that perfect flower of Ionian genius, in direct contrast to, and now in bitter rivalry with, Sparta, the perfect flower of the Dorian genius. All through Greek history, as we also saw, in connexion with Plato's opposition to the philosophy of motion, there may be traced, in every sphere of the activity of the Greek mind, the influence of those two opposing tendencies:—the centrifugal and the centripetal tendencies, as we may perhaps not too fancifully call them. There is the centrifugal, the irresponsible, the Ionian or Asiatic, tendency; flying from the centre, working with little forethought straight before it in the development of every thought and fancy; throwing itself forth in endless play of undirected imagination; delighting in colour and brightness, moral or physical; in beautiful material, in changeful form everywhere, in poetry, in music, in architecture and its subordinate crafts, in philosophy itself. In the social and political order it rejoices in the freest action of local and personal influences: its restless versatility drives it towards the assertion of the principles of individualism, of separatism—the separation of state from state, the maintenance of local religions, the development of the individual in that which is most peculiar and individual in him. [...] [Athens] did recompose or fuse those many diverse elements into one absolutely original type. But what variety within! Its very claim was in its grace of *movement*, its freedom and easy happiness, its lively interests, the variety of its gifts to civilisation; but its weakness is self-evident, and was what had made the political unity of Greece impossible. [...] This inorganic, this centrifugal, tendency, Plato was desirous to cure by maintaining over against it the Dorian influence of a severe simplification everywhere, in society, in culture, in the very physical nature of man. An enemy everywhere, though through acquired principle indeed rather than by instinct, to variegation, to what is cunning, or "myriad-minded" (as we say of Shakespeare, as Plato thinks of Homer) he sets himself in mythology, in literature, in every kind of art, in the art of life, as if with conscious metaphysical opposition to the metaphysic of Heraclitus, to enforce the ideal of a sort of Parmenidean abstractness, and monotony or calm. »¹

¹ « Plato and the Sophists », Plato and Platonism, p.103-104 : « Athènes, fleur parfaite du génie ionien, se trouvait alors en fort contraste et bientôt en conflit ouvert avec Sparte, fleur parfaite du génie dorien. D'un bout à l'autre de l'histoire grecque, comme nous l'avons également vu se matérialiser dans le refus que veut opposer Platon à la philosophie du flux, demeure, au cœur de chaque sphère d'activité de l'esprit grec, la rivalité d'influence de ces deux tendances contradictoires : force centrifuge et force centripète, ainsi que nous pourrions

Que l'on saisisse à l'aune de ce texte toutes les implications esthétiques, politiques ou épistémologiques du conflit tel qu'il est dessiné ici par Pater, et qui donne sens à l'ensemble de l'opposition entre hellénisme et hébraïsme. Le critique anglais voit cette dialectique à l'œuvre au sein même du « génie hellénique »¹ qui se donne à voir dans deux visions de la cité. Si Pater penche plutôt pour Athènes et Héraclite, il semble garder pour Sparte et Platon une forme de fascination qui dit la dette qu'il a contractée envers des figures comme Coleridge ou Newman. N'oublions pas que le premier article écrit par Pater est précisément consacré aux « Coleridge's Writings » (1866)², et que Swinburne publiera *Christabel and the Lyrical Imaginative Poems of S.T. Coleridge* en 1875 : il y a bien là une démarche de réévaluation du poète britannique, qui passe, chez Pater, par une nouvelle appréciation de l'idéalisme allemand.

les nommer sans exagération. D'un côté donc, la tendance centrifuge, ionienne ou asiatique, irresponsable. Fuyant rapidement le centre, négligeant de prévoir ce qui peut l'attendre dans sa course, elle se laisse entraîner par toute forme de pensée ou d'imagination : elle se meut par la force d'un jeu sans fin du rêve ayant libre cours, se nourrit de couleurs et d'éclats, tons physiques ou moraux, pour se plaire à tisser une toile magnifique et toujours changeante, dans les domaines de la poésie, de la musique, de l'architecture, des arts mineurs et même de la philosophie. Quant à l'ordre social et politique, cette tendance privilégie l'action la plus délibérée des particularités d'un lieu ou d'une personne. Sa versatilité nerveuse entend toujours affirmer les principes d'individualisme et de distinction : séparation des états, conservation des cultes locaux, développement de l'individu par la culture de ses différences les plus personnelles. [...] Athènes parvint à fondre ses composantes si diverses en un type unique et parfaitement original. Mais quelle diversité ne conservait-il pas en son sein ! Ses grands avantages : précisément la grâce de ses mouvements, son heureuse liberté dépourvue de contraintes, sa vivacité, les dons nombreux faits à la civilisation. Mais sa faiblesse évidente avait privé la Grèce de son unité politique. [...] Cette tendance inorganique et centrifuge, Platon voulait y porter remède en relevant à son encontre l'influence dorienne : son contraire, exigeant la plus sévère simplification en tous domaines, dans la société, dans la culture et même dans la nature physique de l'homme. Se faisant l'ennemi permanent, quoique plutôt par conviction que par instinct, de la variété, de l'habileté « protéenne » (celle que nous attribuons à Shakespeare de même qu'il l'attribuait à Homère), Platon s'applique, en mythologie, en littérature et en toute forme d'art, même dans l'art de vivre, à faire prévaloir, comme par opposition métaphysique consciente à Héraclite, l'idéal d'une sorte d'abstraction monotone et calme, à la manière de Parménide. » (Platon et le platonisme, p.85-86).

¹ « Platonism is a highly conscious reassertion [201] of one of the two constituent elements in the Hellenic genius, of the spirit of the highlands namely in which the early Dorian forefathers of the Lacedaemonians had secreted their peculiar disposition, in contrast with the mobile, the marine and fluid temper of the littoral Ionian people. » (« Lacedaemon », *Plato and Platonism*, p.200-201 ; *Platon et le Platonisme*, p.148).

² Le texte est en fait rédigé en deux temps (1866 puis 1880). F.C McGrath voit dans « Coleridge's Writings », le premier essai de Pater, « the opening of one of the largest conduits of German thought into the English literary tradition since Coleridge and Carlyle. » (*The sensible spirit, op.cit.*, p.81-82). Pater présente effectivement Coleridge comme celui qui fait découvrir à l'Angleterre non seulement l'idéalisme allemand mais les principes grecs (platoniciens) qui lui sont corrélés : « Coleridge's prose writings on philosophy, politics, religion, and criticism, were, in truth, but one element in a whole lifetime of endeavours to present the then recent metaphysics of Germany to English readers, as a legitimate expansion of the older, classical and native masters of what has been variously called the a priori, or absolute, or spiritual, or Platonic, view of things. » (*Appreciations*, p.57). Voir le commentaire que propose B. Coste de ce texte, dans *Walter Pater critique littéraire*, « *The excitement of the literary sense* », *op.cit.*, p.173-202.

C'est précisément cette tension qui nous paraît caractériser le sensualisme païen de Heine, de Gautier et de Pater, qui, s'il s'engage indéniablement dans une critique de l'idéalisme, ne renonce pas pour autant à tout principe normatif : « l'art pour l'art, ou plutôt, l'amour de l'art et le désir d'en faire un principe recteur ne sont-ils pas déjà une politique affirmée radicalement dans la « Conclusion », non pas par dépit de la politique, mais pour faire politique autrement ? »¹ Le « rejet de l'art utilitaire, de l'art reproduit, mécanisé »² ne doit-il pas se comprendre comme une critique de la technique et du rationalisme qui émerge alors comme paradigme dominant ? Loin d'un subjectivisme qui effacerait toute notion de loi morale, politique ou sociale, le sensualisme heinéen, gautiérien et patérien postule en fait au contraire une puissance rectrice et normative du beau, bien supérieure à tous discours exclusivement moral ou moraliste :

« Que les artistes se gardent donc bien de s'atteler au service d'une école de philosophie ou d'une coterie politique, qu'ils laissent les fourgons chargés de théories embourbés dans leurs profondes ornières, et croient avoir fait autant pour le perfectionnement de l'humanité que tous les utilitaires par une strophe harmonieuse, un noble type de tête, un torse aux lignes pures où se révèlent la recherche et le désir du beau éternel et général. [...] Les vers d'Homère, les statues de Phidias, les peintures de Raphaël, ont plus élevé l'âme que tous les traités des moralistes. Ils ont fait concevoir l'idéal à des gens qui d'eux-mêmes ne l'auraient jamais soupçonné et introduit cet élément divin dans des esprits jusque-là matériels. »³

L'art s'offre alors comme une nouvelle flamme révolutionnaire qui guide les combats du poète (Heine), comme un rêve visionnaire qui se fait religion du beau et culte de l'imagination (Gautier), comme une nouvelle culture et une nouvelle épistémologie qui permet une authentique connaissance du monde (Pater). Au-delà même de la question de l'art pour l'art, ce qui est en jeu est donc bien une réévaluation du romantisme, qui cherche à en finir avec l'idée selon laquelle « la conscience romantique [...] vit dans l'illusion et le refus de la réalité »⁴.

¹ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.33.

² B. Coste, « Introduction », *LR*, p.28.

³ « Du Beau dans l'Art », dans *L'art moderne*, p.145-146.

⁴ É. Dayre, « Le moderne : traduction et politique du romantisme », art.cit., p.268.

Paganisme et amoralisme

C'est dans la lignée de ces réflexions que se pose aussi, plus spécifiquement, la question du mal et de la morale : être païen revient-il à aller « par-delà le bien et le mal » ? La relation entre corps et esprit, que cherche à problématiser le sensualisme de nos trois auteurs, implique-t-elle « une séparation de la morale ? un immoralisme de l'art ? ou bien une moralité autonome qui s'impose à la vie tout entière ? »¹ Indéniablement, le paganisme du XIX^e siècle semble de prime abord être directement associé à une forme d'amoralisme ou d'immoralisme, comme le rappelle cette profession de foi de d'Albert :

« Tu sais avec quelle ardeur j'ai recherché la beauté physique, quelle importance j'attache à la forme extérieure, et de quel amour je me suis pris pour le monde visible : – cela doit être, je suis trop corrompu et trop blasé pour croire à la beauté morale, et la poursuivre avec quelque suite. – J'ai perdu complètement la science du bien et du mal, et, à force de dépravation, je suis presque revenu à l'ignorance du sauvage et de l'enfant. En vérité, rien ne me paraît louable ou blâmable, et les plus étranges actions ne m'étonnent que peu. – Ma conscience est une sourde et muette. L'adultère me paraît la chose la plus innocente du monde ; je trouve tout simple qu'une jeune fille se prostitue ; il me semble que je trahirais mes amis sans le moindre remords, et je ne me ferais pas le plus léger scrupule de pousser du pied dans un précipice les gens qui me gênent, si je marchais sur le bord avec eux. – Je verrais de sang-froid les scènes les plus atroces, et il y a dans les souffrances et dans les malheurs de l'humanité quelque chose qui ne me déplaît pas. »²

Ce positionnement radical est profondément lié, comme chez Nietzsche ou Heine, à la remise en question des fondements du judéo-christianisme : « il apparaît nettement que la foi a détruit l'art, que le Christianisme a introduit dans l'admiration pure pour la beauté la chape de plomb de la notion de péché. En Gautier alors, qui édifie une œuvre d'où est absente la conscience de la faute, l'esthète épris de beauté pure se révolte. »³ Il s'agit ainsi pour Gautier, pour Heine comme pour Pater de remettre en cause le concept de péché originel qui entache l'ensemble de la nature humaine, et plus spécifiquement le corps sensible. Ce positionnement moral

¹ M. Lavaud, P. Tortonese, « Avant-propos », *Gautier et la religion de l'art*, op.cit., p.14.

² *Maupin*, p.246. On pense à Nietzsche et à son idéal d'« individu souverain », « celui qui n'est semblable qu'à lui-même, qui s'est affranchi de la moralité des mœurs, l'individu autonome et supramoral » (*La généalogie de la morale*, p.61).

³ F. Court-Perez, *Gautier, un romantique ironique*, op.cit., p.367.

prend donc aussi sa source dans une vision anthropologique à rebours de celle promue par l'ascétisme judéo-chrétien. Le projet porté par les figures païennes présentes chez nos trois auteurs cherche alors à dépasser l'antagonisme fondateur du christianisme : S. Botticelli, rappelle Pater, est un admirateur du poème de Matteo Palmieri, « La Città Divina », « lequel représentait l'espèce humaine sous la forme incarnée de ces anges, qui, lors de la révolte de Lucifer, ne prirent parti ni pour Jehovah, ni pour Ses ennemis »¹.

Ces réflexions s'inscrivent par ailleurs dans un contexte qui se caractérise, en France comme en Angleterre, par l'emprise particulièrement forte d'un nouvel ordre moral bourgeois, dont les valeurs puritaines et conservatrices sont peu en adéquation avec le libéralisme de Heine, l'épicurisme de Pater, et le sensualisme esthétique de Gautier. N'oublions pas que la deuxième moitié du XIXe siècle s'ouvre avec les procès pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs de Baudelaire et de Flaubert (1857), et se clôt sur la condamnation d'Oscar Wilde (1897) pour « grossière indécence » (homosexualité). Si Heine est relativement épargné par les accusations d'immoralisme, puisque ce sont davantage ses positionnements politiques qui lui vaudront les foudres de la censure germanique, Gautier ou Pater vivent douloureusement les attaques dont ils font l'objet. Ainsi, la publication du premier article des *Grotesques* dans *La France littéraire* (1834), consacré à François Villon, n'épargne pas Gautier, dont le texte est accusé d'immoralité par un article anonyme du *Constitutionnel* (31/05/1834), un journal qui « milite dans les années 1830 pour l'ordre social et moral »² et avait déjà réussi à faire interdire l'*Antony* de Dumas (avril 1834). C'est à la suite du procès perdu par *La France littéraire* contre *Le Constitutionnel* que Gautier rédige sa célèbre préface qui attaque les critiques « vertueux » : « le “scandale” de *Mademoiselle de Maupin* est en partie la conséquence de l'argument moralisateur que la presse développe contre lui en 1833 et 1834 »³. Le « scandale » sera bien plus lourd de conséquences pour Pater : la première publication de *La Renaissance* (1873), et particulièrement de sa « Conclusion », déclenche en

¹ « Sandro Botticelli », *LR*, p.88 : « He is far enough from accepting the conventional orthodoxy of Dante which, referring all human action to the simple formula of purgatory, heaven and hell, leaves an insoluble element of prose in the depths of Dante's poetry. [...] This Matteo Palmieri [...] was the reputed author of a poem, still unedited, “La Città Divina”, which represented the human race as an incarnation of those angels who, in the revolt of Lucifer, were neither for Jehovah nor for His enemies. » (*R*, p.54).

² A. Cervoni, *Théophile Gautier devant la critique*, *op.cit.*, p.64. Voir son chapitre « Un procès en immoralité », p.45-69, et plus particulièrement les pages 60-69 (« Mai-juillet 1834. *La France littéraire* contre *Le Constitutionnel*).

³ *Ibid.*, p.69. Voir le chapitre suivant, « Le “scandale” de *Mademoiselle de Maupin* », p.71-96, ou encore P. Tortonese, « À quoi cela sert-il ? La polémique contre l'utilitarisme dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* », *art.cit.*.

effet une vive émotion dans le milieu oxonien¹. Le clan conservateur reproche à ce texte son matérialisme, son hédonisme, et son amoralisme : on craint que l'université d'Oxford, d'où est déjà parti le mouvement tractarien, ne soit considérée comme un bastion subversif en lutte contre les institutions victoriennes. La grande autorité oxonienne qu'est Benjamin Jowett, traducteur de Platon et professeur de grec, se retrouve par ailleurs en possession d'une correspondance entre Pater et un jeune étudiant, William Money Hardinge. Ces lettres, en raison de leur apologie de l'homosexualité, discréditent Pater aux yeux de Jowett, qui lui retire son soutien pour sa candidature au *Proctorship* universitaire. Il faudra attendre la publication de *Marius the Epicurean* (1885), unanimement salué par la critique, pour que Pater revienne en état de grâce, mais sa carrière aura été durablement marquée par le scandale de *La Renaissance*.

C'est dans ce contexte que doit être saisi l'amoralisme ou l'immoralisme des figures païennes présentes chez Heine, Gautier ou Pater, qu'il s'agit donc aussi de comprendre comme une réaction à un environnement particulièrement contraignant et répressif, et donc presque comme un acte politique. En ce sens, la prétendue « perversité » de l'esthétisme français ou anglais, quand elle n'est pas simplement surjouée polémiquement par ceux qui en sont accusés, témoigne souvent moins d'un véritable amoralisme artistique que de la censure qui s'exerce alors, notamment dans son lien, en Angleterre, avec la répression d'une homosexualité peu en phase avec les standards moraux de l'époque. En dépit des critiques moralisantes qui leur sont adressées, il est frappant de constater que Heine, Gautier et Pater ne s'engagent jamais, comme le font certains auteurs de l'esthétisme et (surtout) du décadentisme, dans une littérature du macabre exaltant la volupté du mal : l'art pour l'art, chez eux, n'est jamais le mal pour le mal. À cet égard, le cas de Pater est particulièrement révélateur, lui qui se montrera toujours très réservé face à la nouvelle génération décadente, comme le montre sa recension équivoque du *Portrait de Dorian Gray*. Ce que Pater critique dans la notion de morale, c'est plus la *notion* (concept abstrait) que la *morale* elle-même, et il s'agira bien en ce sens de souligner les liens de cette question à la remise en cause de l'idéalisme romantique et postkantien. Comme on le verra, la prose patérienne est constamment habitée par une conscience aiguë, presque charnelle, du mal, de la souffrance et de la mort, qui fait de son sensualisme un principe au fondement d'une vie belle et bonne : c'est déjà la leçon de ce portrait matriciel qu'est « Diaphanéité ». De même, les formules

¹ Pour plus de détails, voir par exemple L. Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, *op.cit.*, p.67-103.

radicales de d'Albert restent finalement lettre morte et paraissent obéir, au regard de l'ensemble du corpus gautiérien, moins à une volonté réelle d'amoralisme qu'à un désir de provocation et de polémique. Comme celle de Pater, la prose de Gautier reste habitée par une dialectique du pur et de l'impur, du beau et du laid, qui trouve sa source dans les dichotomies chrétiennes mais aussi platoniciennes : le beau, c'est le bon (Tahoser, Ra'hel), le mal, c'est le laid (Thamar).

Ce que donnent à voir, en d'autres termes, les corpus heinéens, gautiériens et patériens, c'est bien une nouvelle morale qui, loin de s'engager dans un relativisme absolu confondant bien et mal, fait de la littérature le moyen par excellence d'une nouvelle norme pour l'individu et pour la cité. Le sens du beau s'offre alors comme une nouvelle axiologie, à la source, chez Gautier ou Pater, d'une « religion de l'art »¹ : il s'agit bien de trouver dans le paganisme antique non pas la justification de la relativité de la morale, mais de nouvelles formes d'éthiques qui entrent en compétition avec la loi chrétienne. Si la critique a tendu à essentialiser cette question et à faire de l'opposition entre art moral et art amoral le ressort des grands procès du XIX^e siècle, une approche plus contextuelle permet de saisir qu'il s'agit moins d'un conflit moral qu'un conflit de valeurs, et que les prétendus partisans d'un art au-dessus de la morale ne déniaient pas pour autant à la poésie ses pouvoirs normatifs. Au contraire, cette dernière s'offre bien comme la meilleure arme pour saper non pas les fondements moraux de la société, mais l'emprise moraliste de la bourgeoisie conservatrice et puritaine sur les cœurs et les corps.

Il était une foi...

La question religieuse, à cet égard, est également déterminante. Être païen, comme on l'a vu, c'est d'abord ne pas être chrétien : le paganisme renvoie donc d'abord à une critique du christianisme. Ces attaques contre le christianisme visent autant la croyance religieuse en elle-même que ses implications politiques, esthétiques et anthropologiques. Ces positionnements sont ainsi indissociables de la critique heinéenne du despotisme, ou des charges gautiériennes contre la bourgeoisie : « le pouvoir moral et bourgeois étant d'abord celui d'un christianisme tyrannique, Gautier ne manque pas de bafouer la religion de la culpabilité et de la mélancolie »². À cet égard, les publications des *Dieux en exil* (1853) et du *Roman de la momie*

¹ Voir M. Lavaud, P. Tortonese, *Gautier et la religion de l'art*, op.cit..

² M. Lavaud, *Gautier, militant du romantisme*, op.cit., p.449.

(1857) interviennent dans un contexte français bien particulier pour l'Église catholique, qui cherche à réaffirmer ses prérogatives temporelles et spirituelles face au rationalisme moderne qui menace ses pouvoirs : « alors que l'Empire affirme sa vocation autoritaire, au moment où le cléricisme favorise le renouveau du culte marial, l'Antiquité offre surtout un ensemble de références alternatives pour célébrer une forme de spiritualité immanente et une certaine philosophie de la liberté. »¹ Rappelons en effet que la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception (1854) est ainsi concomitante des apparitions mariales de La Salette (1846), Lourdes (1858) ou Pontmain (1871), qui suscitent un nouvel élan religieux, largement encouragé par une Église de plus en plus fragilisée. Le *Syllabus* publié par Pie IX en 1864, qui condamne « les principales erreurs de notre temps »², témoigne de la relation difficile qu'entretient l'Église catholique avec les fondements politiques, moraux, philosophiques ou scientifiques qui fondent cette deuxième moitié du XIX^e siècle. En juillet 1870, quelques mois seulement avant la prise de Rome par l'armée italienne qui acte la fin des États pontificaux désormais intégrés au sein du royaume d'Italie, le dogme de l'infaillibilité pontificale est proclamé : à l'heure même où les pouvoirs temporels de l'Église catholique sont anéantis, cette dernière cherche à relégitimer son autorité spirituelle, elle aussi largement contestée par le mouvement de sécularisation.

Être païen, c'est alors aussi interroger la nouvelle place de l'homme au cœur d'un XIX^e siècle désormais sans dieu(x). « Comment vivre sans la foi ? »³ C'est la question que pose, selon B. Coste, le poème « Dover Beach » de Matthew Arnold⁴, symptomatique des interrogations de toute une génération. La deuxième moitié du XIX^e siècle se caractérise en effet « par l'éclatement du religieux, sa désarticulation du politique et par le remaniement du croire »⁵. À l'image des travaux de Renan, de Strauss - dont *La vie de Jésus* (1835) est traduit par George Eliot en 1846 - ou de figures libérales comme Jowett, la Bible fait désormais l'objet d'une approche non plus religieuse ou sacrée mais littéraire, philologique, et historique. Matthew

¹ C. Saminadayar-Perrin, « Écoles païennes », art.cit., p.258.

² « *Complectens præcipuos nostræ ætatis errores* » : le recueil accompagne l'encyclique *Quanta Cura* et condamne quatre-vingts propositions réunies en dix sections : 1) Panthéisme, naturalisme et rationalisme absolu 2) Rationalisme modéré 3) Indifférentisme, latitudinarisme 4) Socialisme, communisme, sociétés secrètes, sociétés bibliques, sociétés clérico-libérales 5) Erreurs relatives à l'Église et à ses droits 6) Erreurs relatives à la société civile considérée soit en elle-même soit dans ses rapports avec l'Église 7) Erreurs concernant la morale naturelle et chrétienne 8) Erreurs concernant le mariage chrétien 9) Erreurs sur le principat civil du pontife romain 10) Erreurs qui se rapportent au libéralisme moderne.

³ B. Coste, *Walter Pater et la question de la croyance*, op.cit., p.15.

⁴ Voir ainsi les pages consacrées à Arnold dans J.H. Miller, *The Disappearance of God*, op.cit..

⁵ *Ibid.*, p.17. Dès lors, « la question n'est plus celle de l'objet de croyances mais celle des modalités du croire et de l'inscription des croyances dans une collectivité » (*ibid.*, p.135).

Arnold ira d'ailleurs dans cette direction, en témoigne son *Literature and Dogma. An Essay towards a Better Apprehension of the Bible* (1873).

Parallèlement, les récits de conversion, qui se multiplient au XIX^e siècle, illustrent à la fois les questionnements religieux de toute une époque, et cherchent aussi plus largement à mettre en scène une tension entre deux histoires, deux traditions, deux mémoires, au cœur de l'individu comme de la société. Si les récits de conversion sont souvent parodiques chez Heine (ainsi Heinrich Kitzler dans les *Elementargeister*), la conversion est pour lui un moyen d'assimilation culturelle, comme le montre son baptême protestant en juin 1825, qu'il comprend comme un « billet d'entrée vers la culture européenne »¹, et comme ce qui facilitera sa carrière. En Angleterre, des romans comme *Hypatia* (Kingsley, 1853), *Callista* (Newman, 1855²), *Marius the Epicurean* (1885) ou *Robert Elsmere* (Mary Ward, 1888) s'offrent comme les témoins de la crise profonde, religieuse et politique, que traverse l'Angleterre victorienne.

Mais là encore, il s'agit moins pour Heine, pour Gautier et pour Pater, d'abolir la religion que d'en inventer de nouvelles formes. Même Heine, qui apparaît clairement comme le moins idéaliste et le plus terrestre des trois, s'est toujours défendu de tout matérialisme (« à la française », comme il le dit lui-même). Le paganisme s'offrirait alors comme une religion séculière aux formes diverses, d'une religion de l'art comme « paradoxe d'une émotion à la fois sensorielle et transcendante »³ à un panthéisme qui, après avoir chassé le Dieu fait homme, fait de l'homme un dieu. Le roman inachevé de Pater *Gaston de Latour* témoigne bien de ce désir de fondation d'une religion profane : si Marius passe de l'épicurisme au christianisme, Gaston suit un itinéraire inverse, de la prêtrise au paganisme renaissant. Il s'agira bien alors ici non pas de se pencher sur la vaste question des religions que professent Heine, Gautier et Pater, mais de sonder tous les enjeux du lien entre paganisme et croyance

¹ « Der Taufzettel ist das Entre Billet zur Europäischen Kultur. » (*Prosanotizen, DHA 10*, p.313). Sur la vaste question de la « religion moderne » de Heine, on consultera utilement, dans le très riche ouvrage *La Loreley et la liberté* (*op.cit.*), la soixantaine de pages réunissant plusieurs études consacrées à ce sujet dans toute son ampleur.

² Il s'agit là évidemment d'un thème central chez Newman, qu'on retrouve aussi dans *Loss and Gain* (1848), *Apologia Pro Vita Sua* (1864) et *An Essay in Aid of a Grammar of Assent* (1870). La réflexion newmanienne cherche à saisir la conversion comme un lent processus de maturation intérieure. On est loin du « J'ai pleuré et j'ai cru » de Chateaubriand. « Newman substitue à l'idée d'un changement brusque et radical, ou encore à celle d'une succession de découvertes et d'illuminations soudaines, propres en particulier à l'école évangélique, la notion d'une lente progression, d'une laborieuse évolution, qui s'opère sans heurts spectaculaires. » (M. Durand, « Avant-Propos », dans *Callista, op.cit.*, p.37).

³ M. Lavaud, P. Tortonese, « Avant-Propos », *Gautier et la religion de l'art, op.cit.*, p.7. Authentique paradoxe qui souligne la complexité des positionnements de Gautier comme de toute une génération romantique : « Lui, le contempteur du christianisme, le matérialiste hédoniste, l'homme qui ne croit qu'au visible, a fait de l'art quelque chose de sacré. » (*Ibid.*)

religieuse, et de construire, de Heine à Pater, un itinéraire qui, de l'athéisme à la possibilité de la foi, en passant par le panthéisme, tente d'embrasser toutes les implications religieuses de ce paganisme moderne.

Il convient par ailleurs de bien rappeler la place particulière que tient le catholicisme outre-Manche. Si Heine et Gautier peuvent louer le rôle esthétique de la Contre-Réforme catholique, leur condamnation d'un christianisme spiritualiste et iconoclaste reste globalement univoque. Même Heine fait peu de différence entre un protestantisme peut-être moins conservateur mais plus puritain et un catholicisme qui pérennise le despotisme : Prusse ou Bavière, même combat. Comme le montre *Marius l'Épicurien*¹, les positionnements patériens sont beaucoup moins monolithiques, notamment en raison de la place discutée du catholicisme dans la société britannique victorienne. Si l'*Emancipation Bill* de 1829, qui confère davantage de droits aux catholiques, avait déjà participé à la montée de l'anticatholicisme en Angleterre, c'est le mouvement d'Oxford² qui va véritablement engager un conflit ouvert entre partisans d'une régénération religieuse et politique de l'anglicanisme, proches des théories de la *High Church*, et anglicans libéraux plus en phase avec la modernité et son mouvement de sécularisation. Les réflexions engagées par le mouvement tractarien conduisent progressivement certains de ses membres à se rapprocher de Rome, et c'est John Henry Newman (1801-1880) qui est l'un des premiers à franchir le pas, en se convertissant au

¹ Ainsi, le roman distingue bien l'Église chrétienne des Antonins (celle de la « Petite Paix de l'Église ») et l'Église de Constantin : « The greater "Peace" of Constantine, on the other hand, in many ways, does but establish the exclusiveness, the puritanism, the ascetic gloom which, in the period between Aurelius and the first Christian emperor, characterised a church under misunderstanding or oppression, driven back, in a world of tasteless controversy, inwards upon herself. » (*ME*, t.2, p.118 ; *Marius*, p.287). Stone glose : « de la même manière qu'Arnold a vu dans l'Athènes de Périclès une période où les impulsions morales (doriennes) et intellectuelles (ioniennes) de la Grèce était équilibrées, ainsi Pater, dans *Marius l'Épicurien*, s'empare d'un moment de l'histoire chrétienne primitive avant que les Pères de l'Église ne séparent "l'idéal ascétique" de "l'idéal de culture" » (D. Stone, « Matthew Arnold and the Pragmatics of Hebraism and Hellenism », art.cit., p.196).

² « Après la décision de supprimer dix évêchés en Irlande, John Keble prêcha le 14 juillet 1833 à Oxford un sermon sur « l'apostasie nationale », généralement considéré comme étant à l'origine de ce qui devait bientôt s'appeler le mouvement d'Oxford. [...] Keble n'admettait pas l'intrusion du pouvoir civil dans une institution qui était à ses yeux un instrument surnaturel de la volonté divine. Le mouvement ainsi inspiré par Keble visait à restaurer les principes de l'église haute. [...] Le mouvement d'Oxford se vit attaquer par les libéraux au sein de l'Université et par les évêques. À l'intérieur du mouvement se dessina bientôt un parti tendant à la soumission à Rome ; vers 1845-1850, il y eut nombre de conversions au catholicisme. » (« Mouvement d'Oxford », dans l'appendice A de l'édition française de *Culture et Anarchie*, op.cit., p.193). On nomme aussi ce mouvement le mouvement tractarien, du nom des *Tracts pour notre temps* publiés par le mouvement de 1833 à 1841, dont un quart ont été rédigés par Newman. Si ces tracts cherchent initialement à défendre une théorie de *via media*, « position intermédiaire que devait tenir l'église anglicane », ni papiste, ni dissidente, un certain nombre de tractariens se convertirent finalement au catholicisme. « Les tractariens, s'opposant à toute théorie individualiste dans la religion, ainsi qu'à tout contrôle de l'état sur l'église, affirmaient que l'autorité doctrinale de l'église catholique était absolue – catholique ayant pour eux le sens de "fidèle aux enseignements de l'église indivise". » (« Tractariens », dans l'appendice A de l'édition française de *Culture et Anarchie*, op.cit., p.196).

catholicisme en 1845. Cette conversion fait grand bruit, et ne sera jamais digérée par un certain nombre de personnalités de l'époque, parmi lesquelles Charles Kingsley, prêtre anglican, farouche adversaire du catholicisme et défenseur d'un christianisme social en accord avec le rationalisme moderne et le darwinisme¹. C'est à la suite des accusations lancées notamment par ce dernier que Newman publie, en 1864, son *Apologia Pro Vita Sua*, autobiographie spirituelle qui cherche à rendre compte de son cheminement jusqu'à sa conversion au catholicisme. L'influence du mouvement d'Oxford, et notamment de John Henry Newman, sera déterminante pour toute la génération oxonienne suivante : la conversion de celui qui sera nommé cardinal en 1879 en appellera d'autres, de Gerard Manley Hopkins (1866) à Oscar Wilde (1900). La prose patérienne elle-même est hantée par cette figure : le critique anglais, qui est influencé dès sa jeunesse par le ritualisme et les théories de la *High Church*, et qui rencontre Keble à quinze ans², avait d'ailleurs l'intention d'écrire un article au sujet de Newman³.

C'est dans ce contexte de crise religieuse que le monde antique se fait alors champ de bataille : en 1853, Charles Kingsley publie *Hypatia, or New Foes with an Old Face*, un roman qui lance de violentes charges contre le catholicisme, sous-couvert d'une opposition entre le paganisme de la philosophe alexandrine Hypatie et le christianisme du patriarche Cyrille - un conflit mobilisé à la même époque par Leconte de Lisle⁴. Si Kingsley (contrairement au poète français) brosse un portrait négatif du paganisme gréco-romain, c'est bien l'aversion du romancier anglais pour les prêtres, les moines, et leur célibat, et plus largement pour l'Église romaine qui se donne particulièrement à voir dans le roman. Au contraire, ce sont les Goths, païens nordiques, qui sont présentés comme les sauveurs du christianisme : leur force et leur virilité permettront la régénération spirituelle et politique de l'Église. Un an plus tard, le cardinal Wiseman répond à Kingsley, là aussi avec un roman à l'antique, *Fabiola or the Church of the Catacombs* (1854) : le récit prend pour cadre les persécutions contre les minorités chrétiennes sous Dioclétien et s'offre alors comme une défense du catholicisme et un message de soutien aux catholiques opprimés d'Angleterre. Mais les débats ne sont pas terminés : Newman intervient à son tour et rédige *Callista. A sketch of the third century*

¹ Voir B. Coste, *Pater et la question de la croyance*, *op.cit.*, p.14.

² Knoepfmacher, *Religious humanism and the Victorian novel: George Eliot, Walter Pater and Samuel Butler*, *op.cit.*, p.152. Le critique perçoit également dans la prose patérienne l'influence des *Tracts pour notre temps*.

³ Ce projet ne fut jamais réalisé, mais la bibliothèque d'Harvard dispose d'un manuscrit de Pater intitulé « The writings of Cardinal Newman ».

⁴ Le poème « Hypatie » figure dans la première édition des *Poèmes antiques* (1852). La pièce de théâtre versifiée « Hypatie et Cyrille » apparaît dans la deuxième édition (1874), mais a probablement été rédigée bien avant.

(1855), là encore en réponse à Kingsley, et à la demande de Wiseman. Si le roman ne connaît le succès de *Fabiola*¹, il fait aussi de l'Antiquité tardive, celle de l'Église chrétienne primitive qui sera évoquée par Pater, un « champ de bataille théologique et intellectuel d'élection »². Comme Gautier pour son *Roman de la momie* ou Flaubert pour *Salammbô* (1862), Newman mobilise une vaste documentation (certes encore très lacunaire, comme pour Carthage) afin de présenter un tableau réaliste de l'Afrique proconsulaire du III^e siècle : mais il s'agit moins pour Newman « de brosser un tableau historique harmonieux et complet, que [...] d'incarner ses idées et sa spiritualité dans le contexte précis de la persécution et de la conversion »³. Logiquement, l'opposition entre paganisme et christianisme, qui se donne à voir dans le roman, tourne largement à l'avantage des chrétiens : les païens sont caricaturés, même si la Grèce fait exception, à l'image du personnage de Callista, qui témoigne de l'attachement de Newman à la culture hellénique, explicitement associée à la beauté (κάλλιστα). On comprend mieux, à l'aune de ce contexte, pourquoi *Gaston de Latour* se déroule en pleine époque des guerres de Religion.

Cette place singulière du catholicisme en Angleterre rend ses relations au paganisme antique particulièrement intéressantes. Ce qui séduit toute une frange des esthètes victoriens dans le catholicisme (notamment le ritualisme et le sens de la beauté formelle) correspond ainsi précisément à ce qui les attire dans le paganisme. Bien plus, païens comme catholiques se voient réunis au sein d'une même minorité d'exclus : catholiques, païens, homosexuels, même communauté de souffrances. S. Malik rappelle ainsi que l'une des principales critiques des adversaires anglicans du catholicisme « était son lien inhérent et fondamental avec le paganisme qui l'a précédé et qui a coexisté avec lui »⁴, quand C. Masurel-Murray souligne que ces « affinités supposées entre catholicisme et paganisme [...], thème récurrent dans la littérature victorienne, [...] furent vigoureusement dénoncées par les pamphlétaires

¹ Le personnage de Cécilia, dans *Marius l'Épicurien*, s'inspire directement de la figure de Sainte Cécile dans *Fabiola*. Voir les comparaisons faites par N. Vance (*The Victorians and Ancient Rome, op.cit.*, p.215-216) entre *Fabiola* et *Marius*. Le critique trace également des parallèles entre le roman patérien et certains textes de Newman (*Loss and Gain, Essay in Aid of a Grammar of Assent*).

² M. Durand, « Avant-propos », dans *Callista, op.cit.*, p.20. Voir aussi son article « L'utilisation de l'histoire dans *Callista* », art.cit..

³ *Ibid.*, 29.

⁴ S. Malik, « All Roads Lead to Rome? Decadence, Paganism, Catholicism and the Later Life of Oscar Wilde », art.cit. Elle souligne en ce sens l'importance (notamment pour le mouvement d'Oxford) des travaux sur les textes chrétiens primitifs qui cherchent à interroger « la manière dont le catholicisme a été façonné par ses origines antiques ».

anticatholiques, mais aussi par des catholiques comme Pugin »¹, peu favorable à la paganisation du catholicisme qui s'opère à la Renaissance. C. Masurel-Murray cite ainsi l'exemple du révérend H.C. Leonard, qui, dans un pamphlet anticatholique intitulé « Ritualism Traced to its Pagan Origin », « explique que le catholicisme romain et le ritualisme anglican sont les descendants directs du paganisme romain »²; « selon ce pamphlet, le protestantisme est le seul christianisme authentique, car le catholicisme (de même que sa version anglicane qu'est le ritualisme) n'est en fait qu'une transposition de la religion païenne de la Rome antique, "Papal Rome" étant l'héritière directe de "Pagan Rome" »³.

Filiations (rom)antiques ?

Toutes ces questions en rejoignent une autre, qui pourra également s'offrir comme un fil conducteur de notre travail : le lien qu'entretiennent Heine, Gautier et Pater au paganisme antique permet de saisir toute la complexité de leur relation au romantisme, et indirectement au néo-classicisme, voire au mouvement des Lumières. Les figures païennes qui habitent la prose de nos trois auteurs entrent en ce sens en dialogue étroit avec les catégories mobilisées par exemple par Hegel qui oppose, dans ses cours d'*Esthétique*, classicisme (antique) et romantisme (moderne)⁴.

Incontestablement, Heine et Pater se montrent héritiers d'un certain nombre de principes de l'*Aufklärung*, dont ils finiront par montrer les limites, à l'image de Marx ou de Nietzsche. Dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, Heine fait ainsi les louanges de Wieland, de Lessing (« Aber seit Luther hat Deutschland keinen größeren und besseren Mann hervorgebracht, als Gotthold Ephraim Lessing. Diese beiden sind unser Stolz

¹ C. Masurel-Murray, *Le calice vide*, *op.cit.*, p.185. On pourra également consulter son article « "A chalice empty of wine" : l'imaginaire sacramentel dans la littérature fin de siècle en Angleterre », *art.cit.*

² *Ibid.*, p.186.

³ *Ibid.*, p.187 : « Pour le révérend H. C. Leonard, le culte des images, la messe, l'encens, les cierges, les ornements liturgiques ne sont que les vestiges des pratiques idolâtres des Romains. Passant en revue les différents aspects du culte romain, l'auteur s'attache à montrer que le catholicisme n'a fait qu'en transposer les pratiques rituelles. » (*ibid.*). Mais il s'agit moins, rappelle C. Masurel-Murray, d'une paganisation du catholicisme que d'une catholicisation du paganisme (*ibid.*).

⁴ Voir Hegel, *Cours d'esthétique II*, *op.cit.*. Hegel distingue ainsi l'art symbolique, oriental, baroque (la forme dépasse le contenu) ; l'art classique, grec (équilibre de la forme et du fond) ; l'art romantique, chrétien, moderne (le contenu absorbe la forme).

und unsere Wonne »¹) et de Moses Mendelssohn, qu'il compare à Luther². De la même manière, « la philosophie esthétique allemande des Lumières [est un] ancrage théorique fort pour le mouvement »³ de l'esthétisme : Pater lui-même souligne ce lien dans sa *Renaissance*⁴ ou dans son portrait imaginaire « Duke Carl of Rosenmold » : « The *Enlightening*, the *Aufklärung*, according to the aspiration of Duke Carl, was effected by other hands; Lessing and Herder, brilliant precursors of the age of genius which centered in Goethe, coming well within the natural limits of Carl's lifetime. »⁵

Dans cette logique, bien qu'infatigables « militant[s] du romantisme »⁶, Heine, Gautier et Pater, par la relation étroite qu'ils nouent à l'Antiquité, restent débiteurs de certaines catégories classiques, avec lesquelles ils sont en dialogue constant : comme on le verra en première partie, le *Faust* de Heine, la *Renaissance* de Pater, ou certains passages de *Mademoiselle de Maupin*⁷, tous en dette de Winckelmann ou de Goethe, cherchent aussi à ressusciter une Antiquité lumineuse, marmoréenne, harmonieuse, de toute évidence moins par pur classicisme que par rejet d'une certaine tradition romantique : la clarté diaphane ou solaire du *corpus sanum* classique se voit ainsi mobilisée pour dénoncer un médiévalisme nocturne de « phtisiques » (Gautier) et un ascétisme catholique, d'autant plus mortifères qu'ils sont politiquement réactionnaires (Heine). À cet égard, « la façon qu'a Heine d'instrumentaliser, dans sa polémique antispiritualiste et antiromantique, le classicisme antiquisant de Goethe »⁸

¹ *GRP*, II, p.73 : « depuis Luther, l'Allemagne n'a pas enfanté d'homme plus grand ni meilleur que Gotthold Ephraïm Lessing ; tous deux sont notre orgueil et notre joie. » (*DA*, II, *DHA* 8, p.311).

² « Er zerstörte hierdurch den jüdischen, wie Luther den christlichen Katholizismus » (*DHA* 8, p.71 : « Il détruit par là le catholicisme juif, comme Luther le catholicisme chrétien. » *DHA* 8, p.310) ; « Mendelssohn hat jedoch vor allen übrigen eine große soziale Bedeutung. [...] Dieser Mann, den seine Zeitgenossen den deutschen Sokrates nannten... » (*DHA* 8, p.71 ; « Mendelssohn a plus que tous les autres une grande importance sociale. [...] Cet homme, que ses contemporains nommèrent le Socrate allemand... » *DHA* 8, p.309).

³ A.-F. Gillard-Estrada, X. Giudicelli, *L'esthétisme britannique (1860-1900). Peinture, littérature et critique d'art*, « Préface », p.11.

⁴ Ainsi, à propos de l'élan initié par la Renaissance : « Much which it aspired to do, and did but imperfectly or mistakenly, was accomplished in what is called the *éclaircissement* of the eighteenth century, or in our own generation. » (*R*, p.33 ; voir *LR*, p.72).

⁵ « Duke Carl of Rosenmold », *IP*, p.131 : « L'Éclaircissement, l'*Aufklärung*, conforme aux aspirations du duc Carl, fut réalisé par d'autres soins ; Lessing et Herder, brillants précurseurs de l'époque de génie qui trouva son centre en Goethe, survinrent dans les limites de temps naturelles que la vie eût assignée à Carl. » (*Portraits imaginaires*, p.198).

⁶ Voir l'ouvrage de M. Lavaud, *Gautier, militant du romantisme*, *op.cit.*.

⁷ « La beauté ? C'est l'harmonie. » (*Maupin*, p.208.) Ou encore : « Économie de la matière, harmonie des lignes, tel est le but que se propose la perfection » (« Plastique de la civilisation. Du beau antique et du beau moderne », feuilleton de *L'Événement* du 08/08/48, p.1, repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, *op.cit.*, p.197-198).

⁸ L. Calvié, « Heine et les dieux de la Grèce », *art.cit.*, p.35.

est particulièrement révélatrice des questionnements soulevés par le paganisme de nos trois auteurs.

Si la première partie de notre travail rendra pleinement justice à cette filiation, il s'agira bien de faire de Gautier, de Heine, et même de Pater, d'authentiques romantiques, comme le rappelle Gautier lui-même à propos des *Reisebilder* de Heine : « cependant, n'allez pas vous imaginer que Heine soit un classique pur, et que son amour de la beauté grecque contienne son dessin dans le linéament de la Vénus de Médicis et de l'Apollon du Belvédère. Il ne dédaigne pas l'élément grotesque, et il se sert avec succès de l'ironie... »¹ En dépit de sa dette envers les principes goethéens ou winckelmanniens, la Grèce heinéenne, gautiérienne, ou patérienne, revivifiant régulièrement la querelle des Anciens et des Modernes², s'éloigne résolument du (néo-)classicisme, dont elle conteste l'académisme et le rationalisme, mais aussi la vision universaliste, normative, et sûre d'elle-même. Le paganisme patérien, de *La Renaissance* aux *Greek Studies* en passant par « Apollon en Picardie », illustre d'ailleurs parfaitement ce passage d'une Grèce apollonienne et winckelmannienne à une Antiquité dionysiaque et nietzschéenne, et c'est d'ailleurs « en ce crépuscule incertain » (Pater) que se conclura notre troisième partie. Si Gautier et Pater assument et revendiquent leur romantisme, leurs adversaires ne s'y trompent pas : ainsi W.J. Courthope, dans « Wordsworth and Gray » (1876) lance-t-il de violents assauts contre l'égotisme romantique, et notamment le solipsisme patérien³, ainsi T.S. Eliot condamne-t-il le romantisme faussement religieux d'Arnold et de Pater dans son essai de 1930⁴.

Ces accusations ont néanmoins le mérite de mettre en lumière l'un des enjeux portés par le paganisme de Heine, de Gautier et de Pater : mettre en lumière leur romantisme et leur

¹ « Variétés. Œuvres de Henri Heine », *La Presse*, 30/11/1837, p.3. Le texte de Gautier obéit évidemment à une démarche de récupération esthétique qui cherche à pousser Heine dans le camp d'un romantisme anticlassique. Heine se montra particulièrement élogieux sur cette recension : « vielleicht als das Beste betrachtet werden kann, was ein Franzose über ein deutsches Buch zu sagen im Stande war; ich glaube aber auch in Deutschland ist nie geistreicher über die *Reisebilder* geschrieben worden. » (lettre de Heine à August Lewald, *HSA* 21, p.241, lettre 671, 04/12/1837).

² Voir par exemple Pater, dans « Denys l'Auxerrois » : « It was a period, as older men took note, of young men and their influence » (*IP*, p.87) ; ces jeunes « ... asserted a wonderful amount of volition, of insolence, yet as if with the consent of their elders... » (*ibid.*). Voir aussi dans *Marius*, les attaques de Pater qui défend sa théorie de « l'euphuisme » contre « certains vieux sages, qui occupent une place dont on peut se demander si elle n'est pas toujours pourvue dans la petite tragi-comédie que la littérature et ses dévots jouent à tout âge... » (*Marius*, p.92 ; *ME*, t.1, p.99). C'est sur cette querelle que s'ouvre « Coleridge's Writings » : « Then comes the spectacle of the reserve of the elder generation exquisitely refined by the antagonism of the new. » (*Appreciations*, p.65).

³ C'est aussi à ces accusations que cherche à répondre « Romanticism ». Voir K. Daley, *The Rescue of Romanticism : Walter Pater and John Ruskin*, op.cit., p.124.

⁴ T.S. Eliot, « Arnold and Pater », art.cit..

anticlassicisme, est-ce nécessairement en faire les représentants d'un subjectivisme radical et les défenseurs d'une liberté individuelle absolue ? Cet antagonisme entre classicisme et romantisme rejoint alors celui que formule Pater dans *Platon*, opposant la centrifuge et ionienne Athènes à la centripète et dorique Sparte. Dans la lignée du premier XIX^e siècle, le romantisme de nos trois auteurs, et donc leur instrumentalisation du paganisme antique, défend une vision normative, un idéal non seulement individuel, mais aussi collectif, à même de restaurer la vie esthétique et politique du XIX^e siècle. Certes, il n'est plus possible à Heine d'être Novalis¹, à Gautier d'être Hugo, ou à Pater d'être Byron, Shelley, Keats ou Coleridge. Mais le critique anglais reste indéniablement l'héritier de ces figures tutélaires : l'esthétisme s'offre bien en ce sens comme un « second romantisme »², lui aussi politiquement engagé. Rappelons ainsi que les attaques formulées par nos trois auteurs contre un classicisme suranné sont intimement liées la critique de l'ordre moral bourgeois en place. Ainsi, si l'Antiquité de nos trois auteurs est d'abord sensuelle et érotique, c'est aussi par volonté de dénoncer la façon dont les idéaux classiques d'*Heiterkeit* ou d'*Allgemeinheit* sont instrumentalisés pour servir un discours moraliste faisant de la Grèce une jeune vierge chaste, prude et vertueuse. Autrement dit, les professions de foi anticlassiques de nos trois auteurs sont donc aussi à comprendre comme autant d'attaques politiques contre le philistinisme, l'utilitarisme et le prosaïsme modernes³ : « Pater cherche à tirer de la culture esthétique une force puissamment antibourgeoise qui se fait acte de dissension culturelle et qui, loin de la compréhension monolithique et apollonienne d'Arnold, est informée par les principes post-romantiques [...] du symbolisme français et de la première poésie de Swinburne. »⁴

Imprégné de classicisme, authentiquement romantique, le paganisme heinéen, gautiérien et patérien semble ainsi finalement dépasser toute forme de catégorisations esthétiques, à l'image de ce qu'écrit Arthur Symons au sujet du mouvement décadent : « The most representative literature of the day – the writing which appeals to, which has done so much to form, the younger generation – is certainly no classic, nor has it any relation with that old

¹ Notamment parce que certains principes romantiques ont été pervertis pour devenir le standard de la classe moyenne bourgeoise (la relation à la nature par exemple, comme Heine le montre bien). En ce sens, comme pour le classicisme, c'est moins le romantisme en lui-même que son embourgeoisement et ses complicités avec l'absolutisme que Heine dénonce.

² M. Cazamian, *Le roman et les idées en Angleterre 2. L'anti-intellectualisme et l'esthétisme*, op.cit., p.31.

³ Ainsi pour K. Daley, l'essai de Pater intitulé « Romanticism » est moins dirigé contre le classicisme que contre l'antilibéralisme victorien qui impose ses normes de conduite et limite les libertés individuelles. Le critique cherche ainsi à réévaluer la portée politique du romantisme patérien : par exemple, le fait que Pater associe directement le romantisme à la littérature française du XIX^e siècle rappelle à ses contemporains la radicalité culturelle qu'il attache au romantisme.

⁴ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, op.cit., p.37.

antithesis of the Classic, the Romantic. »¹ Comme on le verra, les tensions que mettent en lumière ces figures païennes sont révélatrices des positionnements de toute une génération, entre classicisme et romantisme, ou, plus contextuellement, entre préraphaélisme et esthétisme. Ainsi, si « la rébellion [heinéenne] contre l'idéalisme hellénique accélère la scission de l'hellénisme romantique allemand entre les disciples de l'apollinisme winckelmannien et l'esthétique de la "souffrance" dionysiaque développée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* »², il convient également de souligner la démarche antiromantique du poète allemand, une perspective qui ne sera absolument pas mise en valeur par l'esthétisme qui fait de Heine, comme on l'a vu, un romantique par excellence. Si Heine a conscience d'enterrer ce qu'il appelle lui-même la « *Kunstperiode* », « période esthétique » qui embrasse aussi bien Goethe et Schiller que l'idéalisme romantique, ce « destructeur-initiateur »³ sait qu'il fait aussi partie de ce monde déchu autant qu'il participe à l'avènement de la « poésie allemande moderne »⁴. Le cœur du poète aura beau saigner, le temps d'un certain romantisme, dont Heine souligne les apories politiques et esthétiques, est terminé.

Le motif des dieux en exil, cher à Heine, est en ce sens emblématique : si la mort des dieux est un thème profondément romantique, voire presque un poncif au milieu du XIX^e siècle, la lecture heinéenne, tout en s'inscrivant dans cette tradition qui déplore la fin d'un monde et la disparition de la beauté, sape aussi toute la crédibilité de ce positionnement en montrant que ses fondements ne sont plus politiquement et esthétiquement viables. G. Höhn résume ainsi la situation : si Heine « s'était senti *littérairement* proche de l'École romantique », il « va très vite [...] condamner le *rôle politique* qu'elle aura fini par jouer. »⁵ Toujours est-il qu'il conviendra d'évaluer le romantisme heinéen à sa juste mesure. Encore aujourd'hui, Heine reste pour le grand public français le poète du romantisme allemand, celui de la Loreley du

¹ Arthur Symons, « The Decadent Movement in Literature », art.cit., p.858. Nombreux sont les critiques à relever ces doubles affinités : L. Østermark-Johansen montre combien Pater et Gautier sont débiteurs des catégories classiques comme des principes romantiques (*Walter Pater and the language of sculpture, op.cit.*, p.126), quand J.S. Harrison fait de l'Apollon patérien « a blend of romantic and classical conception » (« Pater, Heine, and the Old Gods of Greece », art.cit., p.676).

² C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.17-18.

³ *Aveux de l'auteur*, DHA 15, p.121.

⁴ « ... moderne deutsche Lyrik », *Geständnisse, DHA 15*, p.13. On reviendra dans notre troisième partie sur ce passage capital.

⁵ G. Höhn, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne, op.cit.*, p.58. Même remarque de P. Forget : « On peut dire d'une phrase que Heine est romantique par sa foi dans les possibilités infinies du langage poétique, mais qu'il récuse tout programme idéologique qui éloigne le romantisme du réel. » (« Heine », *Dictionnaire du romantisme, op.cit.*, p.414).

*Livre des Chants*¹. Il l'est incontestablement, mais l'auteur d'*Atta Troll* est aussi celui de *Deutschland. Ein Wintermärchen*, le contempteur de l'idéalisme romantique allemand, le « brave soldat dans les guerres de libération de l'humanité », prêt à faire s'écrouler le vieux monde, des cendres duquel naît la modernité littéraire. C'est d'ailleurs aussi en ce sens qu'il se rapproche de Nietzsche : tous deux partagent une même relation complexe au romantisme, dont ils sont incontestablement les héritiers, mais envers lequel ils se montrent aussi particulièrement critiques :

« Tout art, toute philosophie peuvent être considérés comme des remèdes et des secours au service de la vie en croissance et en lutte : ils supposent toujours des souffrances et des souffrants. Mais il y a deux sortes de souffrants : il y a d'abord ceux qui souffrent de *surabondance de vie*, ceux qui veulent un art dionysiaque [...] – et il y a ensuite ceux qui souffrent d'un *appauvrissement de la vie*, qui demandent à l'art le calme, le silence, une mer lisse. [...] À cette dernière catégorie de besoin répond tout le romantisme en art et en besoin. [...] [Cet] homme le plus souffrant, le plus pauvre en force vitale, a le plus grand besoin de douceur, d'aménité, de bonté, [...] et, si possible, d'un Dieu qui serait tout particulièrement un Dieu de malades, un "Sauveur" ; il a aussi besoin de logique, d'intelligibilité abstraite de l'existence – car la logique tranquillise, donne confiance – bref d'une certaine intimité étroite et chaude qui dissipe la crainte, et d'un cloisonnement dans des horizons optimistes. Ainsi j'ai appris peu à peu à comprendre [...] le "chrétien" qui [est] essentiellement romantique. »²

Entre passé et futur : paganisme et modernité

Se faire païen au XIX^e siècle, c'est donc entretenir un lien particulièrement complexe avec un monde moderne désormais entré dans un nouveau « régime d'historicité »³, et qui instaure en

¹ La récente publication de l'anthologie de poèmes de Heine intitulée *Les poésies d'amour* (L. Cassagnau (trad. et postface), Belval, Circé, février 2023) nous semble symptomatique de cette romanticisation de Heine, encore à l'œuvre.

² Nietzsche, *Le Gai Savoir*, par.370, p.401-402.

³ Voir F. Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, op.cit.. L'ouvrage prend ainsi appui, pour ce qui nous concerne, sur la figure de Chateaubriand, pour montrer comment ce dernier se retrouve saisi entre deux régimes d'historicité, l'un tourné vers un passé qui s'offre comme un modèle didactique pour la compréhension du présent et la prévision de l'avenir, l'autre vers un futur qui comprend l'histoire comme processus et comme progrès. Dans le premier cas, c'est le passé qui donne sens au présent et au futur, et dans le second, c'est le futur qui éclaire passé et présent. Si Heine, Gautier et Pater semblent plutôt associés au premier régime et donc en résistance face au régime d'historicité moderne (1789-1989), il y a néanmoins chez eux, notamment chez Heine, une forme de prophétisme visionnaire qui les rapproche du second (sans même parler de leur désaveu de la vision chrétienne de l'histoire). Chez Heine, et en dépit du pessimisme qui l'habitera dans ses

ce sens un nouveau rapport du présent au passé et au futur. Parce qu'il cherche à problématiser une relation entre ces différentes temporalités, le paganisme antique de nos trois auteurs rend justement sensible ce moment de basculement et de changement de régime d'historicité, « moment de crises du temps, [...] quand viennent justement à perdre leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur »¹. Hartog rappelle que cette crise, dans laquelle sont saisis nos trois auteurs, s'offre comme une « brèche entre le passé et le futur », un concept qu'il reprend à Hannah Arendt (*Between Past and Future*) qu'elle définit comme « un étrange entre-deux dans le temps historique, où l'on prend conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore »².

C'est précisément ce sentiment qui est partagé par Heine, Gautier et Pater comme par toute une génération, comme l'exprime bien Matthew Arnold dans « Stanzas from the Grande Chartreuse » : « Wandering between two worlds, one dead / The other powerless to be born... »³ Et quand Heine évoque les habitants de l'île de Nordeney « au seuil d'un temps nouveau »⁴, Pater parle de son côté du « bourgeonnement d'un art nouveau, [de] la survivance d'une vieille religion »⁵. Il s'agit là presque d'un *topos* du XIX^e siècle : « the doom of the Old has long been pronounced, and irrevocable; the Old has passed away: but alas the New appears not in its stead; the Time is still in pangs of travail with the New »⁶ (Carlyle) ; « The first of the leading peculiarities of the present age is that it is an age of transition. Mankind have outgrown old institutions and old doctrines, and have not yet acquired new ones »⁷ (Mill) ; « Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite »⁸ (Baudelaire). On pourrait enfin citer Nietzsche, qui définit « la *modernité* comme une

dernières années, l'histoire est ainsi tournée vers une finalité, celle de l'avènement du peuple : « j'ai toujours combattu pour l'émancipation du peuple, c'était la grande affaire de ma vie » (*Aveux, DHA 15*, p.141).

¹ *Ibid.*, p.38.

² H. Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p.13-14, cité par F. Hartog, *op.cit.*, p.24.

³ « Stanzas from the Grande Chartreuse », dans M. Arnold, *Poems, op.cit.*, p.250.

⁴ « L'île de Nordeney », *DHA 6*, p.285 : « an der Grenze einer solchen neuen Zeit » (*Die Nordsee. Dritte Abteilung, DHA 6*, p.143).

⁵ « Hyppolite voilé », *L'Enfant dans la maison*, p.135 : « The budding of new art, the survival of old religion » (*IP*, p.160).

⁶ Thomas Carlyle, « Characteristics », *The Edinburgh Review*, Août-Décembre 1831, n°54, p.375. Repris dans *Critical and Miscellaneous Essays*, vol. III.

⁷ John Stuart Mill, « The Spirit of the Age I », *The Examiner*, 09/01/1831, p.20-21. Repris dans *The Collected Works of John Stuart Mill*, vol. XXII, *Newspaper Writings Part 1*, p.230 (A. Robson, J. Robson (éd.), Toronto, University of Toronto Press; London, Routledge and Kegan Paul, 1986).

⁸ « De l'héroïsme de la vie moderne », *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes II, op.cit.*, p.493.

contradiction physiologique interne »¹ : « nous-mêmes, nous autres devins de naissance, qui restons comme en attente sur les sommets, écartelés entre hier et demain, nous autres premiers-nés, nous les prématurés du siècle à venir, nous qui *devrions* apercevoir déjà les ombres que l'Europe est en train de projeter. »²

Saisi dans une modernité qu'il rejette et appelle tout autant de ses vœux, cette figure du païen nous semble précisément incarner ces tensions et articuler ce déchirement entre passé et avenir. Il y a d'abord ce sentiment, celui d'être comme « éternels étrangers en ce monde »³, « *unzeitgemäß* »⁴, cette « nostalgie de quelque chose de perdu à retrouver davantage que le désir de découvrir quelque chose de neuf »⁵, partagé particulièrement par Gautier et Pater : c'est bien là un authentique exil⁶. Si Heine se dit en ce sens « né trop tard »⁷, Pater en revient au grec pour définir cette impression, qu'il reprend à Winckelmann : « “Unhappily”, he cries in French, often selected by him as the vehicle of strong feeling, “I am one of those whom the Greeks call ὀψιμαθεῖς — I have come into the world and into Italy too late” »⁸ : « les Esthètes définissent leur Hellade comme un espace-temps indéfini et utopique de survivances, qui suscite la nostalgie d'être né trop tard (*opsimos*) et le désir de retour et de réminiscence vers un chez-soi fantasmé »⁹. C'est donc aussi dans cette perspective qu'il convient de saisir l'*exil* des dieux païens : loin de cette « Arcadie » évoquée par Pater en exergue de « Winckelmann »¹⁰, le païen du XIX^e siècle s'offre alors comme « une relique de l'âge classique, exhumée par accident dans notre atmosphère moderne qui lui est étrangère »¹¹ : « I

¹ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.129.

² Nietzsche, *Le Gai Savoir*, par.343, p.344.

³ Nous empruntons cette citation au titre donné au recueil de poèmes de Matthew Arnold réunis et traduits par P. Aquien, *op.cit.*

⁴ Littéralement « inadapté à son temps » : adjectif cher à Nietzsche et ses *Unzeitgemässe Betrachtungen* (*Considérations inactuelles*).

⁵ « Winckelmann », *LR*, p.177 : « there seems always to be rather a wistful sense of something lost to be regained, than the desire of discovering anything new » (*R*, p.179).

⁶ Comme le rappelle Gautier, qui déclare « reconnaître [s]a vraie patrie » face au tableau de Marilhat *La place de l'Eschekieh au Caire* : « lorsque je détournais les yeux de l'ardente peinture, je me sentais *exilé*. » (« Marilhat », *Revue des Deux Mondes*, 01/07/1848, repris dans *L'art moderne*, p.102, nous soulignons).

⁷ « Aber wir Spätergeborenen », *RS, DHA* 8, p.180.

⁸ « Winckelmann », *R*, p.189 : « “Malheureusement pour moi, écrit-il dans le français qu'il choisissait pour exprimer des sentiments forts, je suis l'un de ceux que les Grecs appelaient ὀψιμαθεῖς : je suis venu trop tard au monde et en Italie.” » (*LR*, p.183).

⁹ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.21.

¹⁰ « *Et ego in Arcadia fui* » (*R*, 177). C. Ribeyrol commente : « l'allusion détournée à la pastorale des *Églogues* de Virgile et au tableau de Poussin *Et in Arcadia ego* (1640) souligne plus avant ce décalage existentiel, comme pour rappeler la chute de l'homme dans le temps (Pater précise « *fui* » alors que le titre de Poussin n'est pas conjugué) loin de l'idéal bucolique antique ou néoclassique. » (*Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.41).

¹¹ « Diaphanéité », *Essais anglais*, p.37 : « Such a character is like a relic from the classical age, laid open by accident to our alien modern atmosphere. » (*Miscellaneous Studies*, p.251).

will return to the house whence I came out »¹. Les personnages patériens sont ainsi habités par un sens du « chez-soi », « *home* »² qui se trouve d'ailleurs souvent à la campagne³ : en ce sens, cette « patrie perdue »⁴ se situe dans un passé moins historique que fantasmé, glorieuse époque qui n'a peut-être « existé que dans l'imagination des poètes »⁵, âge d'or idyllique aux échos platoniciens, perdu mais jamais vraiment oublié, enfoui au plus profond de l'inconscient individuel et collectif : « An ineffaceable memory, it might rather seem, of the entire world of which those languages had been the living speech, awake vividly once more under the Prior's cross-questioning... »⁶ Dans cette logique, et à rebours de tout darwinisme⁷, la réalité moderne est donc vécue comme profondément déceptive. Les païens gautiériers et patériens sont habités par « une certaine aspiration à s'[en] échapper » :

« In truth, one of his most characteristic and constant traits had ever been a certain longing for escape—for some sudden, relieving interchange, across the very spaces of life, it might be, along which he had lingered most pleasantly—for a lifting, from time to time, of the actual horizon. It was like the necessity under which the painter finds himself, to set a window or open doorway in the background of his picture; or like a sick man's longing for northern coolness, and the whispering willow-trees, amid the breathless evergreen forests of the south. »⁸

¹ « Apollo in Picardy », *IP*, p.212 : « Je veux retourner à la maison d'où je suis sorti. » (« Apollon en Picardie », p.126). C'est l'une des dernières phrases du récit.

² Florian, « in almost unbroken absence from his *home*, longed greatly for it » (*IP*, p.176, « L'Enfant dans la maison », p.45). *Marius* évoque de son côté « the very spirit of *home* » (*ME*, t.1, p.160).

³ C'est là un *topos* romantique. Voir aussi « Hippolyte voilé », un texte qui oppose la « communauté villageoise » d'Hippolyte à l'Athènes de Thésée et fait ainsi le portrait d'une Grèce antique entre ancienneté et nouveauté.

⁴ G. d'Hangest, « Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle : Walter Pater et la Grèce », art.cit., p.482.

⁵ « We may think, perhaps, that such old time as that has never really existed except in the fancy of poets; but it was to find it, that Rossetti turned so often from modern life to the chronicle of the past. » (« Dante Gabriel Rossetti », *Appreciations*, p.216 ; voir *Essais anglais*, p.67).

⁶ « Apollo in Picardy », *IP*, p.209 : « C'était bien plutôt comme si l'ineffaçable souvenir de l'ensemble du monde dont ces langues avaient été le parler vivant se réveillait avec netteté sous l'interrogatoire du prier. » (« Apollon en Picardie », p.1118).

⁷ Il s'agit bien de s'opposer à la vision historique darwinienne qui rejette un passé barbare au nom d'une modernité civilisée : Gautier postule précisément la théorie inverse, quand Pater puise dans le passé ce qui permet de régénérer le présent et l'avenir, en témoignent les théories revivalistes de *La Renaissance* (que les darwiniens lui reprocheront d'ailleurs).

⁸ *ME*, t.2, p.106 : « En vérité, l'un de ses traits les plus caractéristiques et constants avait toujours été une certaine aspiration à s'échapper – à trouver quelque mutation soudaine, apaisante, au sein des espaces mêmes de la vie, peut-être, où il s'était attardé avec grand plaisir – à voir se lever, de temps en temps, l'horizon réel. Il s'agissait d'une nécessité analogue à celle du peintre, obligé de placer une fenêtre ou une porte ouverte à l'arrière-plan de son tableau ; ou à celle du malade qui soupire après la fraîcheur septentrionale, les chuchotements des saules, prisonnier des forêts de conifères sans souffle d'air du midi » (*Marius*, p.278).

Ce qui est valable pour Marius l'est pour Octavien (*Arria Marcella*), qui, lui aussi, aspire à un au-delà de « l'horizon réel » : « la réalité ne le séduisait guère, [...] il y avait autour de toute beauté trop de détails prosaïques et rebutants. [...] Il eût voulu enlever son amour du milieu de la vie commune et en transporter la scène dans les étoiles. »¹ L'amour gautiérien, compris comme puissante aspiration au beau, mais qui reste condamnée à une éternelle nostalgie (Octavien, Evandale), témoigne de cette imperméabilité du sujet patérien et gautiérien au monde moderne, qui semble alors éprouvé comme une époque d'accélération temporelle et de fugitivité, contre l'éternité de l'art. Dans cette logique, il s'agit ainsi de souligner le « caractère destructeur du progrès », en lui associant un « concept négatif de 'modernité' »² : l'Hippolyte patérien est ainsi le « représentant d'un monde en voie de disparition »³, Marius celui d'une « époque prosaïque et fanée »⁴. C'est le temps des « derniers » (« Ἐσχατος τοῦ ἰδίου γένους — he was the last of his race »⁵), époque marquée par la « caducité historique des héros à l'antique, des grands hommes selon Hegel, des dieux antiques et même du Dieu chrétien »⁶. En ce sens, comme on le verra, la vision historique gautiérienne ou heinéenne reste héritière d'une perspective chrétienne qui saisisait l'histoire du monde comme celle d'une chute jusqu'à la rédemption parousiaque : mais c'est alors justement l'avènement du christianisme qui s'offre comme une catastrophe initiale pour Heine et Gautier, qui attendent toujours leur prophète. C'est bien aux poètes d'assumer ce rôle, et de se faire nouveaux Christ venant rétablir l'homme dans sa dignité, dans sa totalité, et dans l'unité de son esprit et de son corps.

¹ « 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. Comme Faust, il avait aimé Hélène, et il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et le temps. Il s'était composé un sérail idéal avec Sémiramis, Aspasia, Cléopâtre, Diane de Poitiers, Jeanne d'Aragon. Quelquefois aussi il aimait des statues, et un jour, en passant au Musée devant la Vénus de Milo, il s'était écrié : « Oh ! qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre ? » À Rome, la vue d'une épaisse chevelure nattée exhumée d'un tombeau antique l'avait jeté dans un bizarre délire ; il avait essayé, au moyen de deux ou trois de ces cheveux obtenus d'un gardien séduit à prix d'or, et remis à une somnambule d'une grande puissance, d'évoquer l'ombre et la forme de cette morte ; mais le fluide conducteur s'était évaporé après tant d'années, et l'apparition n'avait pu sortir de la nuit éternelle. » (*AM*, p.559)

² G. Höhn, à propos de *L'île de Nordeney* et des *Dieux en exil* : « la modernité condamne à la disparition toutes les traditions, croyances, préjugés, etc., bref tout ce qui est particulier et singulier. » (*Heinrich Heine, un intellectuel moderne, op.cit.*, p.98).

³ « Hippolyte voilé », *L'Enfant dans la maison*, p.153 : « creature of an already vanishing world, who for all his hard rearing had a manifest distinction of character » (*IP*, p.168).

⁴ *Marius*, p.93 : « in one's own prosaic and used-up time » (*ME*, t.1, 101). Même remarque au sujet de Winckelmann, qui évolue dans « the tarnished intellectual world of Germany in the earlier half of the eighteenth century » (*R*, p.178 ; *LR*, p.176). La Rome de Marius comme l'Allemagne de Winckelmann s'offrent de toute évidence comme deux époques miroirs de l'Oxford patérienne.

⁵ *ME*, t.1, p.210, *Marius*, p.174. À rapprocher d'Evandale évidemment, et à tous ces « romans de la fin d'un monde » (*The Last of the Mohicans*, 1826 ; *The Last Days of Pompeii*, 1834 ; *The Last of the Valerii*, 1874...).

⁶ L. Calvié, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.37.

Ainsi, les paganismes heinéen, gautiérien et patérien ne sauraient s'en tenir à une déploration nostalgique (et conservatrice) des affres de la modernité. Ce XIX^e siècle est un monde en chantier, à l'image de l'Allemagne du Duc Carl de Rosenmold : « Whole quarryfuls of wrought stone had been piled along the streets and around the squares »¹. Il s'agit de s'emparer de ces « pierres de taille » pour participer à l'avènement d'une nouvelle renaissance, comme le rappelle B. Coste : « à travers les lignes d'hommage enthousiaste qu'il consacre à Goethe qui a fait d'Euphorion l'enfant de Faust et d'Hélène, Pater plaide à son tour pour un renouveau, une renaissance culturelle, cette fois en Angleterre. »² Si l'histoire littéraire patérienne est « à rebours », si elle « procède de façon régressive, c'est pour permettre de jeter les fondations de l'à-venir. Le pas en arrière prépare le pas en avant, la révolution – au sens classique – qui verra la littérature s'en retourner à son origine pour mieux se refonder, contre le schéma évolutionniste prévalent. »³ À Gautier qui proclame qu'il « faut que l'art donne l'épiderme à la civilisation »⁴, Heine répond par un formidable élan visionnaire bien vivace dans les années 1830, qui, dans la lignée des espoirs révolutionnaires, rejette au contraire un passé réactionnaire au nom d'un futur meilleur : « *fiat justitia* » ! Nos trois auteurs s'inscrivent donc dans une double compréhension du mot « moderne » : s'ils sont d'abord et surtout, dans une tradition schillérienne, critiques de la modernité, ils s'en revendiquent également, comme Baudelaire.

C'est dans cette tension entre nostalgie et prophétisme que se donne à voir la modernité dont Heine, Gautier et Pater se font les archéologues, et qu'ils « envisage[nt] comme une dialectique entre passé et présent »⁵ : par l'intermédiaire de ces figures païennes, « le XIX^e siècle orphelin voit dans l'interrogation sur son passé le moyen de restaurer l'intelligibilité de son propre enfantement historique »⁶. Si la Grèce antique ou l'Orient païen sont aspiration à

¹ « Duke Carl of Rosenmold », *IP*, p.116.

² B. Coste, « Introduction », *LR*, p.24. Elle cite Oscar Wilde en ce sens, et sa conférence « The English Renaissance of Art » (*Essays and Lectures*, London, Methuen, and Co., 1908) : « I call it our English Renaissance because it is indeed a sort of new birth of the spirit of man, like the great Italian Renaissance of the fifteenth century, in its desire for a more gracious and comely way of life, its passion for physical beauty, its exclusive attention to form, its seeking for new subjects for poetry, new forms of art, new intellectual and imaginative enjoyments: and I call it our romantic movement because it is our most recent expression of beauty. » (*ibid.*, p.24, n.62).

³ B. Coste, « Introduction » aux *Essais anglais*, *op.cit.*, p.9.

⁴ « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, *op.cit.*, p.202.

⁵ A.-F. Gillard-Estrada, « La critique d'art esthétique de Walter Pater », *art.cit.*, p.153.

⁶ M. Lavaud, C. Saminadayar-Perrin, « Introduction », dans *Théophile Gautier : une écriture paradoxale de l'histoire*, *op.cit.*, p.9.

un ailleurs exotique, ces espaces s'offrent alors aussi comme des miroirs de la modernité, dans un double mouvement d'opposition et de confusion. Ainsi l'Égypte gautiérienne est-elle un anti-XIX^e siècle autant qu'elle reflète le monde moderne dans lequel évolue Gautier. De même la Rome patérienne de *Marius* permet-elle de tracer d'évidents parallèles entre Antiquité et Angleterre victorienne. Qu'il soit apollonien ou dionysiaque, l'hellénisme témoigne de cette démarche : se faire païen au XIX^e siècle, c'est donc moins chercher à « exprimer la Grèce qu'à déterminer la modernité »¹ et « la relation critique par laquelle cette modernité relate le passé »² : « loin d'être un simple détour thématique dans l'histoire de la littérature, l'hellénisme représente la tentative de fonder historiquement une compréhension de la modernité. »³

Science, culture et poésie

Si le sensualisme païen de nos trois auteurs porte donc une vision propre de la politique, de la morale, de la religion ou de l'art, il cherche aussi à se positionner face à l'un des grands bouleversements du XIX^e siècle : l'essor d'une approche plus scientifique et rationnelle des savoirs, qui tend progressivement à s'octroyer le monopole de la connaissance. C'est bien là encore ce que rappelle Nietzsche, qui s'adresse aux scientifiques et autres savants : « Que seule soit vraie une interprétation du monde où *vous* soyez dans le vrai, où l'on puisse faire des recherches scientifiques (vous voulez en réalité dire mécaniques ?) et continuer à travailler selon *vos* principes, une interprétation qui admet que l'on compte, que l'on calcule, que l'on pèse, que l'on regarde, que l'on touche et pas autre chose, c'est là une balourdise et une naïveté, si ce n'est de la démence et de l'idiotie. »⁴ Cet avènement de la scientificité moderne est concomitant d'une reconfiguration des champs du savoir et à une constitution de nouvelles disciplines associées aux sciences de l'esprit (histoire, anthropologie, philosophie), qui vont profondément remettre en question la fonction assumée et exercée jusque-là par la poésie ; si cette dernière va chercher à développer une puissance du singulier au cœur d'une pensée de la forme, les sciences humaines se proposent au contraire une mission générale et utilitaire au détriment des singuliers historiques. La Grèce se voit d'ailleurs saisie dans ce mouvement de scientification : du « grec serein et classique de Winckelmann et Goethe », on

¹ Ferris, *Silent urns*, *op.cit.*, p.224, n.1.

² *Ibid.*, p.10.

³ *Ibid.*, p.135., p.135.

⁴ Nietzsche, *Le Gai Savoir*, par.373, p.408.

passé au « grec esthétique et charnel », pour enfin arriver au « grec de l'anthropologue »¹. La relation à l'Antiquité est donc paradigmatique des tensions qui se jouent au XIX^e siècle entre science et poésie : « Si, en 1855, l'Antiquité est au cœur des débats sur la modernité, c'est d'abord parce que le monde ancien, resté très présent dans la tradition scolaire, voit son imaginaire dépoussiéré par la vogue nouvelle de l'archéologie, de l'épigraphie et de la philologie : ces savoirs entraînent une renégociation des accords entre l'art et la science. »² Comment les paganismes de Heine, de Gautier ou de Pater prennent-ils position dans ces débats qui témoignent incontestablement d'un « moment charnière de l'histoire de la réception » et d'un « hellénisme en crise »³ ?

À bien des égards, se faire païen au XIX^e siècle, c'est d'abord, semble-t-il, se montrer héritier du rationalisme des Lumières. Dans la lutte contre les obscurantismes politiques et religieux, science et raison sont deux alliées de poids pour celui qui se revendique païen. La filiation, au-delà des Lumières du XVIII^e siècle, remonte même à la Renaissance, période célébrée, comme on l'a vu, aussi bien par Heine que par Gautier et Pater : l'hellénisme du XIX^e partage incontestablement, à première vue, un certain nombre de principes qui guide l'humanisme en son temps, ce que rappelle Symonds dans sa *Renaissance in Italy*, qui évoque le mouvement de retour à la Grèce antique qui eut lieu au XV^e et XVI^e siècles : « The study of Greek implied the birth of criticism, comparison, research. Systems based on ignorance and superstition were destined to give way before it. The study of Greek opened philosophical horizons far beyond the dream-world of the churchmen and the monks; it stimulated the germs of science, suggested new astronomical hypotheses, and indirectly led to the discovery of America. »⁴ Comme en témoigne l'approche séculière mobilisée par Heine ou Pater dans leur compréhension de l'histoire des religions et des mythes, inspirée des conclusions des philologues et anthropologues de l'époque, être païen au XIX^e siècle, c'est donc aussi, en fils de son temps, ne pas faire fi des avancées des sciences : « fils de la révolution scientifique victorienne », l'esthétisme patérien peut donc aussi se comprendre comme une « discipline, une science de la sensation »⁵. Dans la même logique, il y a un lien évident entre

¹ G. Murray, *A History of Ancient Greek Literature*, cité par F.-M. Turner, *The Greek Heritage in Victorian Britain*, p.13.

² C. Saminadayar-Perrin, « Écoles païennes », art.cit., p.258.

³ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, op.cit., p.16.

⁴ Il s'agit de la fin du chapitre 2 de *The Renaissance in Italy: the Revival of Learning*, London, Smith, Elder & Co., 1877, p.112, cité par S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, op.cit., p.11-12.

⁵ R. Gilmour, *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature. 1830-1890*, op.cit., p.239.

l'héraclitisme du païen Marius, qui cherche à saisir le temps dans son flux et sa durée, et les théories scientifiques évolutionnistes¹. Le paganisme de nos trois auteurs, dans de multiples domaines, prend ainsi appui sur la science et sur la raison, ce qui ne signifie aucunement que l'hellénisme du XIX^e siècle est un positivisme.

Ce que l'on cherchera au contraire à montrer, notamment dans notre troisième partie, c'est que ces figures païennes viennent défendre, face à l'émergence d'un paradigme épistémologique rationnel et scientifique, une nouvelle approche dans la manière de dire les savoirs (et en ce sens ils sont tous trois authentiquement romantiques). Si le sensualisme professé par nos trois auteurs attaque la science, l'histoire, ou la philosophie (autant de « spiritualismes ») au nom de l'imagination poétique (sensualiste), il ne s'agit pas de dénoncer la science à proprement parler (comme démarche de connaissance), mais plutôt les nouveaux impératifs de « scientificité » (objectivité, rationalité, exhaustivité, systémativité...) qui émergent progressivement au XIX^e siècle et viennent remettre en question la place que la poésie occupait jusqu'alors dans la constitution des savoirs sur le monde. Loin de s'engager dans un subjectivisme absolu, nos trois auteurs ne renoncent pas pour autant à toute connaissance sur le monde, mais cherchent au contraire à dire les savoirs autrement, par l'intermédiaire d'une vision poétique ou esthétique du monde, placée sous l'auspice d'un sensualisme païen. Aussi différents soient-ils, deux jalons nous semblent importants pour saisir la perspective qui sera notamment celle de notre dernière partie : les questions soulevées par Arnold dans la controverse qui l'oppose à Huxley au sujet d'une vision de la culture, et celles posées par l'évolution du roman historique.

Rappelons premièrement que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, le modèle d'éducation humaniste, fondé sur l'étude des humanités classiques, se voit sérieusement concurrencé par une nouvelle manière d'envisager la formation de l'individu, à l'image de ce qui se fait en Allemagne au milieu du siècle. On assiste ainsi à une « redéfinition de la conception traditionnelle de la *Bildung* [...] et du système culturel des classes moyennes bourgeoises »². À la nouvelle *Realbildung* qui se tourne davantage vers des réalités scientifiques, techniques, ou sociales, tente de résister un modèle de formation classique, idéaliste, et fondé sur le néo-humanisme de Goethe et de Humboldt. Cet idéal culturel « affirme les vertus “formatrices” de l'art dans la perspective schillérienne de la *Bildung durch Kunst*, de l'éducation par l'art : l'art

¹ *Ibid.*

² J. Le Rider, *L'Allemagne au temps du réalisme - De l'espoir au désenchantement - 1848-1890*, op.cit., p.7.

rend sensible un idéal de beauté et de moralité »¹. À bien des égards, le paganisme heinéen, gautiérien et patérien porte lui aussi, par cette opposition même entre hébraïsme et hellénisme, une vision de la *Bildung*, dans une authentique tradition winckelmannienne et goethéenne : ce qui est en jeu, c'est « tout un monde imaginatif, découlant d'une compréhension plus profonde du passé, de la nature, de l'être même, d'une pénétration de toutes choses, par la connaissance de soi. »² C'est là aussi le sens profond de l'hellénisme de Heine et de Pater, qui cherchent, comme Nietzsche, à se positionner face à cet idéal de *Bildung*, dont ils ont conscience des limites au XIX^e siècle mais dont ils savent la force régénératrice : « Que l'éducation, que la *culture générale* soit une fin en soi – et non “le Reich” – et qu'à cette fin, un *éducateur* soit nécessaire (et pas le professeur de lycée ou l'érudit universitaire), voilà ce que l'on a oublié... »³ L'hellénisme renvoie bien alors à une « compréhension de l'histoire médiatisée par un concept de culture »⁴. Il s'agit là d'une question centrale chez Pater, qui se montre là héritier d'Arnold mais aussi de Ruskin :

« Breadth, centrality, with blitheness and repose, are the marks of Hellenic culture. Is such culture a lost art? The local, accidental colouring of its own age has passed from it; and the greatness that is dead looks greater when every link with what is slight and vulgar has been severed. We can only see it at all in the reflected, refined light which a great education creates for us. Can we bring down that ideal into the gaudy, perplexed light of modern life? »⁵

Il s'agit ainsi de repenser la place de la culture et de l'art dans l'Angleterre victorienne, à l'image des débats qui touchent le rôle des humanités classiques dans la formation

¹ *Ibid.*, p.199. Pour une comparaison entre l'humanisme d'Arnold et celui de Humbolt, voir par exemple R. Sheppard, « Two liberals: a comparison of the humanism of Matthew Arnold and Wilhelm von Humboldt », art.cit.

² « Le Duc Carl de Rosenmold », dans *Portraits imaginaires*, p.186-187 : « art, poetry, fiction, an entire imaginative world, following reasonably upon a deeper understanding of the past, of nature, of one's self—an understanding of all beside through the knowledge of one's self. » (*IP*, p.127).

³ « Ce qui manque, ce sont des éducateurs *eux-mêmes éduqués*, des esprits supérieurs et distingués, qui fassent leurs preuves en toutes circonstances, par leurs paroles et leur silence, qui soient de vraies cultures vivantes, muries et *délectables* – et *non pas* les rustres savants que le Lycée et l'Université offrent à la jeunesse comme “nourrices supérieures” ». (Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.78).

⁴ Ferris, *Silent Urns*, p.17 : la signification de l'hellénisme « does not lie in its occurrence as a historical phenomenon but rather in its establishment of a concept of culture that went by the name of Greece » (*ibid.*).

⁵ « Winckelmann », *R*, p.227 : « La largeur et la généralité alliées à l'allégresse et au repos sont les marques de la culture hellénique, mais cette culture est-elle perdue ? La couleur fortuite et locale de son époque s'en est allée, et la grandeur passée semble plus grande lorsqu'a été coupé chacun de ses liens à la trivialité et au vulgaire. Nous ne pouvons plus voir cette culture que dans la lumière réfléchie et raffinée que crée pour nous une excellente éducation. Pouvons-nous amener cet idéal sous la lumière criarde et confuse de la vie moderne ? » (*LR*, p.208).

individuelle, dans son lien à la fois au puritanisme chrétien mais aussi au rationalisme scientifique moderne. S. Evangelista mentionne ainsi l'article du pasteur anglican John Grote qui, dans « Old Studies and New », se demande s'il est moralement justifiable qu'un bon chrétien puisse fonder ses connaissances sur une culture païenne¹. D'autre part, les débats qui ont lieu à Oxford sur l'introduction (ou non) d'une faculté de langue et de littérature modernes témoignent de la remise en question d'une *Bildung* fondée essentiellement sur les humanités classiques, accusée d'être détachée des réalités modernes : à partir des années 1870, « le prestige d'un enseignement classique commence à être puissamment remis en cause par les effets combinés de l'essor des nouvelles connaissances scientifiques et de l'élargissement des programmes scolaires »². Attaquée parce qu'immorale ou peu en phase avec les nouveaux standards de la société moderne, le discours païen cherche alors à s'opposer au monopole de la classe moyenne philistine sur l'art et la culture³.

Matthew Arnold s'inscrit pleinement dans ce débat, et la controverse qui l'oppose au biologiste et anthropologiste Thomas Henry Huxley (1825-1895) dans les années 1880⁴ nous semble symptomatique des enjeux, qui, entre sensualisme et spiritualisme, touchent à la place et au rôle de la culture et de la littérature dans la société victorienne. Il s'agit ainsi pour le poète anglais d'associer la littérature à sa défense d'une approche humaniste, comprise ici en opposition à une vision qui ferait de la science le modèle par excellence d'appréhension du monde et de formation de l'humanité. Si les modalités d'action sont différentes, Arnold comme Pater sont bien habités par une même idée, qui porte en elle une profonde remise en question des fondements et des évolutions de la société victorienne.

¹ Voir S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.13. Mais on pourrait également parler de la France, comme le rappelle C. Saminadayar-Perrin : « En 1855, le place de l'Antiquité dans l'enseignement secondaire est au cœur de deux débats. [...] Le premier est lancé par l'abbé J. Gaume, avec la publication, en 1851, d'un ouvrage au titre révélateur : *Le Ver rongeur des sociétés modernes, ou le paganisme dans l'éducation*. La thèse défendue par l'ouvrage est radicale : les idées portées par les auteurs païens entrent en contradiction avec les vérités de la Foi, et entraînent de déplorables effets sociaux – au premier chef, la Révolution française, classique d'inspiration et d'expression. [...] Dès 1852, Mgr Dupanloup, évêque d'Orléans et membre éminent de l'élite gallicane [...] répond énergiquement : la littérature gréco-latine a une valeur formatrice irremplaçable pour les jeunes âmes, elle seule permet d'accéder à une authentique culture humaniste. » (« Écoles païennes », p.260).

² *Ibid.*, p.10.

³ *Ibid.*, p.159.

⁴ William Marx, dans *La Haine de la littérature* (*op.cit.*), consacre quelques pages à cette controverse et l'inscrit, tout comme le débat qui opposa C.P. Snow à F.R. Leavis au début des années 1960, dans « la longue histoire de la lutte de la science contre la littérature ». Voir p.84-86 et plus largement p.65-108. Pour davantage de détails, cf David A. Roos, « Matthew Arnold and Thomas Henry Huxley : Two Speeches at the Royal Academy, 1881 and 1883 », art. cit. ; ou encore W.F. Connel, *The Educational Thought and Influence of Matthew Arnold*, *op.cit.*, p.170-202 (chapitre « Science and Culture »).

En octobre 1880, à l'occasion de l'inauguration du *Mason Science College*, rattaché en 1900 à l'université de Birmingham, T.H. Huxley délivre ainsi un discours intitulé « Science and Culture » dans lequel il défend un modèle culturel et éducatif fondé sur la primauté des sciences. Attaquant explicitement Matthew Arnold, « notre principal apôtre de la culture »¹, Huxley prend ensuite pour cible « les Humanistes » et autres « lévites de la culture » dont les représentants au XIX^e siècle « considèrent l'éducation classique comme le seul et unique accès à la culture, comme si nous étions encore à l'époque de la Renaissance »². Évoquant les bouleversements modernes et la part croissante jouée par la science naturelle dans la société, Huxley invite alors à appréhender le monde plus scientifiquement et à « chercher la vérité non dans les mots mais dans les choses »³, ce que ne parvient aucunement à faire « l'éducation purement classique préconisée par les représentants des Humanistes », dont « la pensée moyenâgeuse » méconnaît « le poids des vérités scientifiques établies »⁴. Ainsi, au-delà d'un enjeu purement éducatif, la poésie se trouve ici au cœur d'un conflit épistémologique autour de la notion de vérité : quel discours est à même d'expliquer le monde et l'homme et de porter sur eux un discours de vérité ? Ce débat, dans lequel Pater s'inscrit de toute évidence, est ainsi symptomatique du tournant qui se joue à cette époque pour la littérature face aux bouleversements du monde moderne.

Il n'en fallait guère plus pour Arnold, qui, en août 1882, dans *Literature and Science*, se charge de répondre à Huxley, et condamne d'emblée l'attitude des « *practical people* »⁵ qui considèrent qu'il est « absurde [...] d'infliger cette éducation [classique et humaniste] à une communauté moderne et laborieuse »⁶. « *Practical people* » : ce qui se rejoue ici, c'est bien la querelle de l'utilitarisme, notamment telle qu'elle s'est déjà engagée dans la « préface » de *Mademoiselle de Maupin*. C'est là une question fondamentale pour saisir les enjeux du sensualisme de nos trois auteurs et comprendre véritablement les implications esthétiques, épistémologiques et politiques de ce qu'ils entendent par « art pour art ». Arnold invite ensuite à « se demander si les études qui ont longtemps été considérées comme les meilleures pour nous tous sont concrètement les meilleures maintenant » et « si, pour combler les besoins

¹ Thomas Henry Huxley, « Science and Culture », dans *Science and education: essays (III)*, *op.cit.*, p.142. Nous traduisons cette citation, comme les suivantes.

² *Ibid.*, p.149.

³ *Ibid.*, p.150.

⁴ *Ibid.*, p.151.

⁵ Matthew Arnold, « Literature and Science », dans *Discourses in America*, *op.cit.*, p.72. Ce sont les premiers mots de son discours.

⁶ *Ibid.*, p.77.

de notre vie moderne, la prédominance ne doit pas désormais passer des lettres à la science »¹, autant de questionnements qui témoignent d'ailleurs de l'actualité de ce débat aujourd'hui encore. Il s'agit ainsi non seulement de promouvoir une certaine *Bildung*, humaniste et classique, mais également de défendre la capacité du discours littéraire à être discours de vérité :

« What Professor Huxley says, implies just the reproach which is so often brought against the study of *belles lettres*, as they are called: that the study is an elegant one, but slight and ineffectual; a smattering of Greek and Latin, and other ornamental things, of little use for any one whose object is to get at truth, and to be a practical man. So, too, M. Renan talks of the “superficial humanism” of a school-course which treats us as if we were all going to be poets, writers, preachers, orators, and he opposes this humanism to positive science, or the critical search after truth. »²

Le fait qu'Arnold inscrive Ernest Renan dans ce conflit n'est pas anodin et redessine l'opposition en place au cœur de cette controverse. Ainsi, littérature et humanisme se voient concurrencés non seulement par les sciences naturelles dont Huxley se fait le promoteur, mais également par les sciences humaines, incarnées par Ernest Renan. À une époque où ces disciplines se constituent comme telles et acquièrent non seulement légitimité mais aussi primauté dans le nouveau système culturel et éducatif précisément grâce à leur scientificité, les « *human letters* » dont parle Arnold voient leur importance et leur champ d'action considérablement restreints dans la société. Dans ce conflit, la *Bildung* humaniste et la littérature ont pourtant, selon Arnold, un avantage certain. Contrairement à la science, qui ne propose qu'une étroite et unique connaissance, bien loin de toute considération morale ou esthétique, « le pouvoir indéniable »³ de la littérature est justement de s'affirmer comme le lien entre tous les besoins humains (de connaissance, de morale, de beauté) ; la poésie nous aide alors à « relier les résultats de la science moderne à notre besoin éthique et à notre besoin esthétique »⁴. Elle dépasse, pour Arnold, une ambition simplement intellectuelle pour jouer un rôle plus fondamental et répondre aux besoins profonds de chaque individu. En d'autres

¹ *Ibid.*, p.79.

² *Ibid.*, p.86.

³ *Ibid.*, p.123.

⁴ *Ibid.*

termes, c'est elle qui donne du sens, qui répond au « besoin de religion et de poésie »¹ inscrit au cœur des aspirations humaines, et qui « exerce une influence sur le sens moral et esthétique de l'homme »².

Ce débat entre « science et littérature » trouve à s'incarner dans un tout autre domaine, mais qui nous intéresse particulièrement, puisqu'il implique une manière d'écrire l'histoire. Chez Gautier, cette question dans son lien au paganisme se pose avec d'autant plus d'acuité que *Le Roman de la momie* s'engage dans le genre du roman historique : en faisant majoritairement de l'Antiquité le cadre de ses réflexions sur l'opposition entre sensualisme et spiritualisme, Gautier inscrit cet antagonisme dans les questionnements soulevés par le roman historique, compris comme discours rationnel et producteur de sens. Il s'agit en effet pour ce genre de porter un « discours de savoir qui se fixe pour objectif de rétablir par un effort de compréhension rétrospectif le fil des événements, de rendre compte par la raison de la continuité des époques » et de « donner du sens »³. Le roman historique canonique tel qu'il se constitue dans la première moitié du XIX^e siècle cherche ainsi à « restaurer l'intelligibilité »⁴ du monde moderne naissant et à s'offrir comme un texte « qui ait un rapport avec l'histoire nationale de l'auteur, avec le présent des lecteurs, un passé qui permette d'expliquer la provenance du présent, qui permette donc aussi l'élaboration d'une histoire rationnelle »⁵. En d'autres termes, et dans la mesure où « il y a du déterminant dans l'histoire, une vectorisation, le roman historique présuppose une foi dans le devenir et dans le pouvoir constructeur de l'histoire. »⁶ Il a donc profondément une dimension didactique, politique ou idéologique.

¹ *Ibid.*, p.115. Poésie et religion se retrouvent unies pour une même cause. Bien plus, la poésie semble désormais assumer les missions de la religion et prendre son relais à une époque de scepticisme croissant. David J. Delaura, dans *Hebrew and Hellene in Victorian England – Newman, Arnold* (*op.cit.*) insiste d'ailleurs sur l'importance de cette question religieuse, en ce qu'il cherche à montrer en quoi Newman, Arnold et Pater, chacun à leur manière mais dans une même tradition, « adaptent la culture religieuse traditionnelle aux besoins du XIX^e siècle tardif » (p.IX). Delaura souligne combien « les problèmes religieux de la période victorienne ont eu une influence centrale sur les synthèses humanistes évolutives » de ces trois auteurs (*ibid.*). Delaura note notamment qu'Arnold avait bien conscience qu'une « lecture “religieuse” de la nature humaine impliquant une vision complexe des besoins moraux et esthétiques permanents chez l'homme est nécessaire à tout humanisme moderne digne de ce nom » (p.XVII). Certes, l'ouvrage est daté, mais il a néanmoins le mérite de chercher à rapprocher Pater de deux figures auxquelles on l'oppose généralement (Newman et Arnold).

² *Ibid.*, p.119.

³ A. Vaillant, « Théophile Gautier et le spectre de l'Histoire », *art.cit.*, p.101.

⁴ M. Lavaud et C. Saminadayar-Perrin, « Introduction » au BSTG n°34, p.7.

⁵ G. Séginger, « *Le Roman de la momie* et *Salammô*. Deux romans archéologiques contre l'Histoire », *art.cit.*, p.140. Sur *Salammô*, voir aussi D. Fauvel, Y. Leclerc, *Salammô de Flaubert - Histoire, fiction*, *op.cit.*.

⁶ *Ibid.*, p.141.

Cette approche rationnelle vient d'ailleurs progressivement se radicaliser par l'émergence d'un nouveau critère qui valide la qualité du roman historique et qui en modifie l'appréhension : celui de la scientificité. À cet égard, l'article publié par Guillaume Froehner en décembre 1862, consacré à *Salammbô* et au *Roman de la momie* et intitulé « Le roman archéologique en France »¹ est symptomatique des évolutions qui touchent graduellement non seulement ce modèle du roman historique mais plus largement les relations entre histoire et littérature, entre science et poésie. De fait, que l'on voie dans l'archéo-fiction « l'invention d'un nouveau type de roman qui fait concurrence au modèle canonique du roman historique »² ou simplement l'un de ses sous-genres³, cette nouvelle dénomination de « roman archéologique » marque un glissement dans les ambitions du roman historique tel qu'il est porté par Gautier ou Flaubert et tel que la critique le perçoit : Gautier rédige ainsi son roman en s'appuyant scrupuleusement sur un certain nombre de sources archéologiques⁴. Froehner, vivement critique envers *Salammbô*, plus indulgent envers *Le Roman de la momie*, lui reproche tout de même d'avoir donné dans le « bric-à-brac confus et ennuyeux qui n'est pas de la science, et n'est pas non plus du roman »⁵. Le roman historique doit ainsi faire face au défi de l'érudition scientifique et devient symptôme d'un nouveau conflit entre poésie et rationalité scientifique. L'Antiquité se fait alors champ de bataille aux enjeux épistémologiques et politiques, ce dont témoignent les articles de l'époque : à Froehner qui considère que « rappeler [...] une société éteinte est l'affaire de la science »⁶, s'oppose Gautier pour qui, comme on l'a vu, un ouvrage archéologique est bon justement parce que poétique.

Mais ce que rappelle également l'article de Froehner, c'est la spécificité, au sein de la discipline historique, de l'archéologie, dont l'avènement récent⁷ a une influence esthétique et épistémologique certaine sur la production des romans historiques et leur compréhension. Il

¹ G. Froehner, « Le roman archéologique en France », *Revue contemporaine*, XXX, Paris, décembre 1862, p.853-870.

² *Ibid.*, p.139.

³ C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art. cit., p.124.

⁴ De même, « on voit donc émerger dans sa critique, à partir de la deuxième moitié du siècle, un paradigme jusque-là absent : celui de la scientificité de l'Histoire. Si Gautier ne partage pas l'option théorique d'historiens comme Tocqueville ou Quinet qui décident de renoncer à un récit saturé d'images pour tenter de trouver, comme en sciences naturelles, des lois, il adopte quand même dans son discours critique, par capillarité peut-être, l'argument scientifique. » (M.-È. Thérenty, « Cette vieille momie qu'on appelle l'Histoire », art.cit, p.35.)

⁵ G. Froehner, « Le roman archéologique en France », art.cit., p.866.

⁶ « ... et l'on ne franchit pas impunément le seuil sacré du sanctuaire. L'antiquité est une enceinte close pour celui qui n'y cherche qu'un amusement frivole ; la science ne fait pas de concessions, elle secoue tout ce qui lui est étranger. » : G. Froehner, « Le roman archéologique en France », art. cit., p.870.

⁷ M. Lavaud (« Introduction » à *La plume et la pierre*, op.cit., p.11) rappelle ainsi que le terme d'archéologie n'apparaît qu'en 1835 dans le dictionnaire de l'Académie.

s'agit, dans l'écriture de l'histoire, de ne plus prendre pour source un matériau exclusivement textuel - de fait absent, mais de s'engager dans un espace hors-écriture consacrant le règne de l'objet, microscopique ou monumental¹ : « il est révélateur que les érudits du XVIII^e siècle ne se soient d'abord intéressés aux fouilles d'Herculanum que dans l'espoir d'y (re)trouver, sous forme de papyri, les textes classiques perdus. L'archéologie, en faisant des *realia* un objet scientifique (et plus seulement herméneutique ou esthétique), instaure un rapport nécessairement conflictuel avec cet empire de mots morts, cet univers littéraire que la culture présentait jusque-là comme l'Antiquité. »² L'historien et le poète cherchent alors à donner à cet objet non plus une valeur simplement esthétique ou mémorielle, mais un sens qui l'intègre dans la cohérence rationnelle d'un système plus large³. Il s'agit ainsi de décrire et d'expliquer le passé, comme le note Gautier lui-même, « non d'après des livres (les Égyptiens n'ont laissé que quelques papyrus plus ou moins déchiffrés), mais d'après les monuments seuls et des milliers de dessins »⁴. On retrouve d'ailleurs cette idée dans *Arria Marcella* : « aussi, lorsque les trois amis virent ces rues où les formes d'une existence évanouie sont conservées intactes, éprouvèrent-ils, quelque préparés qu'ils y fussent par les livres et les dessins, une impression aussi étrange que profonde. »⁵ Il s'agit presque ainsi pour Octavien de se laisser emporter dans un parcours initiatique qui le conduit des froids et rationnels textes classiques à la Pompéi nocturne ressuscitée par le pouvoir de son amour rétrospectif. C'est toute l'opposition entre un spiritualisme des savoirs livresques et un sensualisme qui redonne crédit à la matière qui se redessine donc ici, et c'est dans ce contexte général que s'inscrit le roman égyptien de Gautier. Dès lors, on cherchera à mettre en lumière la profonde « transformation épistémologique » qui se donne à voir, chez nos trois auteurs, dans le rapport à un monde antique qui échappe désormais à la conception de l'histoire que présuppose le genre du roman historique. « La discontinuité, la pluralité des histoires, l'incertitude, [...] la non pertinence des notions de rationalité et de détermination »⁶ sont les véritables clefs de la Grèce patérienne comme de l'Égypte gautiérienne, construite « sans profondeur diachronique ni

¹ C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art. cit., p.123.

² *Ibid*, p.124.

³ C. Saminadayar-Perrin, « Salammbô et la querelle du 'roman archéologique' », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/3, vol. 111, p. 605-620, ici p.607.

⁴ T. Gautier, article consacré à l'ouvrage d'Ernest Feydeau *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* publié dans *Le Moniteur universel* du 31/10/1856, repris dans *L'Orient*, tome 2, « Égypte ancienne », Paris, Charpentier, 1877, p.261-279, ici p.270.

⁵ *AM*, p.544.

⁶ G. Séginger, « *Le Roman de la momie* et *Salammbô*, deux romans archéologiques contre l'histoire », art.cit., p.142.

problématisation historique »¹, et placée sous le signe de la fantaisie et de l'imagination poétique², qui s'offrent alors comme autant d'idéaux normatifs pour le XIX^e siècle.

Si ce terme d'imagination n'est jamais explicitement et formellement relié, chez nos trois auteurs, à l'opposition entre hébraïsme et hellénisme, et sera donc abordé transversalement dans notre étude, il aura néanmoins son importance, particulièrement dans notre troisième partie. L'usage que font Heine et Gautier de ce terme reste flottant, vague, et peu conscientisé³, comme si les deux poètes avaient purement et simplement intériorisé ce concept-clef du romantisme, invisibilisé ou oublié (sciemment ou non) les réflexions critiques formulées par Kant puis par le premier romantisme allemand⁴. Au-delà du fait que Heine se montre particulièrement critique envers l'idéalisme kantien et romantique⁵, dans une forme de rejet qui dit finalement la dette, il convient de rappeler que le poète allemand comme son homologue français semblent garder une certaine méfiance envers le discours purement spéculatif, philosophique, ou théorique. C'est d'ailleurs là tout ce qui distingue le « surnaturalisme » d'un Heine de l'usage (beaucoup plus conceptuel) qu'en fait un Baudelaire, comme on le verra dans notre étude.

Pater en revanche s'inscrit dans un horizon plus explicite, notamment lorsqu'il utilise le terme de *fancy*. On se rappelle en effet de la distinction coleridgienne entre *imagination* et *fancy*⁶

¹ M. Lavaud, C. Saminadayar-Perrin, « Introduction », art.cit., p.15. Et plus loin : « Nulle leçon, nul surplomb historiques dans l'archéofiction de Gautier, si ce n'est la déploration redondante d'un chavirement civilisationnel qui fit basculer l'Europe d'un paganisme heureux dans un christianisme mortifère, esthétiquement fatal. » (p.17).

² Voir sur ce sujet *Imagination et Histoire. Enjeux contemporains*, M. Panter, P. Mounier, M. Martinat, M. Devigne (dir.), *op.cit.*

³ Heine par exemple ne semble faire aucune différence dans son usage des termes de *Phantasie* et d'*Einbildungskraft*, La première, rappellent J.-L. Nancy et P. Lacoue-Labarthe, « désigne l'imagination productrice, "poétique", opposée à l'*Einbildungskraft* comme imagination reproductrice » (*L'Absolu littéraire*, p.436).

⁴ Signalons notamment sur ce vaste sujet *L'Imagination littéraire. Le modèle romantique au défi des sciences humaines (1924-1948)*, qui revient sur « le paradigme romantique et la poétique des créateurs » (p.27-67) et sur les enjeux généraux de l'opposition entre « imagination et sciences humaines » (p.69-138).

⁵ Il en résulte également un positionnement beaucoup plus pessimiste et radical que celui du premier romantisme, ce qui ne diminue en rien la dette de nos trois auteurs envers lui. Si Heine, Gautier et Pater peuvent donner l'impression d'en revenir à un antagonisme entre imagination et pensée, en inversant le régime de valeurs classique (ce n'est plus la pensée qui prime sur l'imagination comme au XVII^e siècle, mais l'inverse), nos trois auteurs adhèrent au fond au positionnement du premier romantisme, qui n'oppose pas pensée et imagination et cherche dans cette dernière une synthèse entre idée et fait, intellect et sens.

⁶ Pour mémoire : « The Imagination then, I consider either as primary, or secondary. The primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I Am. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create ; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital

(évoquée par Pater dans « Coleridge's Writings »), qui donne la primauté à l'*imagination* sur la *fancy*, cette dernière étant faculté d'illusion. C'est précisément ce terme de *fancy* qui a été promu contre le Coleridge philosophe des facultés : De Quincey (qui, comme Pater, admire Thomas Browne), Shelley, Lamb..., et Pater donc, ont tous revalorisé cette *fancy* au nom de la liberté subjective individuelle et de l'autonomie du sujet créateur¹.

En fait, l'antagonisme entre spiritualisme et sensualisme souligne les tensions dans la réception même de ce concept d'imagination. À bien des égards, l'imagination pourrait de prime abord être disqualifiée et considérée comme un « spiritualisme » ou un idéalisme rêveur détaché de toute réalité sensible. C'est bien d'ailleurs en ce sens que Heine (hormis en art) *n'est pas* surnaturaliste. Mais l'imagination telle que nous la comprendrons s'offre bien chez nos trois auteurs comme un principe au cœur de l'acte de création : cette imagination créatrice, relais du divin, est la force du poète démiurge, et est donc intimement liée à la liberté au cœur du sensualisme heinéen, gautiérien, et patérien. Elle se voit donc également investie d'une mission transgressive. Si Heine, Gautier et Pater sont, *en art*, surnaturalistes, c'est bien qu'ils défendent un paradigme esthétique qui fait précisément la part belle à l'invention et à la subjectivité, contre l'imitation et l'objectivité. Que nos trois auteurs parlent d'imagination, de caprice, de fantaisie, ou de fiction, il s'agit bien dans tous les cas de souligner la puissance prométhéenne de la poésie et de la fiction, qui sait, plus que la pensée purement spéculative, donner corps et chair à l'idée. C'est bien là encore une foi (profondément romantique) dans les pouvoirs du langage et ses possibilités infinies qui guide la démarche heinéenne, gautiérienne, et patérienne.

even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. Fancy, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space ; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word choice. But equally with the ordinary memory, the Fancy must receive all its', materials ready made from the law of association. » (S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, *op.cit.*, t.I, p.304-305). Voir évidemment sur ce sujet les analyses très riches d'Éric Dayre dans *Une histoire dissemblable*.

¹ Voir ce qu'en dit É. Dayre dans *L'Absolu comparé* : « Entre "oui" et "non", entre l'imagination symbolique qui "domine", et la fantaisie allégorique qui "détruit" et "résiste", entre le grand style sublime et la rhétorique de l'émotion pure » se fait jour une « imagination non plus définitivement symbolique mais *allégorique* et comparante, consciemment *substitutive* à l'intérieur même du rapport attachant et fidèle. » (*L'Absolu comparé*, p.238). Sur Pater et l'imagination, voir notamment *Walter Pater's European Imagination*, *op.cit.*. Voir aussi U. C. Knoepflmacher, « Arnold's Fancy and Pater's Imagination: Exclusion and Incorporation », *art.cit.*

« Restore to words their primitive power »

Ce qui est donc en jeu dans tous ces débats politiques, moraux, religieux, ou épistémologiques, c'est bien la question du langage. Le motif des dieux en exil doit-il alors se comprendre comme un « adieu à la littérature » (W. Marx¹) ? Rien n'est moins sûr chez Heine, Gautier et Pater, dont le sensualisme porte au contraire une foi dans les pouvoirs de la poésie. Nos trois auteurs s'affirment ainsi contre une démarche de dévalorisation du langage qui relève autant de l'idéalisme que de l'anti-idéalisme. D'un côté, on déprécie le langage parce qu'il est incapable de dire l'idée : il est véhicule sensible et incarné. De l'autre, on condamne les mots parce qu'ils sont impuissants à dire une réalité mouvante : ils sont concepts et normes. Il y a dans les deux cas un divorce entre idéal et réel, que cherche précisément à résoudre le sensualisme de Heine, de Gautier et de Pater : « what was necessary, first of all, was to reestablish the natural and direct relationship between thought and expression, between the sensation and the term, and restore to words their primitive power. »² C'est bien ce que rappelle B. Coste : « La poésie pourrait alors être affaire singulière, rapport individuel au langage, et non plus à la représentation. Pater ne pense pas encore complètement que ce rapport puisse être faussé, il est sur la ligne de crête entre la vision "naturelle" d'une poésie issue d'un langage qui n'est que la contrepartie intérieure du réel, et la conception d'une poésie née d'une crise entre l'homme et un langage auquel il n'entretient nul rapport harmonieux. »³ Nulle part on ne trouve chez nos trois auteurs un quelconque symptôme de cette dissension entre homme et langue, un quelconque soupçon qui pèserait sur le mot, un quelconque scepticisme envers le langage. Au contraire, Heine, Gautier et Pater portent une foi dans les pouvoirs visionnaires de la fiction et de l'imagination. Cette littérature « en exil » dit alors paradoxalement, par l'absence même, la pérennité de l'art et la puissance normative de la poésie.

Si le sensualisme heinéen, gautiérien et patérien attaque explicitement l'idéalisme (« spiritualiste »), on est donc bien loin d'une vision qui condamnerait le langage au silence. La méfiance de nos trois auteurs envers le concept ne touche pas le langage, précisément parce que ce dernier est compris dans toute sa tangibilité physique et politique. Parce qu'il est

¹ Ce dernier montre bien que la « dévalorisation » du langage qui s'opère au tourant des XIX^e – XX^e siècles procède bien d'une critique de l'idéalisme.

² *ME*, t.1, p.96 : « Ce qu'il fallait avant tout, c'était rétablir la relation naturelle et directe entre la pensée et l'expression, entre la sensation et le terme, redonner aux mots leur puissance primordiale » (*Marius*, p.90).

³ B. Coste, *Essais anglais*, p.24.

réévaluation du monde sensible et « transparence au réel »¹, le paganisme esthétique de nos trois auteurs cherche alors bien à « mettre fin à l'hostilité entre la littérature et le monde »² et à réconcilier vie et art. La question est posée très clairement en d'autres termes par Pater dans *Marius* :

« And this challenge had at least the effect of setting his thoughts at work on the intellectual situation as it lay between the children of the present and those earliest masters. Certainly, the most wonderful, the unique, point, about the Greek genius, in literature as in everything else, was the entire absence of imitation in its productions. How had the burden of precedent, laid upon every artist, increased since then! It was all around one:— that smoothly built world of old classical taste, an accomplished fact, with overwhelming authority on every detail of the conduct of one's work. With no fardel on its own back, yet so imperious towards those who came labouring after it, Hellas, in its early freshness, looked as distant from him even then as it does from ourselves. There might seem to be no place left for novelty or originality,—place only for a patient, an infinite, faultlessness. [...] Was poetic beauty a thing ever one and the same, a type absolute; or, changing always with the soul of time itself, did it depend upon the taste, the peculiar trick of apprehension, the fashion, as we say, of each successive age? »³

¹ « Quand le langage perd sa transparence au réel, à la limite la littérature n'est plus censée parler de rien ; elle fonctionne comme un objet autonome, fermé sur soi ; et, ne parlant plus de rien, elle est elle-même destinée à n'être plus rien – ou plus qu'un objet pur, réservé à une consommation de plaisir, détaché de tout rapport avec les réalités du monde. Ultime conséquence de cette réduction *ad nihilum* : d'une littérature qui ne parle plus de rien et qui n'est plus rien, il n'y a semblablement plus rien à dire. Du moins, puisqu'on ne peut plus éclairer les relations de l'œuvre avec le réel, la critique doit-elle se limiter à gloser l'œuvre d'un point de vue interne... » (W. Marx, *L'Adieu à la littérature*, *op.cit.*, p.160).

² W. Marx, *L'Adieu à la littérature*, *op.cit.*, p.158. Revenant sur le « mythe de l'écrivain qui n'écrit pas » (p.155), Marx cite en ce sens *Le Stade de Wimbledon* (1983) de Daniele Del Giudice : « celui qui a l'opinion la plus haute de l'écriture, c'est presque toujours celui qui a décidé de ne pas la pratiquer » (*L'Adieu à la littérature*, p.157-158). Cette position serait paradoxalement presque condamnée pour son « spiritualisme » par nos trois auteurs, qui cherchent au contraire à plonger dans les réalités sensibles du monde.

³ *ME*, t.1, p.99-100 : « Faire réfléchir aux variations de la situation intellectuelle connue des rejetons du présent par opposition à celle des maîtres antiques. Car enfin, le caractère le plus beau, unique, du génie grec, que ce fût en littérature ou dans tout le reste, c'était l'absence complète d'élément imitatif dans ses créations. Or le fardeau des précédents qui accable chaque artiste s'étaient tant accru depuis lors ! Il était omniprésent, ce monde de vieux goût classique si subtilement construit, irréfutable, incontestable, plein d'autorité dans tous les détails de la conduite de son ouvrage. Sans fardeau sur l'échine et pourtant si impérieuse à l'égard de qui venait travailler à sa suite, *Hellas*, dans sa précoce fraîcheur, semblait aussi éloignée de lui qu'elle l'est de nous. Il semblait qu'il n'y eût plus de place pour la nouveauté, l'originalité – matière simplement à une patiente et infinie méticulosité. [...] La beauté poétique était-elle un objet toujours un, immuable, un type absolu ? Ou bien, contemporaine de l'âme d'une époque, dépendait-elle du goût, d'un maniérisme particulier du sentiment, de la mode, comme on dit, de chaque période successive ? » (*Marius*, p.92).

Pater questionne ainsi l'historicité et la relativité de la littérature par l'intermédiaire d'une interrogation sur les classiques et le canon. L'antagonisme qui est ici souligné, c'est celui de l'universel et de l'individuel, de la norme et du particulier, de la conformité et de l'originalité. Le détour par la Grèce, Grèce classique ou romantique, permet ainsi une réflexion sur les pouvoirs normatifs de la littérature.

Fils d'Ariane

Corpus

Si nous chercherons autant que possible à mobiliser sur ces questions l'ensemble des œuvres de Heine, de Gautier et de Pater, trois en particulier retiendront notre attention : *Les dieux en exil / Die Götter im Exil* de Heine (1853-1854), *Le Roman de la momie* de Gautier (1857-1858), et « Apollo in Picardy » de Pater (1893). On a esquissé plus haut les conditions de publications particulièrement complexes des *Dieux en exil*¹, qui en font un texte double et composite, inscrit dans une temporalité longue et qui donne à voir, au sein d'une même œuvre, les évolutions de la pensée de l'auteur. À la fois essai et recueil de légendes plus ou moins inventées par Heine, *Les Dieux en exil* possède donc une identité générique assez vague et s'offre comme une œuvre dite mineure, largement éclipsée par le *Buch der Lieder* (1827), les *Reisebilder* (1826-1831), *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844), *Atta Troll* (1847), ou le *Romanzero* (1851). Comme ce dernier cependant, *Die Götter im Exil* fait partie des derniers textes heinéens (Heine décède en 1856), rédigés depuis le *Matrazengruft* (matelas-tombeau) que Heine occupe dès février 1848. Le texte allemand (correspondant donc à la deuxième moitié de la version française), qui évoque la survivance des dieux païens (Apollon, Mars, Bacchus, Mercure, Jupiter) au sein d'un monde désormais chrétien, renoue ainsi avec l'opposition entre hébraïsme et hellénisme chère à Heine : c'est bien là, comme il l'écrit lui-même, « un vieux thème de prédilection »², qui se trouve néanmoins traité bien particulièrement dans *Les Dieux en exil* : comme le rappelle T. Höffgen, ce texte « occupe une place singulière dans l'œuvre "païenne" de Heine »³. Ce décentrement sera d'autant plus manifeste que l'on cherchera dans cette perspective à faire entrer *Die Götter im Exil* en dialogue avec les autres textes heinéens qui mobilisent cette opposition, notamment *Zur*

¹ Pour davantage d'informations sur ce texte, voir *DHA 9*, p.1006-1249, *HSA 16/17*, Kommentar II, p.465-622, ou, plus synthétiquement, le très précieux *Heine Handbuch* de G. Höhn (*op.cit.*), p.462-466.

² Lettre de Heine à Kolb du 22/03/1853, *HSA 23*, p.275.

³ T. Höffgen, « Heines *Götter im Exil* », *art.cit.*, p.66.

Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland (De l'Allemagne, 1833-1834) et *Über Ludwig Börne* (1840), cette dernière œuvre s'engageant dans une « défense de l'hellénisme plus ou moins antichrétien de Goethe » et proposant en ce sens « une typologie générale des comportements moraux, intellectuels et artistiques reposant sur la distinction fondamentale entre “Grecs” et “Juifs” »¹.

Il peut paraître surprenant, sur ces questions, de préférer *Le Roman de la momie* à *Mademoiselle de Maupin*, dont on sait l'importance pour l'esthétisme victorien. Mais le roman de Gautier publié en feuilleton en 1857 puis en un volume en 1858 se révélera particulièrement riche d'enseignements pour ce qui relève de l'écriture de l'histoire : il se détourne, comme on le verra, d'une Grèce académique, classique, et rationnelle, pour chercher à offrir la vision d'un *autre* paganisme, comme le fera Flaubert avec *Salammbô* (1862). En dépit des critiques qui seront formulées à Gautier lors de la publication des différents chapitres en feuilleton (trop de mots inconnus du lectorat par exemple), l'ouvrage connaît un certain succès en son temps. Après *La Chaîne d'or ou l'Amant partagé* (1834), *Une nuit de Cléopâtre* (1838), *Le Pied de momie* (1840), *Le Roi Candaule* (1844), *Arria Marcella* (1852), *Le Roman de la momie* est le dernier et le plus long des textes « à l'antique » (qui se déroule au moins partiellement dans l'Antiquité) : est-il alors à comprendre comme un adieu au paganisme antique, avant le chant du cygne du romantisme qu'est *Le Capitaine Fracasse* (1863) ? N'oublions pas d'ailleurs, pour saisir le sensualisme du *Roman de la momie*, que ce dernier est encadré par les nouvelles bien plus « spiritualistes » *Avatar* (1856) et *Spirite* (1866) : loin de donner dans le monde des esprits, c'est au contraire la matérialité physique qui prédomine dans cette Égypte. L'au-delà de la mort n'est plus âme, mais momie. De fait, le roman égyptien de Gautier renoue bien avec l'opposition entre paganisme et judéo-christianisme, déjà largement développée dans *Mademoiselle de Maupin* (1835), par l'intermédiaire de d'Albert : « l'opposition entre Pharaon et Moïse, en particulier, emblématise de manière exemplaire la rivalité entre deux modes de civilisation, deux types de spiritualité et deux rapports à l'Histoire, la race des Hébreux remportant finalement une victoire dont notre Occident judéo-chrétien est l'héritier : le départ des tribus juives symbolise cet enclenchement de l'Histoire comme devenir, face à la civilisation de l'immobilisme et de l'éternité qu'est l'Égypte pharaonique »². C. Saminadayar-Perrin rappelle qu'il s'agit là

¹ L. Calvié, « Heinrich Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.39.

² C. Saminadayar-Perrin, « *Le Roman de la momie*, apories d'un improbable roman archéologique », art.cit., p.72.

« d'un sujet idéologiquement marqué, suscitant un horizon d'attente *a priori* sans surprise : la tradition scottienne, infléchie dans une perspective apologétique par *Les Derniers Jours de Pompéi*, privilégiait depuis longtemps une intrigue centrée sur l'affrontement de deux groupes socio-historiques, dont la rivalité se trouve dramatisée par la passion tragique qui unit deux protagonistes appartenant à chacun des clans rivaux. »¹ Mais c'est précisément pour mieux la saper que Gautier s'inscrit dans cette tradition : de la même manière qu'*Arria Marcella* prend le contrepied des *Derniers jours de Pompéi*, *Le Roman de la momie* se détourne du *Mosè in Egitto* de Rossini², qui repose sensiblement sur la même intrigue.

« Apollo in Picardy », enfin, est publié par Pater en juin 1893 dans le *Harper's New Monthly Magazine*. Il s'agit là du dernier « portrait imaginaire » publié par Pater, « Diaphanéité » (1964) servant en quelque sorte de matrice à tous les autres³ : comme le remarque G. Monsman, « Diaphanéité » est un « *Ur*-portrait »⁴, « un prototype du genre de sujet et du genre littéraire auxquels pense Pater car déjà, l'art, la littérature sont des modèles pour des vies qui ne seraient en butte, ni à l'aliénation, ni à la séparation »⁵. Rappelons que la critique s'accorde pour donner à Pater la paternité de ce genre⁶ dont le nom lui-même (« *imaginary portrait* ») fait résonner tout un programme. Son « hybridité fusionne en effet des formes traditionnellement appréciées pour leur vérité – portrait, histoire, essai, biographie, autobiographie – avec les énergies contrefactuelles de la fiction, de l'imagination et du mythe »⁷. L'histoire d'« Apollon en Picardie » reprend, sur un mode beaucoup moins parodique, la légende heinéenne du retour des dieux en exil : au cœur du Moyen-Âge, le prieur Saint-Jean et le jeune novice Hyacinthe, alors en congé dans un *locus amoenus* rural, font la rencontre d'un jeune serf nommé Apollyon, aux pouvoirs aussi salutaires que destructeurs. En ce sens, il conviendra d'associer à ce texte un autre portrait imaginaire, « Denys l'Auxerrois » (1886), qui forme avec « Apollon en Picardie » une sorte de diptyque

¹ *Ibid.*, p.74.

² Après une première en mars 1818 à Naples, l'opéra fut de nouveau créé, dans une version remaniée, à l'Opéra de Paris le 26 mars 1827 (*Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge*).

³ Qui sont, si l'on suit l'édition récente des *Imaginary Portraits* : « The Child in the House » (1878), « A Prince of Court Painters » (1885), « Denys l'Auxerrois » (1886), « Sebastian von Storck » (1886), « Duke Carl of Rosenmold » (1887), « Hippolytus veiled » (1889), « Emerald Uthwart » (1892), « Apollo in Picardy » (1893), « An English Poet » (1931, posthume).

⁴ G. Monsman, *Pater's portraits: mythic pattern in the fiction of Walter Pater*, *op.cit.*, p.22.

⁵ B. Coste, « Introduction », *Essais anglais*, p.18.

⁶ Voir l'introduction critique de L. Østermark-Johansen, *IP*, p.1, et plus largement p.1-13 (« Imaginary Portraits – The Term and the Genre »).

⁷ *Ibid.*, p.1.

portant « le sens de l'autre Grèce »¹. Plus politique et peut-être un peu moins sombre, « Denys l'Auxerrois » repose néanmoins sur le même principe, puisqu'il s'agit cette fois d'évoquer le destin d'un certain Denys, avatar de Dionysos, au sein de l'Auxerre médiévale.

Marius l'Épicurien (février 1885) ne sera pas oublié : loin du scandale de *La Renaissance*, ce roman philosophique dont l'intrigue se situe dans la Rome des Antonins, connaît un tel succès qu'il faudra une seconde édition dès novembre 1885, puis une troisième en 1892². À bien des égards, le « pèlerinage mental » de Marius recoupe, de manière beaucoup plus complexe que pour « Apollon en Picardie » et « Denys l'Auxerrois », cet antagonisme entre paganisme et christianisme. En effet, si le jeune romain grandit d'abord dans la « religion de Numa », paganisme originel qui tient beaucoup, par son idéalisme mélancolique, au christianisme que dénonce Heine ou Pater, Marius, sous l'influence de son ami Flavien, cultive ensuite un épicurisme et un cyrénaïsme qui font de lui « un matérialiste, mais avec quelque chose du tempérament d'un dévot. »³ Ce sensualisme se retrouve ensuite confronté au stoïcisme de Marc-Aurèle, doctrine ascétique auquel Marius n'adhère jamais vraiment, mais qui le conduit néanmoins vers le christianisme de Cornélius. Si le héros du roman ne se convertira jamais, il semble néanmoins profondément touché par ce christianisme naissant qui, comme Pater l'écrit, n'est pas encore le puritanisme austère qu'il deviendra sous Constantin. C'est alors bien dans ce fantasme de christianisme primitif que s'incarnent paradoxalement les idéaux patériens, toujours profondément sensualistes mais habités par une aspiration nouvelle.

« *Die Götter im Exil* », *Le Roman de la momie*, « Apollo in Picardy » : trois textes de maturité, postérieurs à 1848, publiés (pour Heine et Pater) seulement quelques années avant la mort de leur auteur respectif, et qui nous semblent particulièrement à même de souligner les tensions entre sensualisme et spiritualisme. Il aurait été possible de placer ces travaux sous l'égide des *Reisebilder*, de *Mademoiselle de Maupin*, ou de *La Renaissance* : ce sont là des textes qui ne seront pas oubliés, loin de là. Mais ces œuvres de vieillesse, choisies comme figures de proue, témoignent peut-être plus que les autres d'un hellénisme inquiet qui dit tous les doutes d'une époque mais qui s'offre encore comme un rêve individuel et collectif cherchant tout de même,

¹ D. Donoghue, *Walter Pater. Lover of Strange Souls*, *op.cit.*, p.175.

² Comme le rappelle J. Conlon (« The Reception of French Literature in England, 1885-1914 », *art.cit.*, p.39) : « l'année 1885 représente une étape particulièrement importante pour Pater, avec la publication de son seul roman complet ». C'est cette publication de *Marius* qui fait passer Pater, d'auteur controversé qu'il était, à un statut beaucoup plus respectable.

³ *Marius*, p.113 : « ... had made him a materialist, but with something of the temper of a devotee » (*ME*, t.1, p.125).

« sans espoir de victoire » (Heine), à trouver des solutions aux crises que traverse le XIX^e siècle, qui sont aussi un peu celles du XXI^e siècle. À l'heure des crises climatique, sanitaire, géopolitique..., à l'heure où la littérature même, les études littéraires, ou la littérature comparée sont dites en crise¹ et s'offriraient presque comme de nouvelles « divinités en exil », aborder l'« hellénisme en crise »² de Heine, de Gautier et de Pater permet, peut-être, de trouver quelques réponses aux interrogations d'aujourd'hui.

Horizons critiques

Nos travaux s'articuleront autour de deux horizons critiques qui sont profondément liés aux tensions inhérentes au sensualisme de Heine, de Gautier et de Pater. On l'aura compris, il s'agira d'abord de s'engager dans le vaste mouvement qui s'opère depuis de deux décennies et qui invite à « restaurer la transitivité de la littérature »³. Chercher à rendre compte d'une politique du sensualisme revient bien à montrer en quoi cette poésie païenne, loin d'être un objet autonome détaché des réalités sensibles et abîmé dans sa propre contemplation, est au contraire tournée vers la cité et engagée dans des missions militantes toujours d'actualité. Méthodologiquement, c'est d'ailleurs là aussi, en un sens, ce que met en jeu l'antagonisme entre spiritualisme et sensualisme : une approche essentialiste et anhistorique de l'œuvre d'art contre une vision qui cherche à prendre en compte la *chair* des textes, c'est-à-dire leur inscription dans une temporalité, dans un contexte, dans une histoire précise.

C'est aussi dans cette perspective qu'il conviendra de lire notre troisième partie, consacrée notamment au positionnement de la littérature face aux sciences humaines (histoire, philosophie). Le sensualisme païen de nos trois auteurs se présente bien comme une démarche de réévaluation de l'imagination poétique, porteuse d'une authentique connaissance sur le monde. La mise en lumière de ce paganisme comme nouvelle épistémologie nous permettra

¹ Voir *L'Adieu à la littérature* de W. Marx (*op.cit.*, 2005), *La crise de la littérature* d'A. Vaillant (*op.cit.*, 2005), *La littérature en péril* de T. Todorov (*op.cit.*, 2007). A. Tomiche ouvre le premier tome du *Comparatisme comme approche critique* sur ce même constat, en évoquant « un monde qui discrédite les humanités et plus particulièrement les lettres, [...] un monde où le comparatisme est partout mais la littérature comparée de plus en plus menacée » (« Le comparatisme comme approche critique », *art.cit.*, p.7). Vieux *topos* romantique, qui est déjà formulé par Heine, Gautier et Pater comme par tant d'autres, et montre toute l'actualité du motif des « dieux en exil » dans toutes ses ambiguïtés, entre nostalgie réactionnaire et appel à la régénération. D. Viart revient sur cette question de la « fin de la littérature » dans « Résistances de la littérature » (entretien avec A. Gefen). On pourra également citer A. « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature » (*art.cit.*), ou *Fins de la littérature* (deux tomes), D. Viart et L. Demanze (dir.), *op.cit.*. Ces questions sont d'autant plus pertinentes que le motif des « dieux en exil » est central dans notre étude.

² C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, *op.cit.*, p.16.

³ B. Viard, « Restaurer la transitivité de la littérature », *art.cit.*.

ainsi d'inscrire notre travail dans les réflexions actuelles sur les relations entre poésie et savoirs.

Il y a ensuite ce « laboratoire nomade pour comparatiste »¹, à savoir les relations entre la Grèce ancienne et la culture moderne. Ce que nous chercherons à montrer, c'est précisément que le paganisme de Heine, de Gautier et de Pater porte déjà une entreprise de « défamiliarisation » appelée notamment de ses vœux par W. Marx dans *Le Tombeau d'Œdipe*². La mise au jour, par nos trois auteurs, d'une Antiquité mystérieuse, à rebours de toute approche rationnelle, rejoint alors les critiques de Marcel Detienne qui s'était insurgé contre « la pression des valeurs occidentales qui exigent la transmission en ligne directe de l'universalité grecque, avec l'exclusivité de la Raison, de la Science et le caractère incomparable du Miracle. »³ La Grèce heinéenne n'est-elle pas déjà une Grèce consciente des possibles dérives et récupérations délétères de l'humanisme et de l'universalisme gothéen ? Le choix gautiérien de l'Égypte (plutôt que de la Grèce) ne peut-il pas déjà être compris comme une tentative salvatrice d'*écart* ? Comment ne pas voir que la comparaison entre le nô japonais et la tragédie grecque effectuée par W. Marx était déjà contenue en germe dans l'esthétisme, chantre de l'hellénisme... comme du japonisme ? Que sont tous ces dieux païens en exil sinon des incarnations de cette Grèce « à la fois présente et disparue »⁴ dont parle Florence Dupont dans *L'Antiquité, territoire des écarts* ?

Les études patériennes nous semblent symptomatiques de ces tournants critiques dans lesquels nous chercherons à nous inscrire : les chercheurs et chercheuses de ces vingt dernières années veulent, comme on l'a vu plus haut, briser l'image de l'esthète hors du monde, en témoignent les volumes collectifs *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*⁵ (2018) et *Pater the classicist: classical scholarship, reception, and*

¹ M. Detienne, *Les Grecs et nous*, *op.cit.*, p.8.

² W. Marx, *Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, *op.cit.*, p.10. V. Gély fait sienne cette démarche dans « Comparatisme et Antiquité », *art.cit.*, p.42.

³ M. Detienne, *Comparer l'incomparable*, *op.cit.*, p.24, cité par V. Gély, « Comparatisme et Antiquité », p.42. Gély évoque également F. Dupont, qui « conteste l'idée reçue que les humanités classiques seraient le "conservatoire" de l'identité et des valeurs occidentales, explique que les sociétés grecques et romaines ont été des sociétés comme les autres, ni matrices de toute civilisation, ni mères exclusives de l'Europe, propose d'utiliser l'anthropologie pour déconstruire les illusions généalogiques et les prétendues ressemblances entre Anciens et Modernes ». (*Ibid.*)

⁴ F. Dupont, *L'Antiquité, territoire des écarts*, *op.cit.*, p.291, citée par W. Marx, « Ce que le comparatisme fait à l'Antiquité », *art.cit.*, p.181. Il s'agit de « montrer que l'Antiquité une fois excentrée, sans basculer dans une altérité radicale, mais à la fois présente et disparue, permet de penser le monde contemporain à l'écart des flux majoritaires modernistes, européo-centrés. »

⁵ A.-F. Gillard-Estrada, M. Lambert-Charbonnier, C. Ribeyrol (dir.), New-York, London, Routledge, 2018.

*aestheticism*¹ (2017), ou l'ouvrage de S. Evangelista *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, Gods in Exile*² (2009). Ces deux derniers titres, particulièrement importants pour notre sujet, illustrent précisément cette démarche qui consiste à inscrire l'hellénisme et les études de réception dans une démarche transitive, pour faire ainsi dialoguer poésie et savoirs et placer la littérature au cœur de la cité. Pater est en ce sens une figure d'élection, et sa popularité croissante témoigne du rôle d'importance qu'il peut avoir aujourd'hui. Le critique oxonien profite aussi du regain d'intérêt que connaît actuellement l'esthétisme, notamment parce ce mouvement est un terrain privilégié pour les études de genre, mais sans pour autant s'y réduire. En effet, si l'hellénisme patérien (et celui des esthètes) est indissociable de l'homoérotisme qui lui est attaché, et si le sensualisme est intimement lié à la question de la sexualité dans un XIX^e siècle puritain, il dépasse largement ces enjeux. Notre travail s'inscrit ainsi dans cet élargissement des perspectives sur Pater, porté aujourd'hui notamment par une entreprise de publication des *Collected Works*, débutée en 2019, et toujours en cours³. Si, en France, Walter Pater reste encore peu connu (ou seulement comme prédécesseur d'Oscar Wilde), un vaste mouvement de traduction, mené depuis vingt ans par B. Coste, a permis une vraie découverte de Pater par le public universitaire français⁴. Ces publications s'appuient sur les travaux de chercheuses comme A.-F. Gillard-Estrada, la première, en France, à aborder frontalement la question de l'hellénisme patérien (*The "Greek paradox": Walter Pater - L'hellénisme et la Grèce*⁵) et à faire découvrir l'esthétisme victorien (*L'esthétisme britannique, 1860-1900 : peinture, littérature et critique d'art*⁶), suivie par C. Ribeyrol (« *Étrangeté, passion, couleur* » : *l'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds, 1865-1880*⁷). Ces dernières années ont également été marquées, pour Pater, par une actualité de la question de la croyance, en témoignent les ouvrages de B.

¹ C. Martindale, S. Evangelista, E. Prettejohn, (dir.), *Pater the classicist: classical scholarship, reception, and aestheticism*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2017.

² *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

³ Initiative d'autant plus louable qu'il n'y avait jusqu'alors aucune autre véritable édition de référence que celle publiée juste après la mort de Pater (Macmillan, 1910). À ce jour, quatre volumes sur les dix prévus ont été publiés : les *Imaginary Portraits* (vol. 3, 2019), *Gaston de Latour* (vol. 4, 2019), les *Classical Studies* (vol. 8, 2020), et la *Correspondence* (vol. 9, 2023).

⁴ Signalons ainsi les *Textes esthétiques* (2003), les *Essais sur la mythologie et sur l'art grec* (2010), les *Essais anglais* (2012) et surtout *La Renaissance* (2016). Presque tous les textes patériens sont ainsi désormais accessibles en français, même si les traductions des *Imaginary Portraits* disponibles à ce jour sont inégales. Resterait *Gaston de Latour* à traduire...

⁵ Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2003.

⁶ En codirection avec X. Giudicelli, Reims, Épure, 2020

⁷ Grenoble, ELLUG, 2013.

Coste¹ ou de S. Lyons², qui seront d'importance pour notre étude. Force est néanmoins de reconnaître que Pater reste encore essentiellement réduit en France aux études anglaises, alors que son impressionnante culture européenne, signe du dialogue constant qu'il entretient avec le continent, est une qualité qui justifie largement sa place au sein de la littérature comparée.

Outre-Rhin, la fortune de Heine en Allemagne a longtemps été intimement liée à l'histoire de sa patrie natale : mis au ban par le nazisme, puis déchiré entre RFA et RDA³, Heine a profité de la réunification allemande pour obtenir la place qu'il mérite enfin dans la littérature germanophone. S'il est largement panthéonisé outre-Rhin, Heine était encore en France jusqu'au milieu des années 90 « l'éternel oublié » : « le nom de Heine est redevenu “Un rien”, tout comme sa notoriété qui, pendant un temps, au cours du XIX^e siècle, fut considérable, est désormais proche de zéro »⁴. Une vaste entreprise de retraduction et de republication des œuvres heinéennes, menée notamment par les éditions du Cerf⁵, a fort heureusement, au cours de ces vingt dernières années, permis une réelle redécouverte du poète allemand par le public universitaire français, qui semble éprouver un intérêt croissant pour cette figure, comme le montre la récente publication d'une édition particulièrement complète des *Tableaux de voyage* (Classiques Garnier, 2019). Nos travaux s'inscrivent donc dans cette dynamique de renouveau des études heinéennes, qui a encore toutefois beaucoup à faire pour donner à Heine la place qu'il mérite au sein de la littérature allemande (voire française). Sans même parler des monographies, les articles en français consacrés à Heine restent bien rares en comparaison (toutes proportions gardées) à la popularité que connaît Heine outre-Rhin. Encore aujourd'hui en France, Heine reste presque exclusivement réduit aux études

¹ « Cette époque de doute... » : *Walter Pater et la question de la croyance*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2017.

² *Algernon Swinburne and Walter Pater: Victorian aestheticism, doubt and secularisation*, London, Legenda, 2015.

³ Ce dont témoignent par exemple les publications concurrentes et simultanées des deux éditions des *Œuvres complètes* de Heine, la *Düsseldorfer Heine-Ausgabe (DHA)*, ouest-allemande, commencée en 1973, et la *Heinrich-Heine-Säkularausgabe (HSA)*, est-allemande (Weimar), débutée en 1970.

⁴ G. Höhn, *Heinrich Heine. Un intellectuel moderne, op.cit.*, p.1. L'expression « Un rien » vient de Heine lui-même, qui en parle dans ses *Mémoires* : « Ici, en France, aussitôt après mon arrivée à Paris, on a traduit mon nom allemand de Heinrich en celui d'Henri, je m'y suis accommodé, il l'a bien fallu, et j'ai pris moi-même ce nom, car le mot Heinrich ne convient pas à l'oreille française, et en général les Français disposent toutes les choses du monde à leur aise. Jamais non plus ils n'ont su prononcer convenablement le nom de Henri Heine, et pour la plupart je m'appelle M. Enri Enn ; beaucoup réunissent les deux en un seul, et disent Enrienne, quelques-uns m'appellent M. Un rien » (*DHA 15*, p.84, traduit par G. Höhn, *Heinrich Heine. Un intellectuel moderne, op.cit.*, p.1). Voir aussi l'article d'I. Kalinowski, « Heine en français : brève histoire d'une réception difficile », art.cit..

⁵ *Ludwig Börne, suivi de Ludwig Marcus* (1993), *De la France* (1996), *L'école romantique* (1997), *Écrits autobiographiques* (1997), *Romancero* (1997), *Livre des Chants* (1999), *Tableaux de voyage* (2000), *Nuits florentines, précédé du Rabbin de Bacharach et des Extraits des mémoires de Monsieur de Schnabeléwopski* (2001), *Poèmes tardifs* (2003), *Écrits mythologiques* (2004), *Lutetia* (2011).

germaniques, alors que son histoire et son statut de « poète allemand et écrivain français »¹ en font pourtant une figure européenne et un candidat de choix pour la littérature comparée : puisse un jour ce tort être réparé, pour permettre, à terme, de réconcilier Heine avec le grand public français, qui l'a un jour apprécié.

Gautier, enfin, a connu en France une fortune contrastée : c'est indéniablement au XIX^e siècle que sa popularité aura été la plus grande. Le « poète impeccable », qui a droit à sa mort à son tombeau poétique, est aujourd'hui à la fois connu de toutes et tous mais relativement discret dans le paysage universitaire français². Sa présence y est constante mais peu ostentatoire : l'homme au gilet rouge vers qui convergeaient tous les regards à la première d'*Hernani* semble être devenu une sorte de classique mineur. Longtemps associé à l'enseignement secondaire, notamment grâce au *Roman de la momie* ou à ses nouvelles fantastiques, il en disparaît peu à peu. Nos recherches s'inscrivent néanmoins dans un contexte de redynamisation des études gautiériennes : la redécouverte (universitaire) de Gautier s'appuie d'abord sur une large entreprise d'édition des œuvres complètes en huit sections, menée depuis vingtaine d'années par les éditions Champion, et toujours en cours³ : travail considérable mais vraiment précieux, qui a notamment l'intérêt de proposer une édition de référence et permet de réévaluer à sa juste valeur la prose critique gautiérienne qui n'avait jamais auparavant bénéficié d'une édition digne de ce nom. Si c'est sur le Gautier romancier que se concentreront davantage nos recherches, il conviendra en ce sens de ne pas oublier le Gautier critique, comme invite à le faire le récent ouvrage de W. Drost⁴. Le bicentenaire de la naissance de Gautier (1811-2011) a par ailleurs permis un nouvel élan de publications, dont un certain nombre sont d'importance pour notre travail : les bulletins de la Société Théophile Gautier n°34 (« Théophile Gautier, une écriture paradoxale de l'histoire », 2012) et n°41

¹ Voir B. Kortländer, H. Siepe, « Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français », art.cit.. Si Heine a régulièrement, dans ces trente dernières années, été au programme de l'agrégation d'allemand, il n'a encore jamais été inscrit au programme de littérature comparée, alors même que la littérature germanophone y a bonne place (vingt œuvres en trente ans).

² À titre d'exemple, Gautier n'a jamais figuré au programme de l'agrégation de lettres modernes en cinquante ans (au moins).

³ Les sept tomes de la section I (romans, contes et nouvelles) ont été publiés de 2003 (*Le Roman de la momie. Spirite*) à 2018 (*Contes et nouvelles 2*). Les ouvrages des sections II (poésies, deux tomes, 2022), III (théâtres et ballets, un tome, 2003) et VIII (feuilletons et œuvres diverses, un tome, 2014) sont également tous publiés. Il reste à publier intégralement la section V (critiques littéraires). Les sections IV (voyages), VI (critiques théâtrales : théâtre, musique, ballet), et VII (critique d'arts) sont en cours de publication, les derniers ouvrages parus étant le tome XVIII de la critique théâtrale (février 2023) et le tome V de la critique d'art (novembre 2022).

⁴ *Der Dichter und die Kunst: Kunstkritik in Frankreich Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine*, 2019, op.cit..

(« Gautier et la matière », 2019), ainsi que l'ouvrage collectif *Théophile Gautier et la religion de l'art* (2018) sont autant de textes qui permettent de réactualiser le paganisme et le sensualisme de Gautier à l'aune des perspectives critiques actuelles. Heine, Gautier, Pater : trois auteurs qui sont en France, pour diverses raisons, relativement discrets donc, mais inscrits dans une dynamique de (re)découverte.

Un corps étrange et beau

Toutes ces remarques convergent ainsi vers un ensemble de questions auxquelles nous chercherons à répondre dans cette étude. Il s'agira d'aller au-delà d'une simple opposition entre paganisme et christianisme, entre hellénisme et hébraïsme pour voir que derrière ce mythe fondateur schématique mais euristique se cache une tension entre universel et particulier. Contre un spiritualisme idéaliste et rationnel, le sensualisme de Heine, de Gautier et de Pater, placé sous l'égide du paganisme (plus que de l'hellénisme), s'offre comme défense de la puissance singulière (dans tous les sens du terme) de la poésie.

Ce sensualisme païen, parce qu'il porte une démarche de réévaluation des sens qui s'oppose à la pensée purement spéculative, s'affirme à la fois contre le puritanisme chrétien et le prosaïsme utilitaire, contre le catholicisme médiéval et la modernité scientifique : ni diabolisée, ni mécanisée, ni maligne, ni machine, la chair devient pour nos trois païens sensualistes le moyen d'une remise en cause de l'universalisme¹ et du rationalisme qui fondent aussi un certain regard sur la Grèce. À l'image de la réception de la *Poétique* d'Aristote, la compréhension de la Grèce antique n'a-t-elle pas été longtemps marquée par « un déni du corps »², que condamnent justement Heine, Gautier et Pater ? N'est-ce pas même là toute une vision de la littérature qui est en jeu ? Car « si le corps dans la tragédie est devenu inconcevable, il ne l'est pas moins dans la littérature. Ce n'est pas qu'ici ou là des écrivains ne veuillent remettre [le corps] au centre de leurs préoccupations. La chose était encore possible

¹ Voir le colloque international qui s'est tenu les 30 et 31 mars 2023 à la Sorbonne Nouvelle : « crises de l'universel dans la littérature et la critique anglophones (XIX^e-XXI^e siècle) ». Ce colloque a notamment cherché à « envisager [...] la crise de l'universel non pas comme un rejet univoque de celui-ci, mais comme la possibilité de le “mettre en question” (Jean-Claude Milner) et d'en mesurer la puissance lorsqu'il ne se manifeste plus comme une force homogénéisante condamnant au silence toute altérité ou diversité ». « Ces crises critiques rendent-elles pour autant inopérant le concept même d'universalisme ou nous invitent-elles à le reconsidérer selon des modalités renouvelées ? Si la notion d'un idéal universaliste est aujourd'hui suspecte, n'existe-t-il pas un horizon qui rouvrirait d'autres formes de possibles ? » (« Crises de l'universel dans la littérature et la critique anglophones (XIX^e-XXI^e siècle) », Appel à contribution, *Calenda*, Publié le jeudi 15 septembre 2022, <https://calenda.org/1015819>).

² W. Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, op.cit., p.113.

avant le XIX^e siècle – les lecteurs de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* ressortaient du livre en pleurs, fiévreux, souffrants, accablés d'un affreux mal de tête – ; elle n'est plus aujourd'hui qu'occasionnelle ou accidentelle, contraints que nous sommes par une autre conception de la littérature. »¹

Par cette réévaluation du corps, c'est donc bien à un décentrement qu'invitent nos trois auteurs : « de l'élitiste au primitif, de la centralité de la référence chrétienne aux formes multiformes du paganisme, de l'olympien au chthonien, du patriarcal au matriarcal, de la parole chrétienne à la dimension performative plus sensuelle du rituel »², et, pourrions-nous ajouter, d'un hellénisme classique et familier à un paganisme étrange et mystérieux. Plus que jamais, ce sensualisme s'offre alors comme une force qui vient « compliquer l'universel »³ (Cassin) ou le « singulariser »⁴ (Balibar), l'inscrire dans une temporalité et dans une vie comme conscience du temps.

En ce sens, ce sont aussi les rapports entre philosophie et littérature qui sont en jeu, comme le rappelle Nietzsche : « Depuis qu'il y a des philosophes sur terre et partout où il y a eu des philosophes [...], il existe une véritable irritation, une rancune philosophique contre la sensualité ; [...] il existe aussi une véritable prédilection, une tendresse philosophique en faveur de l'idéal ascétique. »⁵ La sensualisme de Heine, de Gautier et de Pater entre précisément en dialogue avec une certaine tradition philosophique qui a cherché à nier le corps : « l'inconscient déguisement des besoins physiologiques sous le manteau de l'objectif, de l'idéal, de l'idée pure va si loin que l'on pourrait s'en effrayer, - et je me suis assez souvent demandé si, d'une façon générale, la philosophie n'a pas été jusqu'à présent surtout une interprétation du corps et un *malentendu du corps*. »⁶ La mise en procès du corps est alors

¹ *Ibid.* : « la littérature, au sens moderne du terme, naît en se séparant de tous les liens qui l'attachaient au monde sensible et suprasensible. » (*Ibid.*, p.160).

² C. Masurel-Murray, C. Ribeyrol, « Préface », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], n°80, automne 2014, mis en ligne le 22 janvier 2015, consulté le 24 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cve/1454> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.1454>.

³ B. Cassin, *Éloge de la traduction : singulariser l'universel*, *op.cit.*.

⁴ É. Balibar, *Les singularisations de l'universel*, *op.cit.*.

⁵ Nietzsche, *La généalogie de la morale*, *op.cit.*, p.123-124 : « par idéal ascétique, ils entendent l'ascétisme serein d'un animal devenu divin, ailé, qui se meut au-dessus de la vie plutôt qu'il ne repose sur elle. On connaît les trois grands mots de parade de l'idéal ascétique : pauvreté, humilité, chasteté. » (*Ibid.*, p.126). Nietzsche cherche, dans « Que signifient les idéaux ascétiques ? », à montrer le « lien entre l'idéal ascétique et la philosophie » (*ibid.*, p.131) : « nier le monde, être hostile à la vie, mépriser les sens, et se passer d'eux, toute cette manière d'être caractéristique du philosophe qui le fait se tenir à l'écart... » (*ibid.*, p.136).

⁶ Nietzsche, Avant-propos à la deuxième édition du *Gai Savoir*, *Le Gai Savoir*, p.67.

intimement liée à la mise en procès séculaire de la fiction, contre la philosophie¹ : il s'agit alors de souligner, dans ce conflit, tantôt « l'absolue préséance de la proposition conceptuelle sur le caractère brouillé du fait littéraire, dont le mode de survie aura été, depuis toujours, la mobilité et la variabilité »², tantôt « la synthèse supérieure de la pensée et du sentiment »³ qu'offre notamment l'imagination romantique.

C'est donc bien, plus largement, une réflexion sur les liens entre discours conceptuel et imagination poétique qui se dessine ici : existe-t-il par exemple « un niveau de réflexion théorique qui échappe au discours conceptuel et ne peut se dire que dans et par la fiction »⁴, c'est-à-dire exclusivement par la chair poétique ? Ou, autrement dit, « y a-t-il une part du sens qui ne trouverait à s'exprimer que dans la littérature, et qui échapperait au concept ? »⁵ Le cas de l'essai⁶ heinéen, mais aussi celui des « portraits imaginaires » et de la « critique esthétique » patérienne seront ici particulièrement intéressants en ce que tous ces textes développent une parole qui réunit réflexivité et créativité, et qui fait même de la poésie le lieu (le meilleur voire le seul) d'un discours critique, indicible autrement⁷. Ce sont aussi là des implications du sensualisme de nos trois auteurs. Adorno ne définit-il pas justement l'essai comme *forme* plutôt que genre ?⁸ Comme le rappellent P. Glaudes et J.-F. Louette, l'essai ne repose plus sur « l'ordre contigu de la démonstration et sa transparence de principe » mais sur les « sauts analogiques de l'imaginaire » et « la densité ravissante des formules »⁹ : n'est-ce pas là précisément le principe au cœur de l'esthétique heinéenne, gautiérienne et patérienne ?

¹ Voir P. Zard, « Avant-Propos. Littérature et philosophie : un “vieux différend” », art.cit. : « dans l'histoire littéraire occidentale, la fiction n'a cessé d'être mise en demeure de produire des justifications, de rendre des comptes à la philosophie. » (p.9).

² C. Crowley, « Le motif philosophique et sa mise à l'épreuve », dans *Littérature et philosophie, op. cit.*, p. 33, cité par P. Zard, « Avant-Propos. Littérature et philosophie : un “vieux différend” », art.cit., p.10.

³ P. Zard, « Avant-Propos. Littérature et philosophie : un “vieux différend” », art.cit., p.11. Et également : « au sérieux monologique, à l'énoncé doctrinal de la philosophie, la littérature opposerait la force dissolvante de la relativité, du doute, de l'ironie. » (*Ibid.*).

⁴ S. Carretta, B. Franco, J. Sarfati Lanter, « Introduction », dans *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles, op.cit.*, p.7.

⁵ B. Franco, « Introduction : formes du discours critique dans l'œuvre littéraire », art.cit., p.10.

⁶ C'est aussi dans cette démarche de réévaluation de « l'essai romantique » que cherche à s'inscrire É. Dayre : « L'essai romantique est considéré comme un genre mineur. Il constitue pourtant une tentative d'écriture *singulière*, littéraire et extra-littéraire, une prose, un point de vue *pragmatique* en littérature, qui entend mêler l'autobiographie, la poésie, les arts et les techniques, la religion, la philosophie, la politique, l'histoire ainsi que les effets de la traduction des langues sur les formes, afin de montrer que ce mélange relève bien d'un travail littéraire. » (*L'Absolu comparé*, p.255).

⁷ On pense à Baudelaire dans « À quoi bon la critique ? », qui voit dans « l'imagination le socle de toute critique » (B. Franco, « Introduction : formes du discours critique dans l'œuvre littéraire », art.cit., p.4).

⁸ T. Adorno, « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature, op.cit.*.

⁹ P. Glaudes, J.-F. Louette, *L'essai, op.cit.*, p.5. Cité par B. Franco, « Introduction : formes du discours critique dans l'œuvre littéraire », art.cit., p.8.

Comme le rappelle B. Franco, « l'essai présente moins l'exemple d'une présence du discours critique dans une création littéraire que d'une forme intermédiaire, tenant de l'un et de l'autre et visant à élaborer un niveau de sens qui échappe au concept et relevé plus du discours littéraire ou poétique que du discours critique. »¹ La remarque vaut aussi pour Gautier, dont la prose fait de l'imagination et de la fiction le moyen d'un authentique discours de vérité sur le monde, irréductible à toute catégorisation extralittéraire : il y a bien là un pouvoir singulier de la poésie. Le sensualisme comme attention au corps dit alors la spécificité du discours littéraire, à l'image de ce qui se joue dans le roman : « De même que le roman ne saurait être considéré comme le simple support ou réceptacle d'une pensée qui lui serait exogène et qui échapperait à l'ordre du littéraire, la pensée sur l'art dans le roman ne peut pas être réduite à un discours philosophique préexistant qui se trouverait fortuitement déplacé au sein du texte littéraire. »² C'est bien d'ailleurs là précisément ce que dit Pater dans « L'école de Giorgione », invitant à une refondation critique : « It is the mistake of much popular criticism to regard poetry, music, and painting [...] as but translations into different languages of one and the same fixed quantity of imaginative thought, supplemented by certain technical qualities of colour, in painting; of sound, in music; of rhythmical words, in poetry. In this way, the sensuous element in art, and with it almost everything in art that is essentially artistic, is made a matter of indifference. »³

Le sensualisme de Heine, de Gautier et de Pater, compris comme force singulière qui invite à vivre la « poésie comme expérience »⁴ et comme mise en présence ne sombre ni dans le mutisme, ni dans le subjectivisme, ni dans le relativisme : il est cœur de la vie de la cité. Dans sa critique du rationalisme et de l'idéalisme, le paganisme heinéen, gautiérien et patérien défend aussi un projet individuel et collectif, porté par une foi dans la puissance singulière de la poésie et de l'imagination à transformer le monde. À la fois plongé dans les pulsations charnelles du temps mais aussi en dehors de ses contingences, le corps païen porte aussi une nouvelle religion, une nouvelle puissance politique, morale, épistémologique, qui « assume un

¹ B. Franco, « Introduction : formes du discours critique dans l'œuvre littéraire », art.cit., p.8.

² S. Carretta, B. Franco, J. Sarfati Lanter, « Introduction », dans *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles*, op.cit., p.8.

³ « The School of Giorgione », *R*, p.130.

⁴ P. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, op.cit..

rôle paradigmatique dans la renégociation de la relation entre connaissance et responsabilité sociale »¹.

Dans son essai consacré à Coleridge, Pater voit en lui une tension entre « des principes fixes » et « une philosophie morale plus accommodante [qui] s'élève contre toute formule moins vivante et moins souple que la vie elle-même »². Il y a bien là une tension entre justice et liberté (ou insurrection³), politique et poétique, que cherche à résoudre nos trois auteurs. Cette dialectique, comprise comme « expérience de la scission et de la contradiction » n'est-elle pas « inséparable du mouvement du sens »⁴ ? Voilà le cœur du sensualisme païen de nos trois auteurs : c'est Heine qui détruit l'ancien monde et pleure sur ses ruines, c'est Gautier qui fige le corps en momie, c'est Pater qui chante Héraclite mais commence sa carrière avec « Coleridge's Writings » et la finit avec *Plato and Platonism*⁵. Ce n'est pas un hasard si la Renaissance a une place d'élection chez Heine, Gautier et Pater. En quoi leur sensualisme est-il à la fois humaniste et antihumaniste, et défenseur d'un universalisme qui n'est ni un impérialisme ni un exclusivisme ? En quoi leur Antiquité, placée sous la protection de l'imagination poétique, est-elle à la fois normative et singulière ?

Les grands prêtres de la littérature, comme Arnold, que loue W. Marx dans *L'Adieu à la littérature*, sont précisément ceux qui sont encore profondément influencés par le néo-

¹ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, op.cit., p.53.

² « Coleridge », *Essais anglais*, p.72 : « We see him trying to apprehend the "absolute", to stereotype forms of faith and philosophy, to attain, as he says, "fixed principles" in politics, morals, and religion, to fix one mode of life as the essence of life, refusing to see the parts as parts only; and all the time his own pathetic history pleads for a more elastic moral philosophy than his, and cries out against every formula less living and flexible than life itself. » (*Appreciations*, p.103-104). Même remarque dans « Winckelmann », Pater souligne une tension, au sein de l'art, entre changement et fixité : « Again, individual genius works ever under conditions of time and place: its products are coloured by the varying aspects of nature, and type of human form, and outward manners of life. There is thus an element of change in art; criticism must never for a moment forget that "the artist is the child of his time". But besides these conditions of time and place, and independent of them, there is also an element of permanence, a standard of taste, which genius confesses. » (*R*, p.199 ; *LR*, p.190). Nietzsche, de manière plus tranchée, formule la question en termes similaires : « savoir si c'est le désir de fixité, d'éternité, d'être, qui est la cause créatrice, ou bien le désir de destruction, de changement, de nouveauté, d'avenir, de devenir. » (Nietzsche, *Le Gai Savoir*, par.370, p.402).

³ Pour reprendre le terme d'Éric Dayre dans *Une histoire dissemblable* : « Si la révolte romantique visait l'émancipation de l'homme naïvement, elle redéfinissait néanmoins les formes de l'exigence de justice. [...] Quelle rapport de principe peut-il y avoir entre le mouvement d'insurrection et la justice ? » (*Une histoire dissemblable*, p.5-6). C'est là une tension au cœur de l'ouvrage, et qui recoupe en un sens l'opposition qui nous occupe entre la loi (hébraïque) et la liberté (hellénique).

⁴ É. Dayre, *L'Absolu comparé*, op.cit., p.255.

⁵ Les deux figures sont d'ailleurs associés dans « Coleridge's Writings ». Il évoque les principes défendus par le poète anglais et le « *ousia akhrômatos, askhêmatistos, anaphês*—that colourless, formless, intangible, being—Plato put so high » (*Appreciations*, p.68), et parle plus loin de « Plato, whom Coleridge claims as the first of his spiritual ancestors. » (*Ibid.*, p.69)

humanisme de Goethe et par l'idéalisme romantique : en quoi Gautier, Pater et Heine, « idéaliste sensualiste »¹, s'inscrivent-ils eux aussi dans cette tradition, faisant de l'art un principe recteur, de la poésie une arme politique ? En quoi leur sensualisme est-il un « absolu littéraire » ? Mais en quoi ce paganisme sensualiste annonce-t-il aussi déjà la critique au XX^e siècle (mais assumée par « l'hébraïsme ») « du rationalisme, de l'universalisme et de l'humanisme »², tout en étant aussi porteur d'un idéal pour la cité, placé sous la protection de l'art et de la poésie ? En quoi ce sensualisme s'offre-t-il, en somme, comme un « humanisme critique ancré dans le monde »³, ou comme ce qui sauve la Tradition (Benjamin) en la déterritorialisant ?

Notre parcours sera guidé par ces tensions et proposera un itinéraire d'Apollon à Dionysos, de *Mademoiselle de Maupin* au *Roman de la momie*, de *La Renaissance* à « Apollon en Picardie », du corps glorieux au corps douloureux. À bien des égards, ce cheminement est aussi celui de Heine, de Gautier ou de Pater. Ainsi l'optimisme heinéen des années 1830, dont témoignent par exemple les *Reisebilder*, se trouve progressivement assombri. Le paganisme solaire, saint-simonien, heureux de vivre, laisse place à une Grèce grinçante, trouble, étrangère.

La première partie se concentrera sur la question du corps. S'il s'agira d'abord de poser les jalons théoriques de l'antagonisme tel que Heine et Pater le formulent, on cherchera ensuite à étudier la démarche de réévaluation du corps à l'œuvre chez nos trois auteurs, qui s'offre comme un nouveau « culte de la chair » (Heine). Contre un spiritualisme de « phtisiques » ascétiques et mélancoliques (Gautier), le paganisme apparaît comme une nouvelle religion de la joie et du plaisir sensuel, qui n'a rien à voir avec la « chrétienté musculeuse »⁴ défendue par

¹ A.I. Sandor, *The exile of Gods*, op.cit., p.55.

² V. Gély, « Comparatisme et Antiquité », art.cit., p.41 : « Certains chapitres sont bien connus : celui des grandes querelles qui ont, régulièrement, au cours de l'histoire européenne, opposé des Anciens à des Modernes, les premiers réalisant par étapes l'élection pour modèle et autorité de référence tantôt les Grecs, tantôt les Romains, et tantôt leur synthèse aussi idéale que factice sous le vocable même d'Antiquité ; celui des classicismes ; celui des récupérations d'auteurs, de figures, de mythes, par les fascismes du XX^e siècle. Il faut étudier aussi les revers et les renversements de cette victoire, et les critiques, au cours du XX^e siècle, du rationalisme, de l'universalisme et de l'humanisme ».

³ V. Gély, « Comparatisme et Antiquité », art.cit., p.48.

⁴ Voir la note qu'y consacre C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, p.84 : « Cette expression fut utilisée pour la première fois par l'auteur d'une critique de *Two years Ago* (1857) de Kingsley, publiée dans la *Saturday Review*. Pour Kingsley et son disciple Thomas Hughes, dans *Tom Brown's Schooldays*, le sport permet autant l'épanouissement corporel que spirituel, les deux étant à leurs yeux indissociables. Le chrétien qui atteint cet équilibre parfait incarne l'idéal du parfait *gentleman* anglais. [...] Kingsley et Hughes, deux grands sportifs eux-mêmes, souhaitaient donner l'exemple, même si le Christ reste l'ultime exemple à suivre comme le souligne

certain (Kingsley). Le corps, figé dans un présent pur (Pater) ou dans une éternité momifiée (Gautier) devient alors incarnation tangible d'un nouvel idéal non seulement individuel mais aussi collectif, comme le rappelle M. Foucault dans son *Histoire de la sexualité* : « La formation du corps, [...] les représentations du plaisir s'inscrivent toutes à l'horizon politique et culturel de la Cité, et toutes se confrontent à l'idéal de la vie bonne. Le souci de son corps, de son éducation au plaisir ne sont pas compris d'un point de vue naïvement eudémoniste d'un culte du moi, mais toujours interprétés en fonction d'un idéal de vie qui n'est absolument pas celui de l'excellence chrétienne du saint ou l'ascèse préfigure le détachement du monde. Le souci de soi n'est pas égoïsme étroit, mais recherche de la vie selon un ordre qui assure la pérennité de la Cité, et que l'on cherche à déduire de la nature telle que l'on en comprend les lois. »¹ Autrement dit, le culte du corps défend une *Bildung*, comme le rappelle Nietzsche également : « Une simple éducation des sentiments et des pensées est presque équivalente à zéro. [...] C'est le corps qu'il faut d'abord convaincre. [...] Pour le sort du peuple et de l'humanité, il est d'une importance décisive que la culture commence *au bon endroit* (et pas par *l'âme*, comme le voulait la funeste superstition des prêtres et demi-prêtres) : le bon endroit, c'est le corps, l'apparence physique, le régime, la physiologie – et *le reste* suit de lui-même... C'est pourquoi les Grecs constituent toujours le *premier événement capital dans la culture de l'humanité*. Ils savaient – et ils *faisaient* –, ce qu'il fallait. Le christianisme, qui méprisait le corps, a été jusqu'à présent le plus grand malheur de l'humanité. »²

La répression des corps ou leur dépréciation renvoie toujours, chez Heine, Gautier et Pater, à une forme de contrainte politique beaucoup plus vaste : la libération sexuelle est libération individuelle et collective des tyrannies (morales, politiques) et devient donc un « acte politique »³. À bien des égards, cette première partie, parce qu'elle s'attachera à la critique heinéenne des fondements mortifères du romantisme, parce qu'elle mettra en valeur le paganisme solaire de Gautier ou le sensualisme winckelmannien de Pater, sera celle d'une Grèce humaniste, classique et marmoréenne : « Heiterkeit—blitheness or repose, and

Hughes dans un texte intitulé *The Manliness of Christ*. Selon Kingsley également, la vie du Christ n'était pas faite de méditations mais de combats. Dans « Nausicaa in London » (1875), Kingsley va même jusqu'à se rêver un corps d'Apollon pour mieux honorer Dieu : « I could wish I were an Apollo for His Sake » (Lettre de C. Kingsley à Fanny Kingsley datée de juin 1842). » Voir J.-E. Adams, « Pater's Muscular Aestheticism », art.cit.. Le corps sain grec est ainsi l'objet d'une double lecture.

¹ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, t.3, *Le souci de soi*, quatrième de couverture.

² Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.137-138.

³ A.-F. Gillard-Estrada, « La critique d'art esthétique de Walter Pater », art.cit., p.161 : « Pater prône en effet une véritable culture de soi, esthétique, sensorielle, mais aussi érotique. Cette redéfinition de la sphère privée est donc un acte politique. »

Allgemeinheit—generality or breadth, are, then, the supreme characteristics of the Hellenic ideal. »¹

Parce que le sensualisme est conscience historique, la deuxième partie sera celle de la chute dans le temps. L'antagonisme entre hébraïsme et hellénisme porte ainsi une mise en forme du devenir historique, entre âges d'or et décadences. Le XIX^e siècle s'offre alors comme une ère où les « dieux en exil », métaphores politiques et esthétiques, ne peuvent survivre qu'exsangues ou grimés, au cœur d'une modernité puritaine et mercantile. Mais ces dieux en exil sont aussi exilés de leur propre divinité. Il s'agira donc ensuite de revenir sur le vaste motif du « crépuscule des dieux » : les paganismes heinéen, gautiérien et patérien s'engagent ainsi à la fois dans une critique du déisme et du christianisme au profit d'un certain panthéisme, autant qu'ils portent un regard historique sur le phénomène religieux, notamment grâce aux outils de la mythologie comparée, qui naît au XIX^e siècle. Tous ces dieux se présentent enfin comme autant de titans qui abdiquent finalement leurs pouvoirs : défaite du paganisme, incapable de faire face à la modernité chrétienne et prosaïque, défaite de la Grèce, incapable de répondre aux crises que traverse le XIX^e siècle.

La troisième et dernière partie, enfin, montrera en quoi le sensualisme s'engage dans une critique du rationalisme, de la pensée purement spéculative et du logocentrisme compris comme « un système de valeurs qui subordonne la lettre à l'Esprit, le travail humain à l'idée inspirée et, plus généralement, la matérialité du corps à l'immatérialité du spirituel »² : « C'est la "raison" qui est cause de ce que nous falsifions le témoignage des sens. »³ C'est alors contre la logique que se voit réévaluée la foi dans la puissance normative de l'imagination poétique : « l'art n'est pas l'affaire des intellectuels »⁴. Cette critique de l'idéalisme ne tombe pas pour autant dans le relativisme : la science historique est autant visée que la philosophie. En comparant les figures de savants présents dans certaines œuvres heinéennes, gautiériennes et patériennes, il s'agira de montrer en quoi le paganisme de nos trois auteurs « exalte l'imagination et la figure de l'artiste et revendique une place pour l'art au milieu de l'âge de la

¹ « Winckelmann », *R*, p.213 : « "Heiterkeit" – joie ou calme – et "Allgemeinheit" – généralité ou largeur – telles sont donc les caractéristiques suprêmes de l'idéal hellénique. » (*LR*, p.199). W. Drost a bien montré cette dette classique de Gautier dans « Le sens de l'antique et le sentiment moderne dans la critique d'art de Théophile Gautier », art.cit..)

² L. Cassagnau, « Voir le corps de la langue, écouter la langue du corps. Ernst Jandl et la critique du logocentrisme », art.cit., p.185.

³ Nietzsche, « La "raison" dans la philosophie », *Crépuscule des idoles*, p.35.

⁴ M. Lavaud, *Gautier, militant du romantisme*, op.cit., p.251.

science »¹. Loin des clivages disciplinaires qui se mettent alors en place, loin d'un discours qui segmente ou classe, le sensualisme païen réactive ainsi le vieux rêve romantique de réconciliation qui s'offre comme une vision prophétique pour le XIX^e siècle. Ce rêve est malheureusement progressivement mis à mal pour tourner au cauchemar : « le poète, qui perçoit la réalité comme contingente, fragmentaire et même absurde [*Weltironie*], se dressera contre la dialectique abstraite, la pensée trop systématique, la structure téléologique et l'excès d'idéalisme »².

¹ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.12.

² G. Höhn, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne*, *op.cit.*, p.86.

I - Chairs de marbre

« Son corps s'était lui aussi transformé. Il avait toujours craint les brûlures du soleil, comme l'un des pires dangers qui menacent un Anglais – roux de surcroît – en zone tropicale, et il se couvrait soigneusement toutes les parties du corps avant de s'exposer à ses rayons, sans oublier, par précaution supplémentaire, son grand parasol de peaux de chèvre. [...] Encouragé par Vendredi, il s'exposait nu désormais au soleil. D'abord apeuré, recroquevillé et laid, il s'était épanoui peu à peu. Sa peau avait pris un ton cuivré. Une fierté nouvelle gonflait sa poitrine et ses muscles. De son corps rayonnait une chaleur à laquelle il lui semblait que son âme puisait une assurance qu'elle n'avait jamais connue. Il découvrait ainsi qu'un corps accepté, voulu, vaguement désiré aussi – par une manière de narcissisme naissant – peut être non seulement un meilleur instrument d'insertion dans la trame des choses extérieures, mais aussi un compagnon fidèle et fort. »

Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*.



Figure 1 : L. Robert, *L'arrivée des moissonneurs dans les marais pontins* (1830).

A) Préliminaires

1. « Deux systèmes sociaux » : les textes fondateurs du corpus heinéen

a. Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne

C'est dans la première édition de *De l'Allemagne (Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, 1833-1834)* que Heine pose les bases théoriques de son opposition entre hébraïsme et hellénisme. Si c'est dans *Ludwig Börne* (1840) qu'il emploie ces deux derniers termes, il parle, dans son essai sur la philosophie et la religion allemandes, de « sensualisme » et de « spiritualisme »¹, qu'il définit ainsi dans la version française :

« Je viens de me servir des mots spiritualisme et sensualisme. [...] [Il me suffit ici de faire observer que je n'emploie pas ces expressions en vue de systèmes philosophiques, mais seulement pour distinguer deux systèmes sociaux, dont l'un, le spiritualisme, est basé sur le principe qu'il faut annuler toutes les prétentions des sens pour donner la domination entière à l'esprit, qu'il faut mortifier, flétrir, écraser notre chair pour glorifier d'autant plus notre âme, pendant que l'autre système, le sensualisme, revendique les droits de la chair, que l'on ne devrait et que l'on ne pourrait pas annuler.] »²

Notons en premier lieu que cette opposition entre deux « manières de penser », entre deux « systèmes sociaux » s'inscrit moins dans une volonté de s'engager dans un discours purement théorique et philosophique que dans le projet proposer une réflexion pleinement inscrite dans une réalité politique et sociale, qui embrasse toute la vie. D'emblée, dans la construction même de son antagonisme, Heine prend donc fait et cause pour une pensée

¹ Si les termes utilisés en allemand sont transparents (« Sensualismus » et « Spiritualismus »), il s'agit aussi d'opposer ce qui est spirituel, « geistlich » (« Geist », l'esprit) à ce qui est sensuel, « sinnlich », (« Sinn », le sens). Le terme de *Geist* (esprit, mais aussi fantôme) est particulièrement important pour notre étude, lui auquel s'associent un certain nombre de mots comme *geistig* (mental, intellectuel), *geistlich* (religieux, spirituel), ou *Geistlichkeit* (clergé).

² *DA, I, DHA 8, p.275*. Ces lignes ne figurent pas telles quelles dans la version allemande : « Ich habe mich oben vielleicht schon mehrmals der Worte Spiritualismus und Sensualismus bedient; diese Worte beziehen sich aber hier nicht, wie bey den französischen Philosophen, auf die zwey verschiedenen Quellen unserer Erkenntnisse, ich gebrauche sie vielmehr, wie schon aus dem Sinne meiner Rede immer von selber hervorgeht, zur Bezeichnung jener beiden verschiedenen Denkweisen, wovon die eine den Geist dadurch verherrlichen will, daß sie die Materie zu zerstören strebt, während die andere die natürlichen Rechte der Materie gegen die Usurpationen des Geistes zu vindizieren sucht. » (*GRP, I, p.29*). Si la version française développe davantage la définition des deux termes, c'est que Heine cherche à bien différencier cette opposition de la dichotomie selon lui issue de la tradition philosophique française entre connaissances *a priori* et connaissances *a posteriori*, entre théorie et expérience.

incarnée, contre les abstractions de l'esprit. Il précise d'ailleurs son propos quelques pages plus loin : il s'agit bien pour lui d'opposer deux « *soziale Systeme* » « qui se produisent dans toutes les manifestations de l'existence » : le sensualisme devient même une « opposition qui a pour but une réhabilitation de la matière [Materie], et revendique les droits inaliénables des sens [Sinnen], quoiqu'elle ne nie pas pour cela les droits ni même la suprématie de l'esprit [Geist]. »¹ Ainsi, Heine souligne premièrement la dimension séditeuse du sensualisme qui se révolte contre le despotisme spiritualiste : les termes de « domination » ou de « droits » revendiqués inscrivent dans un contexte éminemment politique ces définitions, qui font ainsi écho aux combats démocratiques du poète. Le spiritualisme est donc d'emblée associé à l'oppression, et le sensualisme à une forme de libération. Deuxièmement, la définition heinéenne du sensualisme aboutit à une position plus mesurée : contrairement au spiritualisme qui exclut et assujettit, le sensualisme, comme nous le verrons plus loin, cherche davantage à rétablir l'équilibre rompu par le judéo-christianisme et à supprimer les dichotomies sur lesquelles repose ce dernier.

b. Über Ludwig Börne

De fait, c'est bien le judéo-christianisme qui est en jeu. C'est dans *Über Ludwig Börne*, quelques années plus tard, que Heine remobilise cette opposition schématique qu'il exprime cette fois-ci en termes de conflit entre « hébraïsme et hellénisme ». La controverse qui l'oppose à l'écrivain républicain radical, lui aussi juif allemand exilé à Paris, dépasse, selon Heine, le simple conflit personnel et les « jalousie[s] mesquine[s] » : « le petit Nazaréen haïssait le grand Grec qui, par surcroît, était un dieu grec »² :

« Ich sage nazarenisch, um mich weder des Ausdrucks »jüdisch« noch »christlich« zu bedienen, obgleich beide Ausdrücke für mich synonym sind und von mir nicht gebraucht werden, um einen Glauben, sondern um ein Naturell zu bezeichnen.

¹ DA, II, DHA 8, p.291 : Heine oppose « zwey sociale Systeme, die sich in allen Manifestationen des Lebens geltend machen [...]. Den Namen Spiritualismus überlassen wir daher jener frevelhaften Anmaßung des Geistes, der nach alleiniger Verherrlichung strebend, die Materie zu zertreten, wenigstens zu fletziren sucht; und den Namen Sensualismus überlassen wir jener Opposition, die, dagegen eifernd, ein Rehabilitiren der Materie bezweckt und den Sinnen ihre Rechte vindiziert, ohne die Rechte des Geistes, ja nicht einmal ohne die Supremazie des Geistes zu läugnen. » (GRP, II, p.49).

² *Ludwig Börne*, I, M. Espagne (trad.), *op.cit.*, p.17 : « Hier wirkte keine kleinliche Schelsucht, sondern ein uneigennütziger Widerwille, der angeborenen Trieben gehorcht, ein Hader, welcher, alt wie die Welt, sich in allen Geschichten des Menschengeschlechts kund giebt, und am grellsten hervortrat in dem Zweykampfe, welchen der judäische Spiritualismus gegen hellenische Lebensherrlichkeit führte, ein Zweykampf, der noch immer nicht entschieden ist und vielleicht nie ausgekämpft wird: der kleine Nazarener haßte den großen Griechen, der noch dazu ein griechischer Gott war. » (LB, p.18).

“Juden“ und “Christen“ sind für mich ganz sinnverwandte Worte im Gegensatz zu „Hellenen“, mit welchem Namen ich ebenfalls kein bestimmtes Volk, sondern eine sowohl angeborne als angebildete Geistesrichtung und Anschauungsweise bezeichne. In dieser Beziehung möchte ich sagen: alle Menschen sind entweder Juden oder Hellenen, Menschen mit ascetischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben, oder Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen. So gab es Hellenen in deutschen Prädigerfamilien, und Juden, die in Athen geboren und vielleicht von Theseus abstammen. Der Bart macht nicht den Juden, oder der Zopf macht nicht den Christen, kann man hier mit Recht sagen. »¹

Heine tient à souligner la stricte équivalence, dans sa perception personnelle, entre les termes de « juif » et de « chrétien » (ce qui ne va évidemment pas de soi). Si d’un point de vue historique, le christianisme, selon Heine, pousse à l’extrême les principes spiritualistes issus du judaïsme², il s’agit bien pour le poète de condamner la vision du monde judéo-chrétienne, à laquelle il oppose sa vision propre de la Grèce. Par ailleurs, Heine cherche moins à se situer sur le terrain religieux qu’à embrasser, par cette opposition, un état d’esprit, une « disposition naturelle » (« *Naturell* ») qui touche donc tous les aspects de la vie, comme le rappelle bien G. Höhn : « contrairement aux idées reçues, dans la langue heinéenne les termes de “juifs” et de “chrétiens” ne désignent pas une foi, mais sont synonymes et définissent un type de caractère, un “naturel”. De la même façon, “hellène” ne renvoie pas à un peuple mais à une disposition d’esprit innée. »³ Il est donc moins question de croyance que de morale, même si, comme on le verra plus loin, cette dichotomie repose aussi sur de profondes divergences religieuses : ce qu’il manque à Börne et à tous les « Nazaréens, » c’est ainsi « la majesté du bonheur dans la jouissance que l’on trouve seulement chez les dieux conscients d’eux-mêmes. »⁴

¹ *LB*, I, p.18-19 : « Je dis « Nazaréen » pour ne pas employer le terme « Juif » ni « chrétien », bien que les deux expressions soient pour moi synonymes, et que je les utilise pour désigner non pas une confession mais une disposition naturelle. « Juifs » et « chrétiens » sont pour moi des termes de sens voisin par opposition aux « Hellènes », terme par lequel je désigne non pas un peuple déterminé, mais une attitude intellectuelle et une vision des choses aussi bien innées qu’acquises. De ce point de vue je dirais volontiers : tous les hommes sont des Juifs ou des Hellènes, des hommes aux instincts ascétiques, hostiles aux images et avides d’intériorité, ou des hommes heureux de vivre, fiers de prospérer et près du réel. Ainsi on a vu des Hellènes dans des familles de prédicateurs allemands et des Juifs nés à Athènes et peut-être descendus de Thésée. On peut dire ici avec raison que la barbe ne fait pas le Juif, ni la perruque le chrétien. » (*Ludwig Börne*, I, M. Espagne (trad.), *op.cit.*, p.18).

² Voir *DA*, II, *DHA* 8, p.298 (*GRP*, II, p.58).

³ G. Höhn, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne, op.cit.*, p.121.

⁴ *Ludwig Börne*, I, M. Espagne (trad.), *op.cit.*, p.18 : « Es fehlt ihnen die Majestät der Genußseligkeit, die nur bey bewußten Göttern gefunden wird. » (*LB*, p.19). On peut même parler de « béatitude » (« *Seligkeit* ») plus

Enfin, il ne convient pas de faire de ces propos une lecture purement ethnique, bien que le XIX^e siècle consacre justement l'émergence des théories raciales. Heine s'en défend : il ne renvoie pas à « un peuple déterminé » (« *kein bestimmtes Volk* ») mais à une « attitude intellectuelle » (« *Geistesrichtung* ») et à une « vision des choses » (« *Anschauungsweise* ») profondément ancrées dans chaque individu. *Über Ludwig Börne*, au contraire, est un texte qui dénonce avec virulence l'attitude des « teutomanes » et autres « représentants de la nation ». Heine écrit ainsi de Friedrich Kölle qu'il est « le champion le plus endurci des appartenances raciales. [...] Sur trois mots qu'il prononce, il y a toujours celui de race germanique, race romane, race sémite... Sa plus grande douleur vient de ce que le héros du germanisme, son favori Wolfgang Menzel, porte sur son visage toutes les traces d'une ascendance mongole. »¹. Loin de tout antisémitisme et de tout racisme, l'opposition entre hébraïsme et hellénisme renoue avec ce que Heine a déjà décrit dans son conflit entre spiritualisme et sensualisme : l'ascétisme, l'iconoclasme (« *bildfeindlich* ») et ce que le poète allemand nomme littéralement l'addiction à la spiritualisation (« *vergeistigungssüchtig* ») sont autant de « pulsions » (« *Trieben* ») auxquelles Heine oppose ce bonheur ancré dans le réel et cette « fierté de s'épanouir » (« *entfaltungsstolz* »).

Le livre II d'*Über Ludwig Börne*, malgré ses différences notables avec le reste de l'ouvrage, approfondit cette analyse. À l'occasion de sa (re)lecture de la Bible, Heine reprend ainsi la terminologie hégélienne pour faire des Juifs le « peuple de l'esprit » : « Schon in ihren frühesten Anfängen, wie wir im Pentateuch bemerken, bekunden die Juden ihre Vorneigung für das Abstrakte, und ihre ganze Religion ist nichts als ein Akt der Dialektik, wodurch Materie und Geist getrennt, und das Absolute nur in der alleinigen Form des Geistes anerkannt wird. »² Si la citation issue du livre I se dégage, comme on l'a vu, d'une lecture historique en faisant de l'hébraïsme et de l'hellénisme deux principes généraux, deux types universels à même de rendre compte de l'histoire de l'humanité, il s'agit bien ici de s'engager

que de bonheur : Heine se plaît à associer à ce nom, notamment utilisé par la théologie catholique, le terme de « Genuß » (plaisir, jouissance), et donne ainsi à voir la volonté de réconciliation au cœur de son sensualisme.

¹ *Ludwig Börne*, IV, M. Espagne (trad.), p.111 : « der Redakteur jener Revue ist der eingefleischteste Racenmäkler, und sein drittes Wort ist immer Germanische, Romanische und Semitische Race ... Sein größter Schmerz ist, daß der Champion des Germanenthums, sein Liebling Wolfgang Menzel, alle Kennzeichen der mongolischen Abstammung im Gesichte trägt. » (*LB*, p.100).

² *LB*, II, lettre du 08/07, p.39 : « Déjà dans les temps les plus reculés, comme le prouve le Pentateuque, les Juifs avaient manifesté leur penchant invincible pour l'abstrait, [leur prédilection pour une donnée idéale,] et toute leur religion n'est encore qu'un acte de dialectique qui sépare la matière de l'esprit et qui reconnaît l'absolu dans la seule forme de l'esprit. » (*Réveil de la vie politique*, lettre du 08/07, *DHA II*, p.199).

dans une analyse des fondements moraux, politiques et esthétiques du judéo-christianisme et du XIX^e siècle. Dans cette logique, Heine souligne la continuité entre le judaïsme et le christianisme, entre l'Ancien Testament et le Nouveau. Bien plus, la religion chrétienne reprend la « dialectique » hébraïque « qui sépare la matière de l'esprit » (« *Dialektik, wodurch Materie und Geist getrennt wird* ») et en prolonge les principes manichéens. « L'idée du christianisme », pour reprendre l'expression heinéenne, dans laquelle se retrouve l'essence du spiritualisme, fonde ainsi son système sur une « doctrine des deux principes », qui « entraîne avec elle la doctrine de l'incarnation de Dieu, de la mortification de la chair, de la vie contemplative ; elle a donné naissance à l'ascétisme, à l'abnégation monastique » :

« Sie führte mit sich die Lehre von der Inkarnazion Gottes, von der Abtödtung des Fleisches, vom geistigen In sichselbstversenken, sie gebar das ascetisch beschauliche Mönchsleben. [...] Dem guten Christus steht der böse Satan entgegen; die Welt des Geistes wird durch Christus, die Welt der Materie durch Satan repräsentirt; jenem gehört unsere Seele, diesem unser Leib; und die ganze Erscheinungswelt, die Natur, ist demnach ursprünglich böse, und Satan, der Fürst der Finsterniß, will uns damit ins Verderben locken, und es gilt allen sinnlichen Freuden des Lebens zu entsagen, unseren Leib, das Lehn Satans, zu peinigen, damit die Seele sich desto herrlicher emporschwingt in den lichten Himmel, in das strahlende Reich Christi. »¹

Le spiritualisme, au-delà d'opposer et de séparer matière et esprit, repose ainsi dans une perspective chrétienne sur une dialectique entre âme et corps, entre l'ici-bas terrestre du maintenant et l'au-delà céleste *post-mortem*, dialectique à laquelle se retrouve associé un

¹ *GRP*, I, p.16 : « Le pervers Satan est partout opposé au [] Christ ; le monde spirituel est représenté par le Christ ; le monde matériel par le diable. Au premier est notre âme, au second notre corps. Le monde entier, la nature, sont dévolus par leur origine au mal. C'est par eux que Satan, le prince des ténèbres, veut nous entraîner à notre perte, et il faut renoncer à tous les plaisirs sensuels de la vie, martyriser notre corps, inféodé à Satan, afin que l'âme s'élève plus majestueusement aux lumières du ciel, au royaume éblouissant du Christ. » (*DA*, I, *DHA* 8, p.265). C'est presque déjà toute la dialectique du bien et du mal (« guten » / « böse »), davantage soulignée dans la version allemande, que Heine analyse ici (et conteste). C'est bien le christianisme en lui-même qui est visé, que Heine définit plus loin : « Ich spreche von jener Religion in deren ersten Dogmen eine Verdammniß alles Fleisches enthalten ist, und die dem Geiste nicht bloß eine Obermacht über das Fleisch zugesteht, sondern auch dieses abtöden will um den Geist zu verherrlichen; ich spreche von jener Religion durch deren unnatürliche Aufgabe ganz eigentlich die Sünde und die Hypokrisie in die Welt gekommen, indem eben, durch die Verdammniß des Fleisches, die unschuldigsten Sinnenfreuden eine Sünde geworden und durch die Unmöglichkeit ganz Geist zu seyn die Hypokrisie sich ausbilden mußte; ich spreche von jener Religion, die ebenfalls durch die Lehre von der Verwerflichkeit aller irdischen Güter, von der auferlegten Hundedemuth und Engelsgeduld, die erprobteste Stütze des Despotismus geworden. Die Menschen haben jetzt das Wesen dieser Religion erkannt, sie lassen sich nicht mehr mit Anweisungen auf den Himmel abspesen, sie wissen daß auch die Materie ihr Gutes hat und nicht ganz des Teufels ist, und sie vindizieren jetzt die Genüsse der Erde, dieses schönen Gottesgartens, unseres unveräußerlichen Erbtheils. » (*RS*, I, *DHA* 8, p.127 ; *DA*, *DHA* 8, p.352).

système de valeurs schématique. C'est donc presque une réflexion sur une « généalogie de la morale »¹ dans laquelle s'engage Heine, qui analyse l'origine judéo-chrétienne des principes de bien (esprit) et de mal (matière), et dont il conteste la pertinence : « das Böse ist aber eines Theils nur ein Wahnbegriff ihrer eignen Weltanschauung, anderen Theils ist es ein reelles Ergebniß ihrer eigenen Welteinrichtung. Nach ihrer Weltanschauung ist die Materie an und für sich böse, was doch wahrlich eine Verläumdung ist, eine entsetzliche Gotteslästerung. »² C'est donc moins la morale à proprement parler que cherche ici à abolir Heine, mais une axiologie qui ferait du corps le mal, et de l'esprit le bien. Le spiritualisme repose en effet sur une vision profondément négative non seulement du corps mais aussi de toute la nature matérielle et de cet « *Erscheinungswelt* », monde physique des phénomènes sensibles. De ces deux visions résultent deux attitudes radicalement différentes quant aux missions dont se sentent investis les artistes auprès de l'humanité. Ainsi, les écrivains catholiques français « croient, eux, qu'elle [*l'humanité*] n'a besoin que de consolation spirituelle ; et nous pensons, au contraire, nous, que la [satisfaction] corporelle lui est avant tout nécessaire. »³ En ce sens, Heine rejoint Nietzsche qui invite à renverser le régime de valeurs chrétien et à « marier avec la mauvaise conscience tous les penchants *contre nature*, toutes ces aspirations à l'au-delà, toutes les aspirations contraires aux sens, aux instincts, à la nature, à l'animalité, les idéaux qui [...] sont tous des idéaux hostiles à la vie, des idéaux qui calomnient le monde »⁴.

c. Spiritualisme et su(pe)rnaturalisme

Au-delà de ces dichotomies, il est un terme que l'on peut d'emblée associer au spiritualisme heinéen : le surnaturalisme (ou supernaturalisme), dont on sait la fortune en France. Il apparaît chez Heine pour la première fois dans les *Französische Maler*, traduit dans le « Salon de

¹ Nous reprenons cette référence nietzschéenne à G. Höhn, qui voit dans *Ludwig Börne* « une première esquisse d'une généalogie de la morale, comme une plongée dans le secret du "ressentiment" et de la "jalousie", portant ainsi un premier coup décisif à "l'idéal ascétique" ». (*Heinrich Heine. Un intellectuel moderne, op.cit.*, p.121).

² « ... Die Materie wird nur alsdann böse, wenn sie heimlich konspirieren muß gegen die Usurpationen des Geistes, wenn der Geist sie fletrirt hat und sie sich aus Selbstverachtung prostituiert, oder wenn sie gar mit Verzweiflungshaß sich an dem Geiste rächt; und somit wird das Uebel nur ein Resultat der spiritualistischen Welteinrichtung. » (*GRP*, II, *DHA* 8, p.60). « Le mal, d'une part, n'existe que dans leur [celle des spiritualistes] fausse manière d'envisager le monde, et de l'autre, il n'est réellement qu'un produit de leur propre arrangement des choses ici-bas. D'après leur point de vue, la matière est mauvaise par elle-même et en elle-même, ce qui est en vérité une calomnie, un affreux blasphème contre Dieu. La matière ne devient mauvaise que lorsqu'elle est obligée de conspirer en secret contre l'usurpation de l'esprit, quand l'esprit l'a flétrie et qu'elle s'est prostituée par mépris d'elle-même, ou bien encore, quand, avec la haine du désespoir, elle se venge [sournoisement] de l'esprit : et ainsi le mal n'est que le résultat de l'arrangement du monde par les spiritualistes. » (*DA*, II, *DHA* 8, p.299-300).

³ *DA*, *DHA* 8, p.261 (préface à la première édition française). Texte allemand à la fin de *RS*, p.242 : « Jene glauben die Menschheit bedürfe nur des geistlichen Trostes, wir hingegen sind der Meinung, daß sie vielmehr des körperlichen Glückes bedarf. »

⁴ Nietzsche, *La généalogie de la morale*, p.108.

1831 » publié dans *De la France* (Renduel, 1833). Si le nom est rapidement relevé par Sainte-Beuve, c'est Baudelaire qui lui donne le meilleur éclairage, en citant dans son « Salon de 1846 » le passage concerné :

« En fait d'art, je suis surnaturaliste. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant. Un moderne professeur d'esthétique, qui a écrit des *Recherches sur l'Italie*, a voulu remettre en honneur le vieux principe de l'*imitation de la nature*, et soutenir que l'artiste plastique devrait trouver dans la nature tous ses types. Ce professeur, en étalant ainsi son principe suprême des arts plastiques, avait seulement oublié un de ces arts, l'un des plus primitifs, je veux dire l'architecture, donc on a essayé de retrouver après coup les types dans les feuillages des forêts, dans les grottes des rochers : ces types n'étaient point dans la nature extérieure, mais bien dans l'âme humaine. »¹

Le concept, rapidement repris par Nerval, Baudelaire, Apollinaire, jusqu'au surréalisme de Breton, semble ici renvoyer à la « puissance souveraine de l'imagination poétique » et à la « volonté de création artistique subjective vis-à-vis du monde extérieur »² qui s'émancipe de la *mimésis* : les idées « les plus signifiantes » (« *die bedeutendsten Typen* ») sont « révélées » à l'artiste « comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant » (« *als eingeborene Symbolik eingeborner Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden* »). Il s'agit ainsi, comme le note Heine dans la suite de son texte consacré à Decamps, d'être « fidèle à la vérité fantastique et à l'intuition d'un rêve », en d'autres termes à une « vision »³. Le texte allemand parle même d'« *innerer Traumanschauung* » et de « *visionären Ausdruck* »,

¹ C. Baudelaire, *Œuvres complètes II*, « Salon de 1846 », p.432-433. Incognito dans la version de Baudelaire, l'adjectif « surnaturaliste » (« *supernaturalist* ») est en italique dans le texte de Heine, qui, en revanche, laisse « imitation de la nature » sans italique. En allemand : « In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die bedeutendsten Typen, als eingeborene Symbolik eingeborner Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden. Ein neuerer Aesthetiker, welcher »italienische Forschungen« geschrieben, hat das alte Prinzip von der Nachahmung der Natur wieder mundgerecht zu machen gesucht, indem er behauptete: der bildende Künstler müsse alle seine Typen in der Natur finden. Dieser Aesthetiker hat, indem er solchen obersten Grundsatz für die bildenden Künste aufstellte, an eine der ursprünglichsten dieser Künste gar nicht gedacht, nemlich an die Architektur, deren Typen man jetzt in Waldlauben und Felsengrotten nachträglich hineingefabelt, die man aber gewiß dort nicht zuerst gefunden hat. Sie lagen nicht in der äußern Natur, sondern in der menschlichen Seele. » (*Französische Maler, DHA 12/1*, p.25-26).

² P. Peters, « Heine et Baudelaire ou la formule alchimique de la modernité », art.cit., p.63.

³ « Salon de 1831 », *DHA 12/1*, p.433 : Decamps peut dire au critique « daß er ganz mährchentreu gemalt und ganz nach innerer Traumanschauung. In der That, wenn dunkle Figuren auf hellen Grund gemalt werden, erhalten sie schon dadurch einen visionären Ausdruck. » (*Französische Maler, DHA 12/1*, p.26).

deux expressions qui doivent moins se comprendre comme une volonté d'autonomisation de la littérature que d'affirmation de sa puissance normative pour la cité.

Mais quel est alors le lien avec ce spiritualisme dénoncé par Heine ? Comme le rappelle Corinne Bayle¹, le concept de *Supernaturalismus* renvoie avant tout chez Heine au domaine religieux : il est issu des débats théologiques du XVIII^e siècle et désigne, selon les lexiques allemands de l'époque, la « croyance en une révélation surnaturelle »². À l'époque où Heine l'emploie, ce concept est donc associé à la superstition et s'oppose, comme en témoignent les textes de l'époque, à toute forme de rationalisme éclairé. Les rares occurrences du terme dans le corpus heinéen vont clairement en ce sens. Le concept apparaît en effet trois fois dans la version allemande des textes de Heine : une première dans le texte que nous venons de citer, dans lequel le terme « supernaturalist » est traduit par « surnaturaliste » ; les deux autres dans *Die romantische Schule*, ouvrage dans lequel Heine évoque notamment Johann Heinrich Voß et la polémique qu'il suscita en Allemagne :

« Es erfolgten Schriften und Gegenschriften und die letzten Lebenstage des alten Mannes wurden durch diese Händel nicht wenig verbittert. Er hatte es mit den schlimmsten Gegnern zu thun, mit den Pfaffen, die ihn unter allen Vermummungen angriffen. Nicht bloß die Kryptokatholiken, sondern auch die Pietisten, die Quietisten, die lutherischen Mystiker, kurz alle jene supernaturalistischen Sekten der protestantischen Kirche, die unter einander so sehr verschiedene Meinungen hegen, vereinigten sich doch mit gleich großem Hasse gegen Johann Heinrich Voß, den Razionalisten. Mit diesem Namen bezeichnet man in Deutschland diejenigen Leute, die der Vernunft auch in der Religion ihre Rechte einräumen, im Gegensatz zu den Supernaturalisten, welche sich da, mehr oder minder, jeder Vernunftkenntniß entäußert haben. Letztere, in ihrem Hasse gegen die armen Razionalisten, sind wie die Narren eines Narrenhauses, die, wenn sie auch von den entgegengesetztesten Narrheiten befangen sind, dennoch sich einigermaßen leidlich unter einander vertragen, aber mit der grimmigsten Erbitterung gegen denjenigen Mann erfüllt sind, den sie als ihren gemeinschaftlichen Feind betrachten und der

¹ C. Bayle, « Surnaturalisme et ironie romantique. Baudelaire et Nerval débiteurs de Heine », art.cit., p.12.

² *DHA 12/2*, p.566 : l'idée que l'art (et non uniquement la religion) est concerné par cette révélation se trouve déjà chez Schelling dans son discours « Über das Verhältnis der bildenden Künstler zu der Natur » du 12.10.1807.

eben kein anderer ist als der Irrenarzt, der ihnen die Vernunft wiedergeben will. »¹

Ces quelques phrases précisent la définition du terme tel que l'entend Heine, qui l'associe ici à ce qui fait régulièrement l'objet de ses critiques : « mystiques » et autres « curetons » (« *Pffafen* ») qui se voient ici caricaturés et opposés aux partisans de la raison. C'est bien en ce sens que ce concept est associé au spiritualisme : on peut donc même dire que Heine est religieusement et philosophiquement « anti-surnaturaliste ». Il s'agit alors de voir dans ses propos du « Salon de 1831 » la volonté polémique de dévoyer un terme jusqu'alors associé au domaine religieux et de s'en emparer pour lui donner un sens purement esthétique : « *In der Kunst bin ich Supernaturalist* ». Il s'agit bien d'inviter à délaisser les dogmes idéalistes pour fonder une nouvelle religion incarnée, fondée sur une foi dans l'art et dans le corps. Il est également intéressant de constater la concurrence, dans deux œuvres publiées par un même éditeur (*De la France* en 1833 et *De l'Allemagne* en 1835, chez Renduel), de deux termes français renvoyant à ce même concept de *Supernaturalismus* et illustrant ce déplacement sémantique, passage d'un registre théologique (supernaturalisme, un terme utilisé par Nerval notamment) à un registre esthétique (surnaturalisme) que privilégiera Baudelaire. Plus tardive, la dernière occurrence du terme chez Heine est d'autant plus intéressante qu'elle n'apparaît que dans la traduction française : au début du quatrième acte de son « Tanzpoem » du *Doktor Faust*, Heine décrit l'île idyllique où règne Hélène de Troie :

« Tout ici respire la sérénité du génie grec, la paix et l'ambrosie des dieux, le calme antique. Rien ne rappelle ce nébuleux supernaturalisme, cette mystique exaltation voluptueuse ou malade, cette extase de l'esprit qui veut se délivrer des liens du corps et cherche un monde au-delà de cette terre ; partout une félicité réelle, plastique, sans le moindre mélange de regrets rétrospectifs ou de

¹ RS, I, p.147-148 : « Il s'ensuivit des écrits et des réfutations, et les derniers jours du vieil homme furent remplis d'amertume par tous ces débats. Il avait affaire aux plus fâcheux adversaires, aux prêtres, qui l'attaquèrent en se couvrant de toutes sortes de robes. Non pas seulement les krypto-catholiques [sic], mais aussi les piétistes, les quiétistes, les mystiques luthériens, bref, toutes ces sectes supernaturalistes à quelque opinion différente qu'elles appartenissent, et quelque animadversion qu'elles se portassent, se réunirent avec une haine égale contre Voss le rationaliste. Sous ce nom, on désigne en Allemagne ceux qui accordent à la raison ses droits même en matière religieuse, par opposition aux sectateurs du dogme supernaturaliste, qui, en pareille matière, y renoncent entièrement. Ces derniers, dans leur haine contre les pauvres rationalistes, ressemblent fort aux habitants d'une maison de fous, qui, bien qu'en proie à des démences tout opposées, se supportent cependant jusqu'à un certain point les uns les autres, mais qui se sentent saisis d'une rage sans égale contre un homme qu'ils regardent comme leur ennemi commun : cet homme n'est autre que le médecin qui veut leur rendre la raison. » (DA, IV, DHA 8, p.369-370).

prétentieuses et vides aspirations. »¹

Quand on sait le soin qu'apportait Heine à la relecture des traductions de ses textes, il ne fait aucun doute que le terme français ait été sciemment choisi : le *Supernaturalismus* s'émancipe déjà de sa patrie d'origine pour connaître bientôt en France une fortune retentissante. Une fois encore, dans cette nouvelle condamnation du supernaturalisme, explicitement opposé à l'hellénisme heinéen, se retrouve condensé le cœur du programme heinéen qui, dans son opposition entre sensualisme et spiritualisme, se déploie dans un domaine autant religieux et politique (dénonciation de l'absolutisme) qu'esthétique (critique du romantisme).

2. Les sens comme connaissance : principes de l'esthétique patérienne

a. « Une soif d'expérience »

On peut alors s'interroger sur les liens entre ce sensualisme heinéen et le cyrénaïsme que professe Marius une fois quittée sa villa natale (*Marius the Epicurean*). On trouve ainsi chez le jeune païen qui découvre le monde une « soif constante, insatiable d'expériences »², qui va de pair, au fil de l'évolution du jeune romain, avec le refus de toute forme de théorisation abstraite :

« But our own impressions!—The light and heat of that blue veil over our heads, the heavens spread out, perhaps not like a curtain over anything!—How reassuring, after so long a debate about the rival criteria of truth, to fall back upon direct sensation, to limit one's aspirations after knowledge to that! In an age still materially so brilliant, so expert in the artistic handling of material things, with sensible capacities still in undiminished vigour, with the whole world of classic art and poetry outspread before it, and where there was more than eye or ear could well take in—how natural the determination to rely exclusively upon the phenomena of the senses, which certainly never deceive us about themselves, about which alone we can never deceive ourselves! »³

¹ *La légende Faust*, p.203-204. Nulle trace de surnaturalisme dans la version allemande, qui propose littéralement : « rien ne rappelle un au-delà nébuleux » : « Alles athmet hier griechische Heiterkeit, ambrosischen Götterfrieden, klassische Ruhe. Nichts erinnert an ein neblichtiges Jenseits, an mystische Wollust- und Angstschaue, an überirdische Extase eines Geistes, der sich von der Körperlichkeit emanzipirt: hier ist alles reale plastische Seligkeit ohne retrospektive Wehmuth, ohne ahnende leere Sehnsucht. » (*Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem*, p.93).

² *Marius*, p.120 : « a perpetual, inextinguishable thirst after experience » (*ME*, t.1, p.136).

³ *ME*, t.1, p.138-139 : « Mais nos propres impressions ! Quel réconfort, après un si long débat sur les *criteria* contradictoires de la vérité, de se rabattre sur la sensation directe, d'y limiter ses aspirations à la connaissance !

Rappelons que ces réflexions de Marius interviennent alors même qu'il vient de perdre Flavien, décédé de la peste : dans la continuité du dandysme sensualiste professé par son ami, Marius se tourne donc d'autant plus vers le culte des impressions sensibles qu'il vient d'affronter l'épreuve de la mort. Bien plus que les considérations métaphysiques abstraites, ce sont donc bien les sens qui semblent, dans leurs certitudes, être les plus à même de rassurer (« reassuring ») l'être humain face à l'expérience de la finitude. Profondément liée au subjectivisme (« our own impressions »), comme nous le verrons plus loin, cette compréhension du monde, qui n'est pas sans rappeler certaines idées de *La Renaissance*, postule ainsi que le monde physique est garant d'une vérité que le monde de l'esprit, déceptif, est incapable d'apporter. C'est d'ailleurs pour cette raison que Marius déclare que « notre connaissance se limite à ce que nous sentons »¹. Certes, il ne s'agit là que d'une étape du cheminement de Marius, et si ce dernier en viendra finalement à modérer la radicalité d'un « hédonisme » qui confine parfois au matérialisme, il y a bien une constante qui se dégage de l'ensemble de l'ouvrage et qui semble être au cœur des conceptions patériennes : des rêveries de la villa d'enfance à la beauté du christianisme primitif, il s'agit toujours pour Marius, à des degrés différents bien sûr, d'ouvrir grand les yeux et de faire la première place aux impressions de la matière : « Trust the eye: Strive to be right always in regard to the concrete experience: Beware of falsifying your impressions. »² Cette démarche est d'ailleurs engagée dès les premiers chapitres : en dépit de l'idéalisme nébuleux qui habite l'adepte de la « religion de Numa », le jeune païen cherche déjà à trouver dans son environnement des « leçon[s] dans l'art de jouir subtilement de la vie, de l'expérience, des occasions » et est saisi d'une conscience de la « nécessité d'accroître les capacités d'observation de ses yeux » afin, « pour reprendre la formule d'un poète qui vint bien plus tard, [...] [d'] "atteindre la perfection par l'amour de la beauté visible" »³. L'esthétique est déjà éthique.

À une époque encore si éclatante matériellement, si experte dans le maniement artistique des objets matériels, dont les capacités d'émotion restent aussi vigoureuses, avec l'univers entier de l'art et de la poésie classiques à sa disposition, qui recèlent bien plus que l'œil ou l'oreille ne pourraient embrasser, comme elle est compréhensible, cette résolution de s'en remettre exclusivement aux phénomènes sensuels qui, certainement, ne nous trompent jamais sur eux-mêmes, qui sont les seuls dont nous puissions le dire ! » *Marius*, p.122.

¹ *Marius*, p.121 : « Our knowledge is limited to what we feel, he reflected ». (*ME*, t.1, p.138).

² *ME*, t.1, p.243 : « Fie-toi à ton regard : efforce-toi toujours d'être juste en ce qui regarde l'expérience concrète. Prends garde à ne pas falsifier tes impressions. » (*Marius*, p.199-200).

³ *Ibid.*, p.44 : « He caught a lesson from what was then said, still somewhat beyond his years, a lesson in the skilled cultivation of life, of experience, of opportunity, which seemed to be the aim of the young priest's recommendations. The sum of them, through various forgotten intervals of argument, as might really have happened in a dream, was the precept, repeated many times under slightly varied aspects, of a diligent promotion of the capacity of the eye, inasmuch as in the eye would lie for him the determining influence of life: he was of the number of those who, in the words of a poet who came long after, must be "made perfect by the love of

Il y a là une dimension fondamentale de ce que l'on peut appeler le sensualisme patérien : cette prééminence donnée au monde sensible repose intimement sur son lien à la beauté dans toute sa matérialité. Ainsi Marius « a grande conscience, également, de la beauté des objets visibles qui l'entourent – de leur vieillissement, de leur éphémère, de leurs charmes et de leurs séductions. Sa sensibilité naturelle dans ce sens, accrue par l'expérience, semble requérir de sa part un intérêt quasi exclusif pour les *aspects* des choses ; pour leur caractère esthétique »¹. Cette beauté, comme on peut le voir dans cette citation, est fondamentalement liée à la finitude de la matière : le sensualisme patérien se fait d'autant plus aigu qu'il porte en lui la conscience du temps. Cette « jouissance » de la vie se fait ainsi dans le saisissement d'un présent pur qui a conscience de la « grâce » déclinante et momentanée (« *fading* », « *momentary* ») des objets sensibles, mais qui, ce faisant, cherche à s'affranchir des déterminismes qui pèsent sur notre appréhension du monde. Ainsi, il s'agit bien pour Marius, dans son désir « de vivre dans ce plein courant de la sensation raffinée » et dans sa « poursuite de cet amour de la beauté » de « revendique[r] une pleine liberté, la liberté du cœur et de l'esprit : être par-dessus tout débarrassé des réponses conventionnelles aux questions fondamentales. »² C'est là une démarche fondamentale chez Pater.

b. Connaître le monde

Dès lors, c'est bien le monde sensible qui se trouve être au fondement de toute connaissance : le sensualisme patérien rejoint donc une théorie épistémologique. Ainsi, pour Pater, « la connaissance commence avec l'expérience des sens, et la preuve de la réalité devient l'immédiateté physique de la sensation. »³ L'acte physique d'appréhension se retrouve dès lors à la base de l'opération mentale qui se voit saisie dans l'aura de la sensation⁴, et on peut d'ailleurs interpréter en ce sens le sous-titre de *Marius* (« ses sensations et ses idées »), en voyant aussi entre ces deux éléments non pas une relation de juxtaposition mais presque un

visible beauty.” » (*ME*, t.1, p.31-32). C'est sous l'influence de son passage au temple d'Esculape que Marius défend ces idées. C'est bien le *Phèdre* de Platon qui en est à l'origine, Marius le cite juste après, et Pater renvoie en note à la formule : « Hê aporroê tou kallous ».

¹ *Ibid.*, p.218-219 : « He has a strong apprehension, also, of the beauty of the visible things around him; their fading, momentary, graces and attractions. His natural susceptibility in this direction, enlarged by experience, seems to demand of him an almost exclusive pre-occupation with the aspects of things; with their æsthetic character ». (*ME*, t.2, p.25).

² *Ibid.*, p.219 : « so he is wholly bent on living in that full stream of refined sensation. And in the prosecution of this love of beauty, he claims an entire personal liberty, liberty of heart and mind, liberty, above all, from what may seem conventional answers to first questions. » (*ME*, t.2, p.26).

³ Johnson, *The Metaphor of Painting, op.cit.*, p.198.

⁴ *Ibid.*, p.199-200.

lien de cause à effet ou de successivité : les sensations sont à l'origine des idées. On comprend en ce sens, si le monde s'appréhende par les sens et non par l'intellect, et si « la perception sensorielle est envisagée comme mode d'accès privilégié au monde », que cet « attrait pour la sensualité ouvre la voie au culte exacerbé des sensations de la décadence »¹ qui caractérise notamment la fin du XIX^e siècle anglais, avec laquelle Pater prendra finalement ses distances.

Cette idée qui place la perception sensible au fondement de la connaissance, on la retrouve d'ailleurs finement exposée dans « L'Enfant dans la maison ». Ainsi, ce sont les impressions sensibles et les objets qui déterminent l'évolution psychique de Florian, qui façonnent l'histoire de son esprit et conditionnent sa formation spirituelle. L'expérience du temps et de la mémoire est ainsi profondément charnelle et physique (on ne peut s'empêcher de penser à Proust). Comme le rappelle C. Williams, la perception de l'histoire et de la culture se fait par l'intermédiaire des sensations du sujet, dans une articulation entre général et singulier : « ce qui trouve à s'exprimer esthétiquement et historiquement dans la culture collective est le résultat d'impressions individuelles »². Dans « L'Enfant dans la maison », Pater souligne ainsi « l'influence des choses sensibles » et « de quelle manière indélébile, [...] elles nous affectent ; avec quelles attirances et quelles associations capricieuses elles se dessinent sur le papier blanc, sur la cire unie de nos âmes ingénues, comme « scellées à jamais avec du plomb dans le roc » »³. La métaphore textuelle du « papier blanc » souligne la proximité entre le rôle des impressions et celui de l'écriture dans la construction personnelle et dans le processus de remémoration : l'art, parce qu'il dit des sensations, est charnel. Il y a par ailleurs dans la comparaison à la cire une manière de mobiliser une dialectique du mouvement et de la pétrification sur laquelle on reviendra : comme l'art, l'impression sensible, aussi éphémère soit-elle, porte en elle une éternité qui la transcende.

Dans cette logique, tout apprentissage passe non pas par de vaines spéculations abstraites mais par l'observation du monde sensible et sa réception. C'est d'ailleurs précisément le sens

¹ A.-F. Gillard-Estrada, X. Giudicelli, « Préface » à *L'esthétisme britannique (1860-1900). Peinture, littérature et critique d'art*, op.cit., p.12.

² C. Williams, « Walter Pater's Impressionism and the Form of Historical Revival », art.cit., p.91. Ainsi dans « Diaphanéité » la culture est-elle « a macrocosmic version of the receptive individual's self-culture » (*ibid.*).

³ « L'Enfant dans la maison », dans *L'Enfant dans la maison*, op.cit., p.20 : « influences of the sensible things which are tossed and fall and lie about us, so, or so, in the environment of early childhood. How indelibly, as we afterwards discover, they affect us; with what capricious attractions and associations they figure themselves on the white paper, the smooth wax of our ingenuous souls, as 'with lead in the rock for ever,' » (*IP*, p.135).

que Marius, dans son cyrénaïsme, donne à la *paideia* grecque qu'il décrit comme un idéal de culture et d'« éducation vaste et complète », « dirigé essentiellement vers l'expansion et le raffinement du pouvoir de réception, de ces pouvoirs, notamment, qui concernent les phénomènes éphémères, les pouvoirs de l'émotion et des sens. »¹, et au sein duquel la littérature et l'art ont donc un grand rôle à jouer.

L'art, justement, n'échappe pas à cette idée. Il s'agit ainsi, dans l'appréhension de l'œuvre d'art, d'en revenir à une véritable *esthétique*, au sens étymologique du terme (*αἰσθάνομαι*, percevoir par les sens), comme a pu le faire Keats avant Pater². C'est d'ailleurs ce sens que lui donne le philosophe allemand Baumgarten qui, dans son *Aesthetica* (1750), « propose la première théorisation des beaux-arts » et « invente la catégorie de "l'esthétique" », une discipline qui se comprend comme « une science de la connaissance sensible dont l'objet est avant tout le beau. [...] Il convient d'appréhender l'œuvre non plus uniquement par l'entendement mais aussi par les sens. »³ Le plaisir est donc au fondement de l'approche de l'œuvre d'art, comme le défend Pater dans sa préface à *La Renaissance* : « l'art me donne-t-il du plaisir ? »⁴ « Pater », rappelle B. Coste, « place l'*aisthesis*, c'est-à-dire la capacité à sentir et à ressentir, au fondement de sa critique »⁵. La tâche du critique d'art revient alors à déterminer les sources des impressions procurées par les œuvres d'art ; on passe de l'objet d'art en lui-même à la sensation qu'il produit, et c'est peut-être ce qui pourrait en premier lieu définir ce mouvement anglais de « l'esthétisme » : si la poésie se doit d'être « esthétique », ce à quoi invite Pater en renommant son essai « William Morris » « Aesthetic Poetry », c'est bien parce qu'elle se fonde en premier lieu sur la sensation, que l'on soit créateur ou spectateur. C'est d'ailleurs précisément pour cette raison, si l'impression sensible est première, que les différents arts ne peuvent être « des traductions en différents langages d'une unique quantité fixe de pensée imaginative à laquelle se rajoutent certaines qualités

¹ *Marius*, p.129 : « With this view he would demand culture, παιδεία, as the Cyrenaics said, or, in other words, a wide, a complete, education—an education partly negative, as ascertaining the true limits of man's capacities, but for the most part positive, and directed especially to the expansion and refinement of the power of reception; of those powers, above all, which are immediately relative to fleeting phenomena, the powers of emotion and sense. In such an education, an "aesthetic" education, as it might now be termed, and certainly occupied very largely with those aspects of things which affect us pleurably through sensation, art, of course, including all the finer sorts of literature, would have a great part to play. » (*ME*, t.1, p.147).

² « Ce que [...] Pater trouve ou retrouve dans l'hellénisme keatsien, c'est donc l'esthétique dans son acception non plus seulement hégélienne mais première, étymologique. » (C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.14).

³ A.-F. Gillard-Estrada, X. Giudicelli, « Préface » à *L'esthétisme britannique, op.cit.*, p.11.

⁴ « Préface » à *LR*, p.48 (« Does it give me pleasure ? » *R*, p.viii).

⁵ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.33.

techniques, de couleur en peinture, de son en musique et de rythme verbal en poésie » : ce qui prime, c'est « l'élément sensuel »¹, comme le rappelle Pater au début de « L'école de Giorgione ». Il s'agit bien d'aller à rebours de toute une tradition critique qui fait du contenu abstrait l'élément central de l'évaluation de l'œuvre d'art² pour réhabiliter une approche esthétique qui donne la première place au corps et aux émotions sensibles. Toute l'histoire de la réception moderne de l'Antiquité, notamment de la notion de tragique³, est liée à cette opposition.

Cette critique esthétique que promeut Pater « se fonde alors logiquement sur une théorie [...] du sujet, qui se définit par sa capacité à être impressionné par les qualités de l'objet et par l'expérience de la succession des impressions selon une gamme allant du plaisir au déplaisir. »⁴ La recherche de la sensation est ainsi fondée sur une conscience de soi⁵ qui explique les réflexions de Marius : « A vein of subjective philosophy, with the individual for its standard of all things, there would be always in his intellectual scheme of the world and of conduct. »⁶ Il s'agit là d'une véritable constante chez Pater, et c'est d'ailleurs l'un des rares points communs entre l'idéalisme de la villa et le cyrénaïsme que le jeune romain professera plus tard, qui reposera lui aussi sur le fait que « l'individu est à lui-même la mesure de toutes choses. »⁷ C'est en ce sens que l'on peut interpréter ce qu'écrit Pater de Marius, « tout seul au monde »⁸ ou de Flavien, qui « ne croyait qu'en lui, dans les talents brillants, surtout sensuels, qu'il détenait ou entendait acquérir »⁹. On aboutit donc logiquement à un principe de « subjectivité de la connaissance »¹⁰ (déjà affirmé dans la « Préface » de *La Renaissance*) qui entre en dialogue avec l'universalisme arnoldien : « What is this song or picture, this

¹ « L'école de Giorgione », *LR*, p.142 : « It is the mistake of much popular criticism to regard poetry, music, and painting—all the various products of art—as but translations into different languages of one and the same fixed quantity of imaginative thought, supplemented by certain technical qualities of colour, in painting; of sound, in music; of rhythmical words, in poetry. In this way, the sensuous element in art, and with it almost everything in art that is essentially artistic, is made a matter of indifference. » (*R*, p.130). Pater rappellera que la forme prime ainsi sur le fond, la ligne ou les couleurs sur le contenu narratif, dramatique ou didactique.

² R. Robbins, *Pater to Forster. 1873-1924, op.cit.*, p.4.

³ Voir W. Marx, *Le Tombeau d'Edipe*.

⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵ L. M. Johnson, *The Metaphor of Painting, op.cit.*, p.200.

⁶ *ME*, t.1, p.24-25 : « Une veine de philosophie subjective, avec l'individu pour mesure de toutes choses, devait toujours courir dans sa représentation intellectuelle du monde et du comportement. » (*Marius*, p.39).

⁷ *Marius*, p.118 : « the first point of his new lesson, that the individual is to himself the measure of all things, and to rely on the exclusive certainty to himself of his own impressions. » (*ME*, t.1, p.133). La seule certitude, c'est le sujet et les impressions qu'il reçoit.

⁸ *Marius*, p.29 (*ME*, t.1, p.12). Il s'agit là, pour le Marius de la villa, d'un idéalisme particulièrement poussé, confinant presque au solipsisme.

⁹ *Ibid.*, p.59 : « The much-admired freedman's son, as with the privilege of a natural aristocracy, believed only in himself, in the brilliant, and mainly sensuous gifts, he had, or meant to acquire. » (*ME*, t.1, p.52).

¹⁰ *Ibid.*, p.121 : « subjectivity of knowledge » (*ME*, p.137).

engaging personality presented in life or in a book, *to me?* What effect does it really produce *on me?* »¹ On comprend en ce sens les accusations de solipsisme et d'hédonisme adressées à Pater. Mais son sensualisme, comme on le verra, ne se réduit pas à un pur subjectivisme qui ferait du païen un être qui ne serait soumis qu'à ses propres règles : cette puissance du singulier, puissance du poétique et du politique, défend bien une esthétique, une anthropologie et une épistémologie au fondement d'une vision normative pour la cité.

3. Des idées et des faits

a. Idéalisme et matérialisme

Revenons à Heine, qui associe à son opposition entre sensualisme et spiritualisme, dans un domaine plus abstrait, une nouvelle dichotomie qu'il emprunte à la tradition philosophique et aux cours qu'il a reçus à Berlin (Hegel) : il s'agit de distinguer idéalisme et matérialisme, que le poète allemand définit comme « deux opinions opposées sur la nature de la pensée humaine, c'est-à-dire sur les sources dernières de la connaissance intellectuelle, sur l'origine des idées. »² L'un renvoie ainsi à la « doctrine des idées innées », et l'autre à la « doctrine de la connaissance par l'expérience, par les sens. »³ Toute l'histoire des idées, selon Heine, semble obéir à ce conflit, en témoigne son analyse des divergences entre Platon et Aristote, que l'on retrouve dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* :

« Plato ist durchaus Idealist und kennt nur angeborene oder vielmehr mitgeborene Ideen: der Mensch bringt die Ideen mit zur Welt, und wenn er derselben bewußt wird, so kommen sie ihm vor wie Erinnerungen aus einem früheren Daseyn. Daher auch das Vague und Mystische des Plato, er erinnert sich mehr oder minder klar. Bey Aristoteles hingegen ist alles klar, alles deutlich, alles sicher; denn seine Erkenntnisse offenbaren sich nicht in ihm mit vorweltlichen Beziehungen, sondern er schöpft alles aus der Erfahrung, und weiß alles aufs bestimmteste zu

¹ « Preface », *R*, p.VIII. Même remarque chez Nietzsche : « Rien de plus relatif [...] que notre sentiment du beau. À vouloir le considérer indépendamment du plaisir que l'homme prend à l'homme, on perd aussitôt pied. Le "beau en soi" n'est qu'un mot, pas même un concept. » (*Crépuscule des idoles*, p.100). On pourrait aussi citer *La généalogie de la morale* : « il n'y a de vision *que* perspective, il n'y a de "connaissance" *que* perspective. [...] Éliminer la volonté, écarter tous les sentiments sans exception, [...] ne serait-ce pas là *châtrer* l'intellect ? » (*La généalogie de la morale*, p.141).

² *DA*, II, *DHA* 8, p.290 : « Seit den ältesten Zeiten giebt es zwey entgegengesetzte Ansichten über die Natur des menschlichen Denkens, d. h. über die letzten Gründe der geistigen Erkenntniß, über die Entstehung der Ideen. » (*GRP*, II, p.49).

³ *DA*, II, *DHA* 8, p.291 : « ich bezeichne mit dem ersteren die Lehre von den angeborenen Ideen, von den Ideen a priori, und mit dem anderen Namen bezeichne ich die Lehre von der Geisteserkenntniß durch die Erfahrung, durch die Sinne, die Lehre von den Ideen a posteriori. » (*GRP*, II, p.49).

klassifizieren. Er bleibt daher auch ein Muster für alle Empirike. »¹

Si le sensualisme et le matérialisme ont des fondements communs, de même que le spiritualisme et l'idéalisme, ces deux paires ne sont pas cependant irréductibles l'une à l'autre. Ce qui distingue d'emblée ces deux couples, c'est ainsi que le premier (sensualisme et spiritualisme) représente, comme Heine le répète encore une fois, « deux systèmes sociaux », tandis que le second (matérialisme et idéalisme) renvoie à deux « opinions philosophiques sur l'origine de nos connaissances »². Certes, le spiritualisme et l'idéalisme ont de grands points communs³, et le couple spiritualisme – matérialisme forme d'ailleurs une opposition dans l'ère du temps⁴. En revanche, le matérialisme et le sensualisme ne sont donc pas, pour Heine, strictement équivalents : « le sensualisme heinéen [...] s'oppose au matérialisme mécanique et athée du XVIII^e siècle »⁵. L'histoire de l'humanité, que retrace Heine dans son essai, offre d'ailleurs de nombreux exemples de cette distinction : ainsi Heine voit-il dans la Révolution française une alliance entre matérialistes et sensualistes. Mais « comme les sensualistes français étaient ordinairement matérialistes, on crut faussement que le sensualisme ne procédait que du matérialisme. Non, le sensualisme peut aussi bien se produire comme un résultat du panthéisme, et alors il apparaît beau et imposant. »⁶ Dans ces lignes qui précisent la position de Heine, ce dernier affine ainsi sa définition du sensualisme en lui associant le panthéisme [*Pantheismus*] dont il procède, et dont Spinoza est l'un des prophètes⁷.

¹ *GRP*, II, p.52 : « Platon est tout à fait idéaliste et ne connaît que des idées innées []. L'homme apporte avec soi ses idées en naissant, et quand il en a la conscience, elles lui apparaissent comme des souvenirs d'une existence antérieure. De là le vague et le mysticisme de Platon, qui ne fait que se souvenir plus ou moins clairement. Chez Aristote, au contraire, tout est clair, intelligible, certain, car ses connaissances ne se manifestent pas à lui avec les réminiscences d'un monde antérieur, mais il reçoit tout de l'expérience et sait tout classer de la manière la plus précise : aussi demeure-t-il à jamais le modèle des empiriques. » (*DA*, II, *DHA* 8, p.293-294).

² *DA*, II, *DHA* 8, p.291.

³ Dans les *Aveux*, Heine évoque la fuite de Mme de Staël en Allemagne : « Elle se réfugia alors chez nous en Allemagne, où elle se mit à rassembler des matériaux pour ce livre fameux qui devait célébrer le spiritualisme allemand comme l'idéal de toute magnificence, par opposition au matérialisme français, [qui se résumait dans le chef] de l'Empire », c'est-à-dire Napoléon (*DHA* 15, p.124). L'utilisation de tous ces concepts reste donc fluctuante chez Heine.

⁴ Voir par exemple l'article de Théodore Jouffroy intitulé « Du spiritualisme et du matérialisme » et publié en 1825 dans *Le Globe*.

⁵ G. Höhn, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne*, p.96. L. Calvié semble donc se méprendre en évoquant « l'opposition [...] décisive, et qui n'est pas exclusivement philosophique, entre sensualisme et spiritualisme, ou entre matérialisme et idéalisme dans l'histoire de l'humanité et dans celle des Allemands » (« Henri Heine et les dieux de la Grèce », art.cit, p.33).

⁶ *DA*, II, *DHA* 8, p.291 : « Der christliche Spiritualismus stand als Mitkämpfer in den Reihen ihrer Feinde und der Sensualismus wurde daher ihr natürlicher Bundesgenosse. Da die französischen Sensualisten gewöhnlich Materialisten waren, so entstand der Irrthum daß der Sensualismus nur aus dem Materialismus hervorgehe. Nein, jener kann sich eben so gut als ein Resultat des Pantheismus geltend machen, und da ist seine Erscheinung schön und herrlich. » (*GRP*, II, p.50).

⁷ « Die Philosophie des Spinoza, des dritten Sohnes des René Descartes, wie er sie in seinem Hauptwerk, in der *Ethik*, dozirt, ist von dem Materialismus seines Bruders Locke eben so sehr entfernt wie von dem Idealismus

Parallèlement, il se défend de toute accusation de matérialisme, vis-à-vis duquel il gardera toujours ses distances (comme Nietzsche d'ailleurs) : ce qui est en jeu, c'est un rapport à la transcendance et à l'art. Comme le résume A.I. Sandor : « l'idéalisme philosophique peut conduire à des attitudes spiritualistes ou sensualistes ; le matérialisme philosophique à des attitudes matérialistes et sensualistes, et seule l'attitude sensualiste permet une synthèse. Les sensualistes combattent pour l'harmonie de la matière et de l'esprit, ce sont les hellènes. »¹ Ainsi, si le poète assume son sensualisme panthéiste, il rejette aussi bien l'idéalisme que le matérialisme : « So viel weiß ich, beide sind mir zuwider. Beide Ansichten sind auch antipoetisch. Die französischen Materialisten haben eben so schlechte Verse gemacht, wie die deutschen Transzendentalidealisten. »² En mettant dos-à-dos ces deux philosophies, schématiquement associées soit à la France (le matérialisme) soit à l'Allemagne (l'idéalisme)³, Heine instrumentalise donc sa propre histoire, entre France et Allemagne, et cherche ainsi à promouvoir une troisième voie, davantage poétique, qui emprunte certains éléments aux deux premières, tout en s'en détachant.

b. Pensée et action

Cette complémentarité entre France et Allemagne est d'ailleurs largement soulignée encore une fois dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, par l'intermédiaire du couple pensée – action, qui vient en dernier lieu compléter et enrichir notre compréhension de l'antagonisme entre sensualisme et spiritualisme. À la Révolution française matérielle (« *materiellen* ») comme modèle d'action politique correspond ainsi la révolution intellectuelle qui s'opère dans la lignée de la publication de *La critique de la raison pure* (1781), « 21 janvier du déisme » auquel Heine consacre de nombreuses pages :

seines Bruders Leibnitz. Spinoza quält sich nicht analytisch mit der Frage über die letzten Gründe unserer Erkenntnisse. Er giebt uns seine große Synthese, seine Erklärung von der Gottheit. [...] „Gott“, welcher von Spinoza die eine Substanz und von den deutschen Philosophen das Absolute genannt wird, „ist alles was da ist“. Er ist sowohl Materie wie Geist, beides ist gleich göttlich, und wer die heilige Materie beleidigt ist eben so sündhaft, wie der welcher sündigt gegen den heiligen Geist. » (*GRP, DHA 8, p.55-56*).

¹ A.I. Sandor, *The exile of Gods, op.cit.*, p.55.

² *GRP*, III, p.104 : « Ce que je sais bien au moins, c'est que ces deux doctrines me sont antipathiques. Elles sont antipoétiques aussi. Les matérialistes français ont fait des vers aussi mauvais que ceux des idéalistes transcendants de l'Allemagne. » (*DA, III, DHA 8, p.337*). Il dira la même chose dans son avant-propos à *GRP* : « Ich gehöre nicht zu den Materialisten, die den Geist verkörpern; ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück, ich durchgeistige sie wieder, ich heilige sie. Ich gehöre nicht zu den Atheisten, die da verneinen; ich bejahe. » (*DHA 8, p.494*).

³ Dans les *Englische Fragmente*, Heine fait ainsi des Allemands un « peuple spéculatif, idéologue, penseur, rêveur, qui ne vit que dans le passé et dans l'avenir, et n'a pas de présent » (*DHA 7, p.485*), en d'autres termes tout le contraire des Français révolutionnaires.

« Mit diesem Buche [...] beginnt eine geistige Revolution in Deutschland, die mit der materiellen Revolution in Frankreich die sonderbarsten Analogien bietet, und dem tieferen Denker eben so wichtig dünken muß wie jene. Sie entwickelt sich mit denselben Phasen, und zwischen beiden herrscht der merkwürdigste Parallelismus. Auf beiden Seiten des Rheines sehen wir denselben Bruch mit der Vergangenheit, der Tradition wird alle Ehrfurcht aufgekündigt, wie hier in Frankreich jedes Recht, so muß dort in Deutschland jeder Gedanke sich justificiren, und wie hier das Königthum, der Schlußstein der alten socialen Ordnung, so stürzt dort der Deismus, der Schlußstein des geistigen alten Regimes. »¹

Là encore, l'opposition qui se dessine dans ces lignes, entre idée et fait, pensée et action, n'est pas parfaitement réductible à celle entre hébraïsme et hellénisme, mais permet néanmoins d'en mieux saisir les contours et les enjeux. Il ne s'agit pas ici de défendre un système contre un autre, Kant contre la Révolution française, mais plutôt de mettre en place une « analogie » à la source d'une volonté de synthèse et de complémentarité à l'œuvre au sein du sensualisme heinéen. Il convient donc d'emblée de bien nuancer la critique heinéenne de l'idéalisme romantique : si le terme de « *Geist* » est clairement associé au spiritualisme dénoncé par Heine, il renvoie aussi à cet idéalisme porteur d'une « révolution intellectuelle » (« *geistige Revolution* »). En d'autres termes, l'idéalisme kantien est ici réévalué au nom d'une démarche esthétique et politique de rupture avec le passé (« *Bruch mit der Vergangenheit* ») : c'est bien ce rejet de la « tradition » qui oriente aussi la représentation heinéenne de la Grèce, résolument placée sous le signe de l'écart. Cette complémentarité entre pensée et action culminera d'ailleurs à la fin de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*² et sera également mise en scène au chapitre VI de *Deutschland. Ein Wintermärchen*, par la figure du bourreau qui suit comme son ombre le narrateur dans son périple en Allemagne. Cette « nature pratique » qui exécute ce que l'esprit du narrateur « médite » se définit comme un « licteur » qui accomplit de sa hache (« *Richtbeil* ») tout ce que le « cerveau [*de son*

¹ *GRP*, II, p.77 : « Avec ce livre [...] commence en Allemagne une révolution intellectuelle qui présente la plus curieuse analogie avec la révolution [politique] en France, et doit paraître non moins importante à l'homme penseur ; elle se développe avec des phases égales, et il existe entre ces deux révolutions le parallélisme le plus remarquable. Des deux côtés du Rhin, nous voyons la même rupture avec le passé. On refuse tout respect à la tradition. En France tout droit, en Allemagne toute pensée, est [mis en accusation et] forcé de se justifier. Ici tombe la royauté, clef de voûte du vieil édifice social ; là-bas, le déisme, clef de voûte de l'ancien régime intellectuel. » (*DA*, II, *DHA* 8, p.314-315).

² « La pensée précède l'action comme l'éclair le tonnerre » (*DA*, II, *DHA* 8, p.349) : « Der Gedanke geht der That voraus, wie der Blitz dem Donner. » (*GRP*, III, p.118). S'ensuit la terrible prophétie de Heine sur l'avènement de la révolution allemande.

maître] a enfanté » : « Tu es la pensée : moi, je suis le fait »¹. On saisit à l'aune de ces réflexions la volonté de synthèse qui guide le sensualisme heinéen : à l'image du couple narrateur – lecteur, la poésie est à la fois idée et fait, et c'est précisément ce qui fait sa supériorité sur toute approche qui privilégierai l'idée à l'action, ou inversement. Par son sensualisme païen, le poète devient le chantre d'une révolution totale, matérielle et spirituelle, qui fait advenir un monde nouveau.

c. « *Sweetness and Light* » : aux sources de *Culture and Anarchy*

Comme on l'a vu dans l'introduction, ce dualisme entre pensée et action ouvre l'essai que consacre Arnold à l'opposition entre hébraïsme et hellénisme, et il n'est pas inutile en ce sens de consacrer quelques lignes aux idées défendues par le critique anglais dans *Culture and Anarchy* (1869), notamment parce qu'il s'agit là d'un intertexte déterminant pour saisir la pensée patérienne à sa juste valeur. Le premier chapitre (« *Sweetness and Light* ») présente d'emblée la culture comme un vaste programme de régénération esthétique et politique de la société victorienne : « There is a view in which all the love of our neighbour, the impulses towards action, help, and beneficence, the desire for stopping human error, clearing human confusion, and diminishing the sum of human misery, the noble aspiration to leave the world better and happier than we found it »². On comprend en ce sens le rôle primordial qu'attribue Arnold à l'art, notamment en ce qu'il s'oppose à la fois à la « civilisation mécanique et matérielle » mais aussi à « l'individualisme ». C'est bien la culture comme puissance collective que met en lumière Arnold : « The idea of perfection as a general expansion of the human family is at variance with our strong individualism, our hatred of all limits to the unrestrained swing of the individual's personality, our maxim of "every man for himself." »³

¹ *Germania. Conte d'hiver*, VI, *DHA 4*, p.253 : « Ich bin von praktischer Natur, / Und immer schweigsam und ruhig. / Doch wisse: was du ersonnen im Geist', / Das führ' ich aus, das thu' ich. / [...] Du denkst, und ich, ich handle. Du bist der Richter, der Büttel bin ich, [...] Ich bin dein Liktor, und ich geh' / Beständig mit dem blanken / Richtbeile hinter dir – ich bin / Die That von deinem Gedanken. » (*Deutschland, ein Wintermärchen*, VI, *DHA 4*, p.105).

² *Culture and Anarchy*, *op.cit.*, p.8 : « c'est une conception où entrent tout l'amour de notre prochain, les élans qui nous poussent à agir, à secourir, à faire le bien, le désir d'éliminer l'erreur humaine, de réduire le désordre humain et de soulager la misère humaine, la noble aspiration à laisser le monde meilleur et plus heureux que nous ne l'avons trouvé » (*Culture et anarchie*, p.62).

³ *Culture and Anarchy*, *op.cit.*, p.15 : « L'idée de la perfection comme développement général de la famille humaine est en désaccord avec notre profond individualisme, notre aversion pour toute limitation au libre déploiement de la personnalité de l'individu, notre maxime du « chacun pour soi » » (*Culture et anarchie*, p.65). Comme Newman dans son *Apologia Pro Vita Sua*, c'est donc bien dans une critique du libéralisme que s'engage Arnold, auquel il associe les classes moyennes, le libre-échange et la libre concurrence, le non-conformisme, le philistinisme. Si Arnold s'inscrit dans la continuité de la pensée des Lumières et humaniste, *Culture et anarchie* est donc aussi un texte assez conservateur, qui cherche à soutenir l'ordre (contre l'anarchie) : « The very principle of the authority which we are seeking as a defence against anarchy is right reason, ideas, light. »

Arnold s'inscrit ainsi dans une filiation explicite, qui l'invite à faire d'Abélard, de Lessing, ou de Herder les « grands hommes de culture » et les « apôtres de l'égalité »¹. L'hellénisme arnoldien est donc bien un hellénisme lumineux et imprégné des principes de l'*Aufklärung* ou du néo-classicisme goethéen : « But the true grace and serenity is that of which Greece and Greek art suggest the admirable ideals of perfection. »²

Mais c'est évidemment le chapitre intitulé « Hébraïsme et hellénisme » qui nous intéresse particulièrement. Arnold souligne en ouverture la préférence de son temps « pour l'action plutôt que pour la réflexion »³, la première étant associée à l'hébraïsme, et la deuxième à l'hellénisme. La perspective prend donc radicalement à contrepied les dichotomies heinéennes et patériennes, puisque c'est bien le monde des idées (et non celui des sens) qui se trouve ici relié à la Grèce. On saisit à cet égard combien un même fantasme grec s'oriente dans deux directions différentes : « l'hellénisme » est bien un concept vide où chacun projette ses propres aspirations. Arnold poursuit son développement en précisant les distinctions sur lesquelles il fonde sa pensée : il s'agit d'opposer d'un côté « l'énergie », « qui pousse à l'action concrète, ce sens suprême de ces obligations que sont devoir, maîtrise de soi et travail », et de l'autre l'intelligence « qui pousse vers ces idées »⁴. L'hellénisme cherche alors à « voir les choses telles qu'elles sont réellement » et à « penser juste », quand l'hébraïsme invite à « bien se conduire et à obéir »⁵ : « The governing idea of Hellenism is spontaneity of consciousness; that of Hebraism, strictness of conscience. »⁶

(p.72) ; « It is true, what we want is to make right reason act on individual reason, the reason of individuals; all our search for authority has that for its end and aim. » (p.136).

¹ *Culture et anarchie*, p.78 : « The men of culture are the true apostles of equality. The great men of culture are those who have had a passion for diffusing, for making prevail, for carrying from one end of society to the other, the best knowledge, the best ideas of their time; who have laboured to divest knowledge of all that was harsh, uncouth, difficult, abstract, professional, exclusive; to humanise it, to make it efficient outside the clique of the cultivated and learned, yet still remaining the best knowledge and thought of the time, and a true source, therefore, of sweetness and light. » (*Culture and Anarchy, op.cit.*, p.49-50). On pourrait également citer Humboldt, « one of the most beautiful and perfect souls that have ever existed » (*ibid.*, p.138-139).

² *Culture and Anarchy*, p.70 : « La vraie grâce et la vraie sérénité sont celles dont les idéaux admirables de perfection nous sont suggérés par la Grèce et l'art grec » (*Culture et anarchie*, p.83).

³ *Culture et anarchie*, p.125 : « This fundamental ground is our preference of doing to thinking » (*Culture and Anarchy*, p.142).

⁴ *Culture et anarchie*, p.125 : « We may regard this energy driving at practice, this paramount sense of the obligation of duty, self-control, and work, this earnestness in going manfully with the best light we have, as one force. And we may regard the intelligence driving at those ideas which are, after all, the basis of right practice, the ardent sense for all the new and changing combinations of them which man's development brings with it, the indomitable impulse to know and adjust them perfectly, as another force » (*Culture and Anarchy*, p.142-143).

⁵ *Culture et anarchie*, p.126-127 : « The uppermost idea with Hellenism is to see things as they really are; the uppermost idea with Hebraism is conduct and obedience. Nothing can do away with this ineffaceable difference; the Greek quarrel with the body and its desires is, that they hinder right thinking, the Hebrew quarrel with them is, that they hinder right acting. » (*Culture and Anarchy*, p.145).

⁶ *Ibid.*, p.147.

Aucune supériorité d'un principe sur un autre selon Arnold, qui postule au contraire un nécessaire équilibre entre ces deux forces qui donnent forme à la société et à l'histoire de l'humanité : « The final aim of both Hellenism and Hebraism, as of all great spiritual disciplines, is no doubt the same: man's perfection or salvation. »¹ Salomon, Saint Jacques, ou le Nouveau Testament participent à l'avènement d'un monde meilleur, au même titre qu'Aristote, Épictète, ou Platon. C'est donc par la réconciliation entre hébraïsme et hellénisme qu'advient le salut de l'humanité : « thus man's two great natural forces, Hebraism and Hellenism, should no longer be dissociated and rival, but should be a joint force of right thinking and strong doing to carry him on towards perfection »².

Néanmoins, c'est bien dans une critique de l'hébraïsme que s'engage Arnold, qui rejoint là Heine, Gautier et Pater. Si l'instabilité sociale et politique que traverse l'Angleterre victorienne est causée, selon Arnold, par l'individualisme, le libéralisme, et le refus de croire à la « droite raison » comme autorité légitime, « l'hébraïsation » excessive de la société est également responsable. L'équilibre idéal qu'appelle Arnold de ses vœux est rompu au sein de la société victorienne : « Obviously, with us, it is usually Hellenism which is thus reduced to minister to the triumph of Hebraism. »³ En fait, l'hébraïsme reste marqué, selon Arnold, par la notion de péché, qui fait obstacle à toute quête de perfection. La discipline vétérotestamentaire invite ainsi à « abhorrer et fuir le péché », celle du Nouveau Testament à « mourir au péché »⁴ : « As Hellenism speaks of thinking clearly, seeing things in their essence and beauty, as a grand and precious feat for man to achieve, so Hebraism speaks of becoming conscious of sin, of awakening to a sense of sin, as a feat of this kind. »⁵ Il s'agit alors, comme on le verra pour Heine, Gautier et Pater, de mettre en lumière deux anthropologies radicalement différentes : « As one passes and repasses from Hellenism to Hebraism, from Plato to St. Paul, one feels inclined to rub one's eyes and ask oneself whether man is indeed a gentle and simple being, showing the traces of a noble and divine nature; or

¹ *Culture and Anarchy*, p.143. Et plus loin : « both Hellenism and Hebraism are profound and admirable manifestations of man's life, tendencies, and powers: both of them aim at a like final result. » (*Ibid.*, p.148).

² *Culture and Anarchy*, p.264 : « Et c'est ainsi que les deux grandes forces naturelles de l'homme, l'hébraïsme et l'hellénisme, ne seront plus séparées et rivales, mais une force unie de pensée juste et d'action énergique qui l'entraînera vers la perfection. » (*Culture et anarchie*, p.180).

³ *Culture and Anarchy*, p.144.

⁴ *Culture et Anarchie*, p.129.

⁵ *Culture and Anarchy*, p.153 : « De même que l'hellénisme dit que penser clairement, voir les choses dans leur essence et leur beauté, est tâche admirable et précieuse que l'homme doit accomplir, de même l'hébraïsme dit que devenir conscient du péché, s'éveiller à un sentiment du péché, est un accomplissement du même ordre. » (*Culture et anarchie*, p.129).

an unhappy chained captive, labouring with groanings that cannot be uttered to free himself from the body of this death. »¹ Bien plus, là où l'hébraïsme privilégie une dimension sur toutes les autres, l'hellénisme « pousse à développer l'homme tout entier, à relier et à harmoniser toutes les parties de celui-ci, à les perfectionner toutes, à n'en abandonner aucune à elle-même. »² Il y a là un principe qui rappelle l'idéal de *Ganzheit* goethéenne, auquel est très attaché Pater également.

C'est bien une opposition entre liberté et ordre, beauté et norme qui s'esquisse alors. L'hébraïsme, c'est la loi, et c'est d'ailleurs en ce sens que le christianisme trouve grâce aux yeux d'Arnold, qui défend, par son hellénisme, la « spontanéité de la conscience », le « libre jeu de la pensée »³, et la « liberté donnée à la conscience d'agir librement sur sa règle de vie fossilisée, afin de la rénover »⁴ :

« Christianity, as has been said, occupied itself, like Hebraism, with the moral side of man exclusively, with his moral affections and moral conduct; and so far it was but a continuation of Hebraism. But it transformed and renewed Hebraism by going back upon a fixed rule, which had become mechanical, and had thus lost its vital motive- power; by letting the thought play freely around this old rule, and perceive its inadequacy. [...] What was this but an importation of Hellenism, as we have defined it, into Hebraism? »⁵

À bien des égards, les idéaux arnoldiens de « douceur et de lumière » ou de culture prennent donc leur source au sein d'un hellénisme qui est beauté, espérance, et foi dans l'art à transformer la société. La prose arnoldienne est ainsi habitée par un optimisme messianique et prophétique qui rappelle la posture assumée par Victor Hugo, comme le rappellent les dernières lignes du texte :

« But we are sure that the endeavour to reach, through culture, the firm intelligible

¹ *Culture and Anarchy*, p.153.

² *Culture et anarchie*, p.137 : « Essential in Hellenism is the impulse to the development of the whole man, to connecting and harmonising all parts of him. » (*Culture and Anarchy*, p.182).

³ *Culture et anarchie*, p.145.

⁴ *Ibid.*, p.146.

⁵ *Culture and Anarchy*, p.189 : « Le christianisme, comme on l'a dit, transforma et renouvela l'hébraïsme en critiquant une règle fixe qui était devenue mécanique et qui avait ainsi perdu sa force motrice vitale ; en permettant à la pensée de jouer librement à l'égard de cette vieille règle et d'en percevoir l'insuffisance. [...] Qu'était-ce d'autre qu'une introduction de l'hellénisme, tel que nous l'avons défini, dans l'hébraïsme ? » (*Culture et anarchie*, p.146).

law of things, we are sure that the detaching ourselves from our stock notions and habits, that a more free play of consciousness, an increased desire for sweetness and light, and all the bent which we call Hellenising, is the master-impulse now of the life of our nation and of humanity,—somewhat obscurely perhaps for this moment, but decisively for the immediate future; and that those who work for this are the sovereign educators. »¹

d. « He was so real an object, after that visionary idealism...! »

Pater développe également (mais dans une perspective inverse) l'antagonisme entre idée et faits, et réussit parfaitement à l'intégrer à son opposition entre christianisme et paganisme. On le retrouve ainsi dans « Denys l'Auxerrois », lorsqu'est évoqué le sarcophage fortuitement découvert dans la cathédrale, qui s'offre comme « un exemple de cette perfection artistique, par la grâce définitive et l'harmonie d'exécution, à quoi ne pouvait parvenir la main de l'artisan médiéval, qui possédait en revanche une gravité de conception dont était ignorante la Grèce antique »². Pater semble ici associer au Moyen-Âge et à l'Antiquité deux visions complémentaires, sans particulièrement donner la prééminence à l'une ou à l'autre. Mais il s'agit bien d'emblée de s'engager à rebours d'une perspective spiritualiste où le concept prime sur la réalisation matérielle et où l'acte créateur est porté à la fois par le penseur et le simple « exécutant » et de procéder à une réévaluation de la matière, comprise comme chose réelle et achevée. Il y a ainsi une imperfection du concept en ce qu'il est toujours inachevé, incomplet, contrairement à l'art, toujours parfait car toujours incarné. D'ailleurs le Moyen-Âge patérien reste, d'une certaine manière, marqué par l'échec artistique, par une irrémédiable rupture entre idée et réalisation : « As the most skilful of the band of carvers worked there one day, with a labour he could never quite make equal to the vision within him... »³ Derrière ce spiritualisme médiéval, il s'agit donc bien de mettre en lumière une conception selon laquelle l'art, précisément parce qu'il est charnel, ne serait qu'un reflet

¹ *Culture and Anarchy*, p.271-272 : « Nous sommes sûrs que la quête de la loi ferme et intelligible des choses par le moyen de la culture, l'abandon de nos idées toutes faites et de nos habitudes, un jeu libre de la conscience, un plus grand désir de douceur et de lumière, et ce penchant que nous appelons helléniser, que tout cela constitue, même maintenant, l'impulsion première de la vie de notre nation et de l'humanité, d'une façon qui est peut-être quelque peu obscure à l'heure actuelle, mais qui sans aucun doute sera décisive dans l'avenir immédiat ; nous sommes sûrs que ceux qui œuvrent dans ce sens sont les parfaits éducateurs. » (*Culture et anarchie*, p.183).

² « Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.71 : « Here, it might seem, the thing was indeed done, and art achieved, as far as regards those final graces, and harmonies of execution, which were precisely what lay beyond the hand of the medieval workman, who for his part had largely at command a seriousness of conception lacking in the old Greek. » (*IP*, p.85).

³ *IP*, p.85 « un jour que le plus habile des sculpteurs s'acharnait à une tâche qu'il ne pouvait conformer tout à fait à sa vision intérieure... » (*Portraits imaginaires*, p.71).

imparfait de l'idée, et de faire ainsi le procès d'une dévalorisation du langage (sensible) dans un monde réel perçu comme déceptif. Loin d'être expression d'une impuissance à incarner, l'art grec redonne au contraire tous ses pouvoirs signifiants au langage, en réconciliant idée et fait.

Le pèlerinage mental de Marius repose également sur cette distinction, puisque le jeune romain passe du monde vaporeux et idéaliste de son enfance à celui de ses premières découvertes adolescentes : « And as, in that gray monastic tranquillity of the villa, inward voices from the reality of unseen things had come abundantly; so here, with the sounds and aspects of the shore, and amid the urbanities, the graceful follies, of a bathing-place, it was the reality, the tyrannous reality, of things visible that was borne in upon him. »¹. Dans une dichotomie entre campagne paysanne et « urbanités », il s'agit ici d'opposer deux réalités, celle des « things visible » et celle des « unseen things », explicitement associée au spiritualisme chrétien grâce au terme « monastic ». Flavien, en poussant Marius toujours plus vers le monde sensible, radicalise cette opposition, lui qui « finit par incarner en quelque sorte le condensé du monde païen tout entier, la profondeur de sa corruption et la perfection de sa forme. Pourtant, par sa vivacité, son énergie, son aptitude et son ardeur à embrasser toutes les vies, il était si réel après l'idéalisme visionnaire de la villa ! Sa voix, son regard, matérialisaient l'irruption du monde solide au beau milieu des vagues fictions du rêve »². Si Pater nuancera, dans la suite de son récit, le matérialisme de Flavien (déjà entaché d'une condamnation morale), Marius accordera toujours grande importance au monde sensible : cette vision s'offre bien comme l'essence du paganisme (« *an epitome of the whole pagan world* »), non pas le paganisme originel, étymologique, porté par la religion paysanne idéaliste de Numa, mais bien un nouveau sensualisme qui est tout entier tourné vers la vie dans toute sa diversité (« *eager capacity for various life* »), son mouvement, sa beauté éphémère (« *corruption* », « *perfection* »). Le monde des sens et de la matière semble ainsi beaucoup moins fragile (« *flimsy* ») que l'idéalisme rêveur qui habitait Marius enfant.

¹ *ME*, t.1, p.47 : « De même que dans la tranquillité grise et monacale de la villa les voix intérieures de la réalité des choses invisibles lui étaient parvenues en grand nombre, de même, avec les sons et les aperçus du rivage, au milieu des urbanités, des gracieuses folies d'une villégiature de bord de mer, c'était la réalité, la réalité tyrannique des choses visibles qui s'imprimait en lui » (*Marius*, p.55).

² *Marius*, p.59-60 : « To Marius, at a later time, he counted for as it were an epitome of the whole pagan world, the depth of its corruption, and its perfection of form. And still, in his mobility, his animation, in his eager capacity for various life, he was so real an object, after that visionary idealism of the villa. His voice, his glance, were like the breaking in of the solid world upon one, amid the flimsy fictions of a dream ». (*ME*, t.1, p.53).

La dialectique qui sous-tend cet antagonisme entre rêve et réel, c'est donc aussi celle de la mort (villa) et de la vie (Flavien), qui prend différentes formes. Il s'agit ainsi premièrement d'opposer présent et passé, comme le rappelle Marius : « His entire rearing hitherto had lent itself to an imaginative exaltation of the past; but now the spectacle actually afforded to his untired and freely open senses, suggested the reflection that the present had, it might be, really advanced beyond the past, and he was ready to boast in the very fact that it was modern. »¹ Comme chez Heine, le sensualisme patérien, du moins tel qu'il s'exprime dans cette phase spirituelle de Marius, n'est donc aucunement retour mélancolique vers le passé, ou du moins pas uniquement. Face à ce passé qui n'est plus, face à cette nostalgie romantique nébuleuse, Pater fait valoir les droits du présent, c'est-à-dire de la vie dans l'éternité de chaque instant. Il est certain que Pater reste habité par la conscience du prosaïsme du monde moderne, d'où la beauté s'est « exilée », mais sa réhabilitation de la matière physique passe aussi précisément par un assentiment au monde moderne, que Pater relie explicitement au concept de « *Neuzeit* »².

Compris comme présent pur, ce monde réel est deuxièmement caractérisé par sa liberté, et s'offre pour Marius comme un espace des possibles. Loin d'être une contrainte, la matière est au contraire synonyme d'expériences sans cesse nouvelles : « As he wandered through the gay streets or on the sea-shore, the real world seemed indeed boundless, and himself almost absolutely free in it, with a boundless appetite for experience, for adventure, whether physical or of the spirit. »³ Au contraire, le monde de la villa reste associé, dans son immobilisme, à un ensemble de rites, de règles et d'obligations : « Only, while the pursuit of an ideal like this demanded entire liberty of heart and brain, that old, staid, conservative religion of his childhood certainly had its being in a world of somewhat narrow restrictions. But then, the one was absolutely real, with nothing less than the reality of seeing and hearing—the other,

¹ *ME*, t.1, p.48 : « Toute son éducation, jusqu'ici, s'était prêtée à une exaltation imaginaire du passé ; mais aujourd'hui le spectacle offert à ses sens vigoureux et réceptifs laissait entendre que le présent avait en quelque sorte dépassé le passé et notre ami était tout prêt à se féliciter qu'il fût moderne. » (*Marius*, p.56). Le païen patérien est fondamentalement un être du présent, qu'il s'agit de saisir, dans la lignée des réflexions d'Héraclite, dans son devenir et sa fugacité : « And so the abstract apprehension that the little point of this present moment alone really is, between a past which has just ceased to be and a future which may never come, became practical with Marius, under the form of a resolve, as far as possible, to exclude regret and desire, and yield himself to the improvement of the present with an absolutely disengaged mind. » (*ME*, t.1, p.139 ; *Marius*, p.122).

² « The new era, like the *Neu-zeit* of the German enthusiasts at the beginning of our own century, might perhaps be discerned, awaiting one just a single step onward. » (*ME*, t.1, p.48).

³ *ME*, t.1, p.47-48 : « Le monde réel semblait tout à fait illimité et [Marius] lui-même presque totalement libre en son sein, plein d'un appétit immense d'expériences, d'aventures, qu'elles fussent physiques ou spirituelles. » (*Marius*, p.56).

how vague, shadowy, problematical! »¹ Le paganisme de la « religion de Numa » partage ainsi, comme on l'a vu, beaucoup de ses caractéristiques avec le christianisme médiéval : contre ses « restrictions étroites » (« *narrow restrictions* ») et ses brumeuses ténèbres (« *shadowy* »), Pater promeut une vision qui repose sur la réalité des sens et la libération de toute forme de déterminisme.

À l'aune de ces réflexions, on comprend en ce sens pourquoi Marius se détourne progressivement (comme Pater le fit lui-même d'ailleurs) de la poésie pour aller vers la prose², et, loin de l'idéalisme de sa jeunesse, s'engage dans une « sagesse mondaine pratique et fort subtile »³. C'est là, rappelle Marius, tout ce qui sépare Héraclite et les premiers penseurs grecs aux principes philosophiques abstraits, et Aristippe de Cyrène, « a modern man of the world »⁴ : « it was the difference between the mystic in his cell, or the prophet in the desert, and the expert, cosmopolitan, administrator of his dark sayings, translating the abstract thoughts of the master into terms, first of all, of sentiment. »⁵

Certes, il convient de bien rappeler que ce cyrénaïsme n'est qu'une étape dans le cheminement de Marius⁶ : le sensualisme patérien n'est pas un pragmatisme ni même un empirisme. Mais il convient de bien souligner en quoi la réhabilitation du corps passe aussi, chez Heine et Pater, par une réconciliation avec le monde réel, qui est aussi celui de la cité : c'est au nom d'un sensualisme hellène en lutte contre le spiritualisme et le surnaturalisme (Heine), au nom d'une primauté donnée à l'expérience sensible dans le processus de connaissance et de formation individuelle (Pater) que ce monde pratique, monde des

¹ *ME*, t.1, p.48 : « Cependant, si poursuivre un semblable idéal exigeait un total affranchissement du cœur et de l'esprit, la vieille religion solennelle et conservatrice de son enfance appartenait au monde des restrictions étroites. Mais il est vrai que l'un était absolument réel, qu'il ne détenait rien de moins que la réalité de la vue et de l'ouïe – alors que l'autre était si vague, fuligineux, problématique ! » (*Marius*, p.56).

² « His much-pondered manuscript verses were laid aside; and what happened now to one, who was certainly to be something of a poet from first to last, looked at the moment like a change from poetry to prose » (*ME*, t.1, p.126). Si Pater fut l'auteur de quelques poèmes dans sa jeunesse, il les répudia rapidement pour se consacrer exclusivement à la prose.

³ *Marius*, p.119.

⁴ *ME*, t.1, p.135.

⁵ *ME*, t.1, p.135 : « c'était la différence entre le mystique dans sa cellule ou le prophète dans son désert et l'administrateur expert, cosmopolite, de ses sombres oracles qui traduit les pensées du maître en termes de sentiment avant tout. » *Marius*, p.119.

⁶ Le cyrénaïsme de Marius, s'il permet de définir un certain nombre de principes au cœur de ce qu'on nomme le sensualisme esthétique de Pater, sera finalement non pas intégralement répudié mais du moins nuancé par l'expérience que fait Marius du christianisme primitif. C'est ce dernier qui incarne, en dernier lieu, un horizon pour le jeune romain, qui ne se convertit pas pour autant, mais reste à la croisée des croyances. Qu'il s'agisse de la « religion de Numa », du cyrénaïsme, ou du christianisme, qui jalonnent successivement l'itinéraire spirituel de Marius, ce qui prime chez le héros patérien est bien le monde sensible.

sensations, est requalifié. C'est bien alors une relation problématique à son propre temps que construisent les païens heinéens, gautériens ou patériens, dans la mesure où ce dernier perçoit aussi dans toute sa déceptivité le monde dans lequel il vit, ce XIX^e siècle qui est le sien : entre félicité terrestre du réel et nostalgie « spiritualiste » de l'idéal. À la fois réévalué par sensualisme, le monde moderne est également disqualifié précisément parce qu'il n'accueille pas à sa juste valeur ces idéaux sensualistes : « le monde où je vis n'est pas le mien »¹.

¹ *Maupin*, p.256.

B) Ascètes et esthètes

« Je suis un homme des temps homériques ; – le monde où je vis n'est pas le mien, et je ne comprends rien à la société qui m'entoure. Le Christ n'est pas venu pour moi ; je suis aussi païen qu'Alcibiade et Phidias. – Je n'ai jamais été cueillir sur le Golgotha les fleurs de la passion, et le fleuve profond qui coule du flanc du crucifié et fait une ceinture rouge au monde ne m'a pas baigné de ses flots : – mon corps rebelle ne veut point reconnaître la suprématie de l'âme, et ma chair n'entend point que l'on la mortifie. – Je trouve la terre aussi belle que le ciel, et je pense que la correction de la forme est la vertu. La spiritualité n'est pas mon fait, j'aime mieux une statue qu'un fantôme, et le plein midi que le crépuscule. »¹

Nous retrouvons dans ce texte programmatique de *Mademoiselle de Maupin* le dualisme entre matière et esprit évoqué plus haut, d'Albert prenant résolument parti pour la première. Ce passage, capital pour notre sujet, manifeste ainsi l'incompatibilité radicale du païen au monde judéo-chrétien (que manifesterait également Fortunio à sa manière dans sa décision finale de retourner en Orient) et son incapacité à coïncider avec son temps, alors même qu'il défend une réconciliation avec la jouissance de l'ici et du maintenant. Le païen est donc aussi une figure marginale, qui vit bien davantage dans le mythe et la fable² que dans l'histoire. Il s'agit ainsi d'opposer le dieu fait homme aux hommes faits dieux, titans d'un autre âge que sont le stratège Alcibiade et l'artiste Phidias, dont la mention souligne déjà l'importance du paradigme plastique. Ce manifeste volontairement polémique et antichrétien (« le Christ n'est pas venu pour moi ») confronte ainsi le corps mutilé et corseté (la ceinture de sang, le crucifié) et le « corps rebelle » qui veut, à l'instar de Heine³, faire de la terre un nouvel Eden, où le seul principe moral qui tienne est celui du beau.

¹ *Maupin*, p.256.

² C'est le double sens de l'adjectif « homérique », qui renvoie à la fois à l'époque (historique) d'Homère, mais aussi à ce qui incarne la dimension extraordinaire, fabuleuse, légendaire et démesurée du récit homérique. Le païen gautiérien est donc à la fois tourné vers le passé mais aussi vers le monde des possibles, autrement dit la fiction et la poésie.

³ Heine emploie lui aussi cette image des fleurs de la passion, lorsqu'il évoque la poésie romantique qui n'est « rien autre chose que le réveil de la poésie du moyen âge, telle qu'elle [se manifeste] dans ses chants et dans ses œuvres de peinture et d'architecture, par ses arts et sa vie [privée]. Mais cette poésie avait surgi du christianisme ; c'était une fleur de la passion née du sang du Christ. [...] C'est cette fleur, à couleurs singulières et [tranchées], dans le calice de laquelle sont tracés les instruments qui servirent au martyr de Jésus-Christ, tels que le marteau, les pinces, les clous, etc., une fleur qui n'est pas absolument repoussante, mais [funèbre], et dont la vue excite en nous un plaisir déchirant semblable aux sensations douces qu'on trouve dans la douleur même. » (*DA*, IV, *DHA* 8, p.352 ; voir *RS*, I, p.126 pour le texte allemand). Nous y reviendrons dans notre étude finale du poème heinéen « *Es träumte mir von einer Sommernacht* ».

Dans cet antagonisme entre sensualisme et spiritualisme, le corps a donc une place fondamentale : d'un côté, un paganisme qui cherche à magnifier la chair, de l'autre un christianisme ascétique qui la déprécie. Le terme d'ascétisme, qui vient du grec ἄσκησις, illustre d'ailleurs tous les enjeux de cette opposition, puisque si le nom grec désigne des exercices gymniques pratiqués par les athlètes, et a donc initialement une signification purement physique, le terme va ensuite renvoyer à une discipline spirituelle qui vise à maîtriser le corps dans toutes ses passions, tous ses instincts et tous ses plaisirs. Il renvoie ainsi, notamment dans le christianisme, aux pratiques de jeûne, d'abstinence, voire de mortification, autant d'éléments que condamnent Heine, Gautier et Pater, qui cherchent à rétablir le corps (et derrière lui, l'homme) dans toute sa dignité.

À bien des égards, les lignes que l'on va lire entreront étroitement en écho avec les propos de Nietzsche, qui critique « l'hystérie de l'idéal ascétique »¹ et son « dégoût de la vie » : « Dès le début, le christianisme fut essentiellement et fondamentalement dégoût et lassitude de la vie envers la vie, simplement travestis, dissimulés, fardés sous la croyance en une "autre vie", une "vie meilleure". La haine pour le "monde", la malédiction des affects, la peur de la beauté et de la sensualité, un au-delà inventé pour mieux calomnier l'en-deçà, au fond une aspiration au néant, à la fin, au repos, au "Sabbat des Sabbats" »². La dialectique de « l'en-deçà » et de « l'au-delà », que l'on retrouve chez Heine, rejoint alors l'antagonisme entre spiritualisme et sensualisme : « À quoi bon un "au-delà", si ce n'était là un moyen de salir notre "en-deçà" ? »³ Au judéo-christianisme qui déprécie la vie et « détruit les passions »⁴ s'oppose alors le monde grec, panthéon terrestre : « Qui vient au-devant des Olympiens, une autre religion au cœur pour y chercher l'élévation morale (voire la sainteté), la spiritualisation

¹ « L'humanité entière continue à souffrir des suites des naïvetés thérapeutiques du prêtre ! Songeons par exemple à certains régimes diététiques (prohibition de consommer de la viande), au jeûne, à l'abstinence sexuelle, à la fuite « dans le désert » (isolement [...] bien entendu sans la cure d'engraissement et de suralimentation qui le suit et qui est le remède le plus efficace contre toute hystérie de l'idéal ascétique » Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, p.29. Voir notamment la troisième dissertation, « Que signifient les idéaux ascétiques ? »

² Nietzsche, « Essai d'autocritique », dans *La naissance de la tragédie*, p.17. Même remarque dans le *Crépuscule des idoles* : « De tous temps, les plus grands Sages ont porté le même jugement sur la vie : elle n'a aucune valeur... Partout et toujours, ce qu'ils disent a le même accent, un accent de doute, de mélancolie, de lassitude de vivre, de résistance à la vie. Socrate lui-même a dit, au moment de mourir : "La vie n'est qu'une longue maladie" » (p.23).

³ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.115.

⁴ Voir *Le Gai Savoir*, par.139 : « Des natures comme celle de l'apôtre Paul ont le mauvais œil pour les passions ; ils n'apprennent à en connaître que ce qui est malpropre, que ce qui défigure et brise les cœurs, - leur aspiration idéale serait donc la destruction des passions : pour eux, ce qui est divin en est complètement dépourvu. À l'inverse de Paul et des juifs, les Grecs ont porté leur aspiration idéale précisément sur les passions, ils les ont aimées, élevées, dorées et divinisées ; il est clair que dans la passion ils se sentaient non seulement plus heureux, mais encore plus purs et plus divins qu'en temps ordinaire. » (p.239).

désincarnée ou quelque regard d'amour et de miséricorde, aura tôt fait de leur tourner le dos, irrité et déçu. Rien ici n'évoque l'ascèse, la spiritualité, le devoir : ce qui parle, c'est l'existence exubérante, triomphante où tout ce qui existe, en bien comme en mal, est divinisé. »¹

1. De la belle forme...

a. Le diable au corps

On retrouve un passage du spiritualisme au sensualisme chez Marius qui, après l'idéalisme de ses jeunes années passées dans une villa paysanne où règne encore l'antique « religion de Numa », se tourne entièrement, sous l'influence de Flavien, vers une nouvelle appréhension du corps. C'est ainsi que Marius voit « grandi[r] son sentiment très vif de l'importance de la santé mentale et corporelle » et son « appréciation de la beauté, même d'un point de vue esthétique, de la pure et simple santé physique »² Ce corps beau, Marius est d'autant plus à même d'en contempler la grâce qu'il côtoie le jeune Flavien, authentique païen : selon une conception toute winckelmannienne, qui trouve elle-même sa source dans la pédérastie grecque intégrée à l'institution morale et éducative de la *παιδεία*, la beauté par excellence du corps se révèle en effet, chez Pater, dans le jeune homme adolescent, « lorsque le modelé des organes demeure encore suspendu entre croissance et achèvement »³. Il y a déjà dans cette beauté « suspendue » une manière de penser le temps, l'histoire, et la permanence du beau au cœur même de l'éphémère. Loin de repousser le jeune païen vers son idéalisme d'enfance, la mort de Flavien ne fait qu'aviver le cyrénaïsme de Marius : « It was to the sentiment of the body, and the affections it defined—the flesh, of whose force and colour that wandering Platonic soul was but so frail a residue or abstract—he must cling. »⁴. L'humain, dans cette compréhension du sensualisme patérien, est donc avant tout défini par son être physique.

¹ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, p.35-36.

² *Marius*, p.50 : « Developing the ideal, pre-existent there, of a religious beauty, associated for the future with the exquisite splendour of the temple of Aesculapius, as it dawned upon him on that morning of his first visit—it developed that ideal in connexion with a vivid sense of the value of mental and bodily sanity. And this recognition of the beauty, even for the æsthetic sense, of mere bodily health, now acquired, operated afterwards as an influence morally salutary. » (*ME*, t.1, p.41).

³ « Winckelmann », dans *LR*, p.202 : « Again, Greek sculpture deals almost exclusively with youth, where the moulding of the bodily organs is still as if suspended between growth and completion, indicated but not emphasised. » (*R*, p.218).

⁴ *ME*, p.125 : « C'était au sentiment du corps, aux affections qu'il conditionnait – la chair, dont la force et la couleur étaient si faiblement traduites, pauvre résidu ou extrait, par l'âme vagabonde du platonicien –, qu'il devait s'accrocher » (*Marius*, p.113).

C'est bien la beauté corporelle qui frappe, avant toute chose, le prieur Saint Jean lors de sa découverte épiphanique d'Apollyon dans la grange du prieuré :

« Could one fancy a single curve bettered in the rich, warm, white limbs; in the haughty features of the face, with the golden hair, tied in a mystic knot, fallen down across the inspired brow? And yet what gentle sweetness also in the natural movement of the bosom, the throat, the lips, of the sleeper! Could that be diabolical, and really spotted with unseen evil, which was so spotless to the eye? »¹

À la description clairement érotisée (poitrine, gorge, lèvres) du corps dans toute sa perfection² succède la remise en question des fondements anthropologiques et métaphysiques du christianisme. S'opposent ainsi en quelques lignes la candide luminosité de l'âge d'or païen et la noirceur du spiritualisme chrétien qui voit dans la chair la marque du péché et du diable. Apollyon, malgré toute sa pure beauté, garde en lui « un air d'insondable malignité venue d'un passé lointain, mais ineffaçable, et une sorte d'entente païenne avec l'obscur domaine de la matière »³ Au-delà du corps, c'est donc bien le statut de la matière qui est en jeu : « “Could there be unnatural magic”, he asked himself again, “any secret evil, lurking in these tranquil vale-sides, in their sweet low pastures, the belt of scattered woodland above them, in the rills of pure water which lisped from the open down beyond? »⁴ Face à cette démarche qui rédime le corps, la matière, et l'humanité elle-même, on comprend en ce sens la dimension « humaniste », pour réemployer le terme employé dans *La Renaissance* et *Marius l'épicurien*, qui habite le sensualisme patérien. Ce corps magnifié, c'est celui de l'homme fait dieu, pour reprendre une métaphore heinéenne : c'est bien la dignité de l'humanité qui est en jeu, comme le rappelle Pater au sujet de Pic de la Mirandole :

¹ *IP*, p.202 : « Était-il concevable qu'on pût améliorer une seule courbe dans la chaleureuse richesse de ces membres blancs ; dans les traits hautains du visage aux cheveux d'or, liés d'un nœud mystérieux, tombés en travers du front inspiré ? Et pourtant quelle tendre douceur aussi dans le mouvement naturel de la poitrine, de la gorge, des lèvres du dormeur ! Se pouvait-il que fût diabolique et réellement souillé d'invisible mal ce qui était tellement sans tache au regard ? » « Apollon en Picardie », dans *L'Enfant dans la maison*, p.104. Cette description contraste, juste après, avec les « grossières sandales du serf monacal » qui viennent prosaïquement briser ce moment suspendu, authentique fragment de l'esthétique picturale et plastique patérienne.

² On retrouve dans le mythe de Cupidon et Psyché, particulièrement apprécié par Marius et Flavien, cet idéal de pure beauté physique, « idéal de l'amour imaginaire accompli, pointé sur un type de beauté entièrement pur, sans défaut – un idéal qui ne devait jamais vraiment quitter ses pensées, bien qu'il en fit plus ou moins cas selon l'époque. Le corps humain, dans sa splendeur, lui figurait la plus haute expression de toute la beauté des objets matériels, dépassait le simple stade de la matière et, revêtu d'un feu céleste, s'affirmait comme l'âme ou l'esprit véritable des choses, bien que visible. » (*Marius*, p.87 ; *ME*, p.92-93).

³ « Apollon en Picardie », p.114 : « who has an air of unfathomable evil about him as from a distant but ineffaceable past, and a sort of heathen understanding with the dark realm of matter » (*IP*, p.207).

⁴ *IP*, p.203 : « Pouvait-il y avoir une magie contre nature, se demanda de nouveau le prieur, un mal secret tapi dans ces paisibles versants de vallée, dans ces charmants pâturages en contrebas, dans la ceinture de parcelles boisées qui les dominent... ? » « Apollon en Picardie », p.105.

« For this high dignity of man, thus bringing the dust under his feet into sensible communion with the thoughts and affections of the angels, was supposed to belong to him, not as renewed by a religious system, but by his own natural right. The proclamation of it was a counterpoise to the increasing tendency of medieval religion to depreciate man's nature, to sacrifice this or that element in it, to make it ashamed of itself, to keep the degrading or painful accidents of it always in view. It helped man onward to that reassertion of himself, that rehabilitation of human nature, the body, the senses, the heart, the intelligence, which the Renaissance fulfilled. »¹

b. Une religion de la chair

Cette démarche qui consiste à substituer le « droit naturel » au « système religieux » et à réhabiliter le corps et la nature humaine, on la retrouve également chez le jeune Gautier qui promeut presque, dans son culte de la forme belle, une religion de l'humanité qui, sublimant le corps, sublime aussi l'homme et le réconcilie avec lui-même : contrairement à la vierge Marie, la Vénus est ainsi une « divinité qui aime les hommes » : « Elle préfère la terre à l'Olympe et a pour amants plus d'hommes que de dieux. »² On trouve d'ailleurs la même idée chez Pater dans « Hippolyte voilé » : « dans ces villages des hautes terres se maintenait amoureusement la tradition de visiteurs célestes, d'un dieu ou d'un héros retardé ou égaré au cours de longs voyages, mais heureux d'être parmi les hommes »³. Au christianisme mortifère et ennemi du beau succède donc une nouvelle religion, qui célèbre le corps au lieu de le mortifier :

¹ « Pico della Mirandola », *R*, p.40-41 : « Cette dignité supérieure de l'homme, qui faisait communier la poussière sous ses pieds avec les pensées et les affections des anges, était supposée lui appartenir, non pas en vertu d'un système religieux qui en aurait renouvelé le mandat, mais en vertu de son propre droit naturel. Et cette proclamation faisait contrepoids à la tendance croissante de la religion médiévale à déprécier la nature humaine, à en sacrifier un élément, à la rendre honteuse d'elle-même et à s'attacher constamment aux circonstances dégradantes ou douloureuses. Elle contribua à l'affirmation renouvelée de l'homme par l'homme, à la réhabilitation de la nature humaine, du corps, des sens, du cœur et de l'intelligence, qu'accomplit la Renaissance. » (« Pic de la Mirandole », *LR*, p.77).

² *Maupin*, p.259 : « La Vénus sort de la mer pour aborder au monde, – comme il convient à une divinité qui aime les hommes, – toute nue et toute seule. – Elle préfère la terre à l'Olympe et a pour amants plus d'hommes que de dieux : elle ne s'enveloppe pas des voiles langoureux de la mysticité ; elle se tient debout, son dauphin derrière elle, le pied sur sa conque de nacre ; le soleil frappe sur son ventre poli, et de sa blanche main elle soutient en l'air les flots de ses beaux cheveux où le vieux père Océan a semé ses perles les plus parfaites. – On la peut voir : elle ne cache rien, car la pudeur n'est faite que pour les laides, et c'est une invention moderne, fille du mépris chrétien de la forme et de la matière. »

³ « Hippolyte voilé », dans *L'Enfant dans la maison*, p.145 : « In these highland villages the tradition of celestial visitants clung fondly, god or hero, belated or misled on long journeys, pleased to be among the sons of men » (*IP*, p.164).

« Je suis un vrai païen de ce côté, et je n'adore point les dieux qui sont mal faits : quoiqu'au fond je ne sois pas précisément ce que l'on appelle irréligieux, personne n'est de fait plus mauvais chrétien que moi. – Je ne comprends pas cette mortification de la matière qui fait l'essence du christianisme, je trouve que c'est une action sacrilège que de frapper sur l'œuvre de Dieu, et je ne puis croire que la chair soit mauvaise, puisqu'il l'a pétrie lui-même de ses doigts et à son image. – J'approuve peu les longs sarraus de couleur sombre d'où il ne sort qu'une tête et deux mains, et ces toiles où tout est noyé d'ombre, excepté quelque front qui rayonne. – Je veux que le soleil entre partout, qu'il y ait le plus de lumière et le moins d'ombre possible, que la couleur étincelle, que la ligne serpente, que la nudité s'étale fièrement, et que la matière ne se cache point d'être, puisque, aussi bien que l'esprit, elle est un hymne éternel à la louange de Dieu. »¹

La subversion du message chrétien et la critique de son spiritualisme ascétique se fait plus précise dans ce passage : sans aucunement nier l'existence de Dieu (que ce soit ironiquement ou non) en matérialiste athée, il s'agit au contraire, au-delà des déclarations péremptoires, de construire une argumentation qui n'a rien de religieusement hétérodoxe. Alors même que le ton de d'Albert était volontiers sacrilège², c'est maintenant lui qui accuse ceux qui méprisent le corps de commettre une « action sacrilège » et qui s'appuie sur le dogme chrétien (Dieu a pétri le corps humain à son image) pour dérouter ses adversaires. Opposant le corps caché par une fausse pudeur puritaine³ au corps révélé fièrement dans toute sa nudité, le narrateur réhabilite la matière qui devient non pas signe du péché mais manifestation tangible du divin et de l'idéal. Autant d'idées que l'on retrouve d'ailleurs exprimées à leur manière dans *La morte amoureuse*. Si cette nouvelle n'oppose pas à proprement parler christianisme et

¹ *Maupin*, p.209.

² Voir également le passage où d'Albert compare Vénus à la vierge Marie, dont la description érotisée repose clairement sur la volonté de choquer le bourgeois, le moraliste, et le catholique de son temps : « j'ai même, d'une main téméraire, soulevé les plis de sa tunique et contemplé sans voile ce sein vierge et gonflé de lait qui n'a jamais été pressé que par les lèvres divines ; j'en ai poursuivi les minces veines bleues jusque dans leurs plus imperceptibles ramifications, j'y ai posé le doigt pour faire jaillir en blancs filets le breuvage céleste ; j'ai effleuré de ma bouche le bouton de la rose mystique. » (p.258.)

³ On retrouve ce motif dès le début de la préface de *Mademoiselle de Maupin* : « Je me souviens des quolibets lancés avant la révolution (c'est de celle de juillet que je parle) contre ce malheureux et virginal vicomte Sosthène de La Rochefoucauld qui allongea les robes des danseuses de l'Opéra, et appliqua de ses mains patriciennes un pudique emplâtre sur le milieu de toutes les statues. – M. le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld est dépassé de bien loin. – La pudeur a été très perfectionnée depuis ce temps, et l'on entre en des raffinements qu'il n'aurait pas imaginés. » (p.74.) Cette question du corps est donc bien directement reliée à celle de la morale.

paganisme¹, il s'agit bien pour Gautier de mettre en lumière l'antagonisme entre une théorie abstraite qui fuit et déprécie la chair², et un principe incarné qui l'embrasse et la magnifie. Dans cette perspective, Gautier en vient même paradoxalement à renier la poésie, comprise comme ouvrage de l'esprit, pour lui préférer la belle forme terrestre, dont la femme est l'incarnation suprême³ :

« Je n'ai jamais demandé aux femmes qu'une seule chose, – c'est la beauté ; je me passe très volontiers d'esprit et d'âme. – Pour moi, une femme qui est belle a toujours de l'esprit ; – elle a l'esprit d'être belle, et je ne sais pas lequel vaut celui-là. Il faut bien des phrases brillantes et des traits scintillants pour valoir les éclairs d'un bel œil. Je préfère une jolie bouche à un joli mot, et une épaule bien modelée à une vertu, même théologale ; je donnerais cinquante âmes pour un pied mignon, et toute la poésie et tous les poètes pour la main de Jeanne d'Aragon ou le front de la vierge de Foligno. »⁴

S'il s'agit dans cet extrait de dénoncer les principes moraux spiritualistes qui cherchent à contraindre le corps ainsi que l'emprise de la religion sur ces règles morales⁵, Gautier cherche également à confondre deux réalités, irrémédiablement désunies dans la modernité : ciel et terre, esprit et corps, morale et beauté ne font plus qu'un au sein du monde païen du bonheur

¹ Dans cette nouvelle, Gautier en reste à une dialectique qui ne s'émancipe pas du système chrétien fondé sur l'opposition entre vertu et péché, dieu et diable. Il ne s'agit pas de confronter christianisme et paganisme, mais « ange et démon » : « Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux. » (MA, p.404.) La narration étant assumée par un prêtre repentant de ses errements de jeunesse, il s'agit simplement pour Gautier d'écrire du point de vue de ce prêtre catholique qui reste prisonnier du système auquel il a consacré sa vie. De rares expressions laissent entendre l'équivalence entre diable et paganisme : les festins de Clarimonde sont ainsi comparés à ceux de Balthazar et de Cléopâtre (MA, p.418), et la vie qu'a menée Romuald avec la courtisane à celle de Sardanapale (p.401) : Clarimonde a « un peu de Cléopâtre dans sa nature. » (p.424.)

² Voir le discours de l'abbé Sérapion qui invite Romuald à vaincre les tentations du démon par des jeûnes et des mortifications.

³ Ce que rappelle également l'article de Gautier sur les *Reisebilder* (*La Presse*, 30/11/1837, p.3) : « Henri Heine ne fait pas grande attention aux ruines et aux monuments ; les vieilles pierres le charment peu. Mais, en revanche, les jeunes filles le charment beaucoup. Il a raison ; je ne suis ni assez catholique, ni assez antiquaire, pour ne pas être de son avis. La première chose que regarde Henri Heine, en entrant dans une ville, ce n'est pas la cathédrale, ni le *palazzo*, ni la bibliothèque. [...] Ce qui attire d'abord son attention, ce sont les femmes ; car notre voyageur possède au plus haut degré le sentiment de la beauté, donc si rare dans les temps chrétiens et modernes. Il est sur la forme d'une sensualité et d'une finesse toutes païennes. [...] Personne n'a mieux décrit que Henri Heine ces teints d'Italienne blonds et chauds comme la topaze, [...] toutes ces charmantes choses sur lesquelles le maigre spiritualisme tire une gaze pudique, comme si la beauté pouvait être indécente, comme si la nudité n'était pas sainte. »

⁴ *Maupin*, p.207. D'Albert conservera cette idée tout au long du roman, en témoigne sa déclaration finale à Maupin : « vous représentez dignement la première divinité du monde, la plus pure symbolisation de l'essence éternelle, – la beauté. » (p.360.)

⁵ Gautier souligne la vacuité de certains concepts chrétiens, comme l'âme (rabaissée à la hauteur d'un pied qu'elle n'atteint même pas) ou les vertus théologales (foi, espérance, charité).

terrestre. Contrairement à un principe judéo-chrétien qui ne ferait du corps qu'une apparence à la fois fausse et mauvaise, Gautier développe une dialectique de la forme et du fond qui vise à unir ces deux dimensions, comme chez Heine ou Pater : c'est un principe fondamental pour le romancier français que celui de la réunion de l'âme et du corps, comme il le rappelle dans son article sur les *Reisebilder* : « la forme, quoi que l'on en ait pu dire, est inséparable du fond, et les belles femmes sont toujours spirituelles et bonnes. Il en est de même des livres ; les beaux sont les bons. »¹ Nietzsche attribue d'ailleurs précisément aux Juifs la responsabilité de l'invalidation de cette identité entre beau et bon : « Ce sont les Juifs qui [...] osèrent retourner l'équation des valeurs aristocratiques (bon = noble = beau = heureux = aimé des dieux), [...] affirmant « les misérables seuls sont les bons, les pauvres, les impuissants, les hommes bas seuls sont les bons, les souffrants, les nécessiteux, les malades... »² Cette réunion entre forme et fond, cette unité de la beauté et de la bonté est d'ailleurs bien ce qui distingue l'art grec de l'art médiéval, comme le rappelle Pater dans un passage de « Winckelmann » qui rappelle le premier chapitre de *Mimésis* d'Auerbach :

« For the thoughts of the Greeks about themselves, and their relation to the world generally, were ever in the happiest readiness to be transformed into objects for the senses. In this lies the main distinction between Greek art and the mystical art of the Christian middle age, which is always struggling to express thoughts beyond itself. Take, for instance, a characteristic work of the middle age, Angelico's Coronation of the Virgin, in the cloister of Saint Mark's at Florence. [...] For him, all that is outward or sensible in his work—the hair like wool, the rosy nimbus, the crown of pearl—is only the symbol or type of a really inexpressible world, to which he wishes to direct the thoughts; he would have shrunk from the notion that what the eye apprehended was all. Such forms of art, then, are inadequate to the matter they clothe; they remain ever below its level. [...] The many-headed gods of the East, the orientalised, many-breasted Diana of Ephesus, like Angelico's fresco, are at best overcharged symbols, a means of hinting at an idea which art cannot fitly or completely express, which still remains in the world of shadows. But take a work of Greek art, —the Venus of Melos. That is in no sense a symbol, a suggestion, of anything beyond its own victorious fairness. The mind begins and ends with the finite image, yet loses no part of the spiritual motive. That motive is not lightly and loosely attached to the sensuous form, as its meaning to an allegory,

¹ « Œuvres de Henri Heine », *La Presse*, 30/11/1837, p.3.

² Nietzsche, *La généalogie de la morale*, p.31.

but saturates and is identical with it. The Greek mind had advanced to a particular stage of self-reflexion, but was careful not to pass beyond it. »¹

Ce qu'il s'agit de souligner ici, c'est bien d'un côté un divorce entre la forme et le fond, et de l'autre une unité profonde entre l'idée et sa représentation sensible. L'art chrétien, parce qu'il déprécie la chair, ne peut lui accorder la capacité de dire l'idéal. Il y a donc bien, dans cet idéalisme, une posture qui déprécie le langage, compris comme véhicule sensible : l'idée est « réellement inexprimable » (« *really inexpressible world* »), et « l'art ne peut correctement ou complètement [l']exprimer » (« *an idea which art cannot fitly or completely express* »). Il faut donc recourir aux symboles et aux allégories, qui servent d'intermédiaire entre forme et fond, à jamais séparées. L'art grec au contraire, selon Pater, s'offre au contraire dans toute sa complétude et sa totalité. C'est là aussi le sens de l'art pour l'art, qui porte un idéal de réconciliation entre forme et fond (« *saturates and is identical with it* ») : « l'*eidōs* (comme forme-idée) se confond avec la *morphē* (forme physique, contour) »².

c. *Ars amatoria, ars poetica*

Si ce culte de la forme belle est ainsi au fondement d'une anthropologie qui a foi en l'homme, elle permet aussi de repenser le statut de l'art et sa place dans la société. Gautier souligne d'ailleurs explicitement le lien qui unit beauté du corps et beauté artistique. Dans « *Plastique de la civilisation* », le corps humain doit ainsi être considéré non seulement comme incarnation de la beauté, mais aussi comme norme artistique : « Autrefois le corps humain, proposé comme type du beau, comme suprême effort des configurations de la matière, servait

¹ « Winckelmann », *R*, p.204-206 : « Ce furent bien en effet les pensées des Grecs sur eux-mêmes et leur relation générale au monde qui furent si heureusement enclines à se transformer en objets pour les sens. Et c'est là que réside la principale distinction entre l'art grec et l'art mystique du Moyen Âge chrétien qui lutte toujours pour exprimer des pensées au-delà de lui-même. Prenez par exemple une œuvre caractéristique du Moyen Âge, *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, qui se trouve dans le cloître de Saint-Marc à Florence. [...] À ses yeux, tout ce qui est extérieur ou sensible dans son œuvre – la chevelure laineuse, le nimbe rosâtre, la couronne de perles – n'est que le symbole ou le type d'un monde réellement inexprimable vers lequel il souhaite diriger nos pensées ; et il aurait frémé à l'idée que ce qu'appréhende l'œil en soit la totalité. Cette forme d'art est donc inadéquate à la matière qu'elle revêt et reste constamment en-dessous de son niveau. [...] Comme la fresque de Fra Angelico, les dieux orientaux multicephales et la Diane d'Éphèse aux nombreux seins sont au mieux des symboles surchargés, des allusions à une idée que l'art ne peut correctement ou complètement exprimer et qui demeure dans le monde des ombres. Maintenant, prenez une œuvre d'art grecque comme la *Vénus de Milo* : ce n'est en aucun sens un symbole, une suggestion, ou quoi que ce soit au-delà de sa propre grâce victorieuse. L'esprit commence et s'achève avec l'image finie sans rien perdre pour autant de son motif spirituel. Ce motif n'est pas légèrement et lâchement attaché à la forme sensuelle comme l'est la signification à une allégorie, mais il la sature et il lui est identique. L'esprit grec s'était avancé jusqu'à un stade particulier de conscience de soi qu'il veilla à ne pas dépasser » (*LR*, p.193-194).

² C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.215.

d'idéal régulateur aux conceptions artistiques. »¹ Cet « autrefois », c'est l'Antiquité : le « Beau [est le] produit de la civilisation antique »², qui accorde donc au corps une place prééminente : « L'antiquité grecque et latine avec son polythéisme anthropomorphique eut, au plus haut degré, le sentiment de la forme ; le corps humain dont on revêtait les dieux fut l'objet d'un véritable culte ; la statuaire atteignit le plus haut degré de splendeur. »³

Pater poursuit dans la même logique, notamment dans *La Renaissance* : « The beauty of the palaestra, and the beauty of the artist's workshop, reacted on one another. »⁴ Et si l'un ne va sans l'autre chez les Grecs, c'est parce que « tout art possède un élément sensuel »⁵. Le sensualisme se fait ainsi programme esthétique, qui cherche à défendre un *ars poetica* véritablement incarné, qui réserve donc, comme on le verra plus loin, une place de choix à la sculpture. Les « mots sont des objets sensuels »⁶, et on comprend en ce sens le soin apporté au livre dans toute sa matérialité, qui rend compte charnellement de ce sensualisme esthétique à l'œuvre. Ainsi l'exemplaire des *Métamorphoses* d'Apulée que lisent Marius et Flavien est-il « parfumé d'essence de bois de santal, décoré de rehauts d'ivoire sculptés et dorés aux extrémités de la hampe »⁷. Pater lui-même, dans la même logique, porte une attention particulière à l'édition de ses œuvres, comme la première de *La Renaissance* : « Il a en effet veillé à choisir un papier vergé et une belle couverture bleu nuit, il a exigé de grandes marges et une graphie archaïsante. [...] Avec *La Renaissance*, Pater offre à une série d'articles journalistiques la beauté typographique et matérielle réservée jusqu'alors à la poésie. Et l'expérience d'un bel objet commence en regardant, en touchant, en humant cette première édition. »⁸ Dans une sorte de mise en abîme qui fait du support physique de l'œuvre d'art une œuvre d'art elle-même, il s'agit bien de manifester non seulement la beauté de la matière mais aussi de montrer que cette beauté de la chair est au fondement d'une nouvelle conception de l'art. Nouvelle conception, nouvelle réception donc : comme chez Gautier, on trouve chez

¹ T. Gautier, « Plastique de la civilisation. Du beau antique et du beau moderne », feuilleton de *L'Événement* du 08/08/48, p.1, repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique, op.cit.*, p.198.

² *Ibid.*, p.196.

³ *Ibid.*, p.198.

⁴ *R*, p.209 : « la beauté de la palestres et la beauté de l'atelier de l'artiste s'influençaient mutuellement. » (« Winckelmann », *LR*, p.196). Voir les longs développements de Pater sur la question de la beauté chez les Grecs, qui conjugue beauté du corps et beauté artistique (*LR*, p.195-196 ; *R*, p.207-209).

⁵ *Ibid.*, p.197 : « All art has a sensuous element » (*R*, p.209).

⁶ Johnson, *The metaphor of painting, op.cit.*, p.214 : « words must create a tangible experience of the abstract idea they contain » (p.218).

⁷ *Marius*, p.61 : « It was perfumed with oil of sandal-wood, and decorated with carved and gilt ivory bosses at the ends of the roller. » (*ME*, p.56).

⁸ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.28-29.

Pater une appréhension de l'œuvre d'art qui se veut sensuelle et s'oppose en ce sens à la vision chrétienne spiritualisante, ce que rappelle Pater à propos de Winckelmann :

« To the Greek this immersion in the sensuous was, religiously, at least, indifferent. Greek sensuousness, therefore, does not fever the conscience: it is shameless and childlike. Christian asceticism, on the other hand, discrediting the slightest touch of sense, has from time to time provoked into strong emphasis the contrast or antagonism to itself, of the artistic life, with its inevitable sensuousness.—I did but taste a little honey with the end of the rod that was in mine hand, and lo! I must die.—It has sometimes seemed hard to pursue that life without something of conscious disavowal of a spiritual world; and this imparts to genuine artistic interests a kind of intoxication. From this intoxication Winckelmann is free: he fingers those pagan marbles with unsinged hands, with no sense of shame or loss. That is to deal with the sensuous side of art in the pagan manner. »¹

On saisit bien ici comment deux conceptions de la matière radicalement opposées induisent deux relations à l'œuvre d'art. Ainsi, l'ascétisme chrétien discrédite les arts (« vraies pompes de Satan »²) et l'intègre dans un système axiologique qui le déprécie. Comme le corps, l'objet d'art devient honteux et mauvais, et la vie artistique en devient « intoxiquée » (Pater parle d'« intoxication ») : le spiritualisme chrétien est un poison. En revanche, le païen grec, caractérisé par sa jeunesse originelle, se trouve dans une disposition par-delà bien et mal, semblable au premier Adam édénique. La sensualité grecque, on y reviendra, n'est donc fondamentalement pas immorale, et l'œuvre d'art n'entraîne aucun cas de conscience. Pur païen, Pygmalion moderne, la figure de Winckelmann qui clôt cet extrait invite ainsi à un rapport particulièrement sensuel à l'œuvre d'art (« *he fingers those pagan marbles with*

¹ R, p.221-222 : « Pour le Grec, cette immersion dans le sensuel était indifférente, du moins d'un point de vue religieux, car la sensualité grecque n'enfièvre point la conscience : elle est enfantine et ignore la honte. Inversement, l'ascétisme chrétien, qui discrédite la moindre note sensuelle, a de temps en temps fait de la vie artistique avec sa sensualité inévitable, son opposé et son antagoniste marqué : « Je n'ai fait que goûter un peu de miel avec le bout de ma verge, et il faut hélas que je meure ! » Il a parfois semblé difficile de poursuivre cette existence sans quelque chose du désaveu conscient du monde spirituel, et cette difficulté confère une sorte d'ivresse à des intérêts authentiquement artistiques. Mais de cette ivresse, Winckelmann est libre, et il caresse ces marbres païens avec des mains qui ne brûlent pas, sans éprouver ni honte ni perte. Voilà ce qui s'appelle traiter de l'aspect sensuel de façon païenne. » (« Winckelmann », LR, p.205) Le texte que cite Pater est extrait du premier livre de Samuel, chapitre 14, verset 43.

² « Plus de bals de l'Opéra pour remplir vos colonnes, – plus de romans à disséquer ; car bals, romans, comédies, sont les vraies pompes de Satan, si l'on en croit notre sainte Mère l'Église. – L'actrice renverrait son entreteneur, et ne pourrait plus vous payer son éloge. – On ne s'abonnerait plus à vos journaux ; on lirait saint Augustin, on irait à l'église, on dirait son rosaire. » (Préface de *Maupin*, p.76).

unsinged hands, with no sense of shame or loss ») : la connaissance ne se fonde plus sur une théorie mais sur une pratique charnelle, et l'esthétique se fait érotique.

d. « The fleshly school of poetry »¹

Heine associe lui aussi paganisme, sensualisme et art, et propose à son tour, dans sa vision de la Grèce antique, une réflexion sur le statut de la poésie dans le monde moderne. Ainsi les « beaux temples et [I]es belles statues » de l'art classique appartiennent, « à l'art qui vit éternellement », « aux cieux de la poésie »², et les « riantes images de la mythologie grecque » sont « inventées par les artistes »³, tandis que le judéo-christianisme est condamné pour son iconoclasme⁴, ce que rappelle aussi Gautier dans « Plastique de la civilisation » : « Le christianisme issu des doctrines esséniennes et juives, fut loin de sentir pour la forme cet amour passionné. Les Hébreux, comme on sait, proscrivent les images c'est-à-dire les arts plastiques – sous prétexte qu'ils poussent à l'idolâtrie, et dans le christianisme, l'élément juif est plus considérable que l'on ne le pense les premiers chrétiens furent presque tous iconoclastes, et les exploits des martyrs commencent toujours par le bris de quelque Vénus ou de quelque Apollon. »⁵ Et Gautier de poursuivre : « Sous cette doctrine, le corps non seulement n'est plus l'idéal, il est l'ennemi. Loin de l'exalter et de le glorifier, on l'abaisse, on l'avilit, on le torture, on le tue. »⁶ Et malgré le « grand mouvement de la Renaissance » porté par le « catholicisme païen », l'esprit de la Réforme, « c'est-à-dire la négation se substituant à l'affirmation », finit par l'emporter – et encore aujourd'hui : « il ne faut pas se le dissimuler, quoique nous soyons restés catholiques de nom, l'esprit protestant a prévalu. Cette doctrine bourgeoise, économe et chicaneuse, s'accorde bien avec les sentiments envieux de notre temps. »⁷ En ce sens, le spiritualisme judéo-chrétien est une véritable menace pour l'art et la communauté des poètes, comme le montre cet extrait de *Ludwig Börne* :

¹ Nous empruntons ce titre à celui de l'article que Robert Buchanan publiera dans la *Contemporary Review* en octobre 1871, à la suite de la publication des *Poems* de Dante Gabriel Rossetti (1870). Dans ce texte, qui sera transformé en pamphlet en 1872, la critique s'en prend non seulement à Rossetti et aux préraphaélites mais aussi à Pater ainsi qu'à toute la nouvelle école esthète accusée d'hédonisme et d'amoralisme. Ce n'est là qu'un exemple parmi beaucoup d'autres des attaques dont firent l'objet les esthètes, dont *The New Republic* de Mallock (1877) est peut-être la meilleure expression.

² *DE*, p.229 et 230 : « *der Kunst, die da ewig lebt* » et « *im Schattenreiche der Poesie* » (*EG*, p.45).

³ *DA*, I, *DHA* 8, p.268. La version allemande parle des « *heiteren, durch die Kunst verschönerten Gebilde der griechischen Mythologie* » (*GRP*, I, p.20).

⁴ Voir *DE*, p.241 (« iconoclastes fanatiques »), et *GE*, p.126 (« ikonoklastischen Zeloten »).

⁵ T. Gautier, « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, *op.cit.*, p.199.

⁶ *Ibid.*.

⁷ *Ibid.*, p.201. Gautier poursuit en renouvelant ses attaques contre « l'utile », déjà attaqué dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* : « Les atrabilaires ont inventé, à l'usage des imbéciles, un grand mot, l'utile, et, plus rogues que le poète latin, ils ne voulurent pas y mêler le beau. »

« Es ist höchst merkwürdig, wie lange und unter welchen Vermummungen sich die schönen Wesen der griechischen Fabelwelt in Europa erhalten haben. – Und im Grunde erhielten sie sich ja bey uns bis auf heutigen Tag, bey uns, den Dichtern. Letztere haben, seit dem Sieg der christlichen Kirche, immer eine stille Gemeinde gebildet, wo die Freude des alten Bilderdienstes, der jauchzende Götterglaube sich fortpflanzte von Geschlecht auf Geschlecht, durch die Tradizion der heiligen Gesänge ... Aber ach! die *Ecclesia pressa*, die den Homeros als ihren Propheten verehrt, wird täglich mehr und mehr bedrängt, der Eifer der schwarzen Familiaren wird immer bedenklicher angefacht. Sind wir bedroht mit einer neuen Götterverfolgung? »¹

On retrouve dans ce passage le terme de « *Vermummung* » (« déguisement », « masque »), qui est régulièrement utilisé par Heine, notamment dans *Les Dieux en exil*, et qui s'offre comme un symbole de l'esthétique contrebandière heinéenne. Il s'agit bien de souligner ici le lien étroit entre hellénisme et poésie, et pour cause : ces dieux antiques chers à Heine, toutes ces « belles créatures des fables grecques » (« *die schönen Wesen der griechischen Fabelwelt* ») sont précisément des inventions de la « communauté silencieuse » (« *stille Gemeinde* ») des poètes. C'est précisément en ce sens que les dieux païens ne sont pas morts, et ne mourront jamais... tant qu'il y aura des poètes. Heine se livre dans ces lignes à une subversion ironique du vocabulaire chrétien : plus que d'une « communauté », on pourrait presque parler d'une « paroisse » (qui est aussi le sens de « *Gemeinde* »), « *ecclesia pressa* » au sein de laquelle les poètes exercent un véritable « ministère » au service de l'art (« *Bilderdienst* »). Leurs saints hymnes (« *heiligen Gesänge* ») exultent leur foi dans ces dieux (« *jauchzende Götterglaube* ») dont Homère est le meilleur « prophète ». Autant de termes qui visent à la fois à miner la rhétorique catholique de l'intérieur, à la moquer, mais aussi à substituer à la foi chrétienne une nouvelle croyance immanente dans l'art et dans la beauté. C'est d'ailleurs au fond déjà ce qu'avait fait Heine à propos du « surnaturalisme » qu'il évoque dans les *Französische Maler*

¹ *LB*, II, lettre du 01/08, p.46 : « Il est fort curieux de voir pendant quel long espace de temps et sous quelle variété de déguisements les belles créations de la mythologie grecque se sont conservées en Europe. Pour nous autres poètes, elles ont toujours vécu, et vivent encore aujourd'hui. Depuis la victoire de l'Église chrétienne, nous avons formé une sorte de communauté mystérieuse, où le culte des antiques idoles, avec ses joies et ses allégresses, s'est transmis de génération en génération par les traditions rythmiques ou rimées. Mais, hélas cette *ecclesia pressa*, qui honore Homère comme son prophète, est de jour en jour persécutée avec plus de rage, et le zèle des noirs familiers de la secte nazaréenne est excité chaque jour d'une manière plus inquiétante. Sommes-nous menacés d'une nouvelle persécution iconoclaste ? » (*Réveil de la vie politique*, lettre du 01/08, *DHA* 11, p.205).

et dont on a parlé : « En fait d'art » ou « En art » (« *In der Kunst, ich bin supernaturalist* »), par opposition au domaine religieux, dont est issu le terme. Rappelons enfin l'ancrage profondément politique de ces propos : sous couvert de considérations purement esthétiques, condamner l'iconoclasme moderne revient aussi à dénoncer la censure qui pèse lourdement sur Heine, mais aussi sur le Gautier de *Mademoiselle de Maupin* ou sur le Pater de *La Renaissance*. Les « persécutions » dont parle Heine n'ont donc rien de théorique, mais sont au contraire des réalités douloureusement éprouvées par les poètes « païens », qui se définissent comme minorité opprimée : cette « communauté mystérieuse » évoquée par Heine rejoint ainsi celle à laquelle s'adresse Pater, *happy few*¹, qui défendent un discours minoritaire radical. Il s'agit bien alors de défendre non pas une élite culturelle, sociale ou économique mais bien cette *ecclesia pressa*, « aristocratie et véritable gent fleurdelisée »², « communauté d'auteurs et de lecteurs à la marge de la culture et de l'histoire »³.

Et si la communauté des poètes est aujourd'hui menacée et combattue de tous côtés, il ne s'agit finalement que d'un renversement de la situation en vigueur dans l'Antiquité, où le peuple hébreu, dans son culte spiritualiste, était lui aussi isolé parmi toutes ces religions païennes « de la nature » qui donnaient à la matière, et donc aux incarnations de l'art, un rôle primordial :

« Welche schauerlich isolirte Stellung mußten sie einnehmen unter den Völkern des Alterthums, die dem freudigsten Naturdienste ergeben, den Geist vielmehr in den Erscheinungen der Materie, in Bild und Symbol, begriffen! Welche entsetzliche Opposition bildeten sie deßhalb gegen das buntgefärbte, hieroglyphenwimmelnde Egypten, gegen Phönizien den großen Freudentempel der Astarte, oder gar gegen die schöne Sünderinn, das holde, süßduftige Babylon, und

¹ Voir « Aesthetic Poetry » : « *the enjoyment of the few* », p.218.

² Voir « Denys l'Auxerrois » : « The artists were more delighted than ever, and frequented his company in the little manorial habitation, deserted long since by its owners and 35 haunted, so that the eyes of many looked evil upon it, where he had taken up his abode, attracted, in the first instance, by its rich though neglected garden, a tangle of every kind of creeping, vine-like plant. Here, surrounded in abundance by the pleasant materials of his trade, the vine-dresser as it were turned pedant and kept school for the various artists, who learned 40 here an art supplementary to their own,—that gay magic, namely, (art or trick) of his existence, till they found themselves grown into a kind of aristocracy, like veritable gens fleur-de-lisés, as they worked together for the decoration of the great church and a hundred other places beside. » (*IP*, p.89-90 ; *Portraits imaginaires*, p.83-84).

³ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.49 sq.. L'auteur revient dans ces pages sur les accusations d'élitisme portées contre Pater.

endlich gar gegen Griechenland, die blühende Heimath der Kunst ! »¹

Le paganisme antique devient ainsi le refuge idyllique de la beauté, et la source de réenchantement du monde, à l'image des « Dieux de la Grèce » : au « ciel sans étoiles » de l'obscurité moderne s'opposent les « étoiles éternelles » qui apparaissent au dernier vers du poème, symbole d'une voix poétique qui fait justement de sa disparition le moyen de son surgissement, et qui puise dans son déclin la force de sa renaissance : c'est précisément le silence de la lyre apollinienne qui ressuscite la parole lyrique². Dans le poème de *La mer du Nord*, l'apparition du « Panthéon aérien » correspond justement à l'essor d'un vers beaucoup moins académique et davantage libéré des contraintes métriques et formelles.

2. ... au corps déchu

a. Crucifie-le !

Cette opposition entre hébraïsme et hellénisme repose donc sur la confrontation entre deux conceptions du corps et de la forme physique : l'une qui déprécie la chair, l'autre qui la magnifie, ou du moins la réhabilite. Si toute l'œuvre heinéenne prend fait et cause pour la seconde, elle s'attache surtout à faire l'archéologie de la première et à mettre ainsi en lumière les fondements anthropologiques, esthétiques et politiques de la modernité judéo-chrétienne. L'ensemble du corpus heinéen, essais ou poèmes, est tourné vers l'analyse, la représentation et la condamnation de cette vision spiritualiste du corps, comme le montre ce passage de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* :

« Dem Deisten, welcher also einen außerweltlichen oder überweltlichen Gott annimmt, ist nur der Geist heilig, indem er letzteren gleichsam als den göttlichen Athem betrachtete, den der Welt schöpfer dem menschlichen Leibe, dem aus Lehm gekneteten Werk seiner Hände, eingeblasen hat. Die Juden achteten daher den Leib als etwas Gringees, als eine armselige Hülle des Ruach hakodasch, des heiligen

¹ LB, II, lettre du 08/07, p.39 : « Quel isolement terrible ne durent-ils [*les Juifs*] pas souffrir au milieu des peuples de l'antiquité, qui, voués au culte le plus riant de la nature, saisissaient bien mieux l'esprit sous les phénomènes de la matière, sous l'image et le symbole ! Quelle terrible opposition ne durent-ils pas faire à cette Égypte bariolée d'hieroglyphes idolâtres, à cette Phénicie, immense temple d'Astarté, la déesse de la joie, et à la voluptueuse Babylone, belle pécheresse au doux sourire, et enfin à la Grèce, cette rayonnante patrie de l'art ! » (*Réveil de la vie politique*, lettre du 08/07, DHA 11, p.199).

² « Es schaut so traurig Phöbos Apollo, / Der Jüngling. Es schweigt seine Ley'r, / Die so freudig erklingen beim Göttermahl. » (« Die Götter Griechenland », DHA 1, p.414). Pour un commentaire (parmi beaucoup d'autres) de ce poème, voir R. Martin, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlandes*, p.29-45, ou encore W. Ranke, « „Die Götter Griechenlands“: Heines Replik auf Schiller und die Romantik », art.cit..

Hauchs, des Geistes, und nur diesem widmeten sie ihre Sorgfalt, ihre Ehrfurcht, ihren Cultus. [...] [Jesus Christus] ist im wahren Sinne des Wortes der inkarnirte Geist, und tief sinnig bedeutungsvoll ist die schöne Legende, daß ihn eine leiblich unberührte, immaculirte Jungfrau, nur durch geistige Empfängniß, zur Welt gebracht habe. Hatten aber die Juden den Leib nur mit Gringschätzung betrachtet, so sind die Christen auf dieser Bahn noch weiter gegangen, und betrachteten ihn als etwas Verwerfliches, als etwas Schlechtes, als das Uebel selbst. »¹

Il s'agit bien pour le poète de faire du spiritualisme une doctrine qui rejette tout ce qui est incarné : dans ces premières lignes, cette dernière est donc logiquement associée au déisme, qui suppose la croyance en un Dieu hors du monde (« *außerweltlichen oder überweltlichen* ») et s'oppose au panthéisme heinéen selon lequel divinité et monde, esprit et corps, se confondent. Fils de son temps, c'est presque en historien des religions qu'écrit Heine, qui établit ici une continuité historique entre judaïsme et christianisme qui partagent, à l'image de la dévotion chrétienne au Saint Esprit, ce même « culte » de l'esprit. En s'appuyant sur des termes précis tirés de la Bible hébraïque (*ruach ha-kodesh*, שְׁרוּת הַקֹּדֶשׁ), Heine livre sa propre interprétation de ces « belle[s] légende[s] » que sont la création de l'homme, la virginité mariale, ou la crucifixion, dans laquelle le poète voit l'emprise croissante de l'esprit sur le monde :

« Aber nur der Leib ward verspottet und gekreuzigt, der Geist ward verherrlicht, und das Martyrthum des Triumphators, der dem Geiste die Weltherrschaft erwarb, ward Sinnbild dieses Sieges, und die ganze Menschheit strebte seitdem, *in imitationem Christi*, nach leiblicher Abtödtung und übersinnlichem Aufgehen im absoluten Geiste... »²

¹ *GRP*, II, p.58 : « Pour le déiste, qui admet un Dieu extra-mondain ou super-mondain, il n'y a de saint que l'esprit, parce qu'il le considère, pour ainsi dire, comme le souffle divin que le créateur du monde a inspiré au corps humain, ouvrage de ses mains, pétri de limon. Les Juifs regardaient en conséquence le corps comme quelque chose de méprisable, comme la misérable enveloppe du rouach, du souffle divin, de l'esprit ; ce n'est qu'à celui-ci qu'ils accordaient leur considération, leur respect, leur culte. [...] [Jésus] fut, dans la véritable acception du mot, l'esprit incarné, et l'on trouve un sens bien profond dans la belle légende qui le fait enfanter par une vierge pure de corps et fécondée par la seule opération de l'esprit. Mais si les Juifs n'avaient regardé le corps qu'avec dédain, les chrétiens, [les ultras du spiritualisme,] allèrent encore plus loin qu'eux dans cette voie et proclamèrent le corps comme répréhensible, mauvais, comme le mal même. » (*DA*, II, *DHA* 8, p.298).

² *LB*, II, lettre du 08/07, p.40 : « Mais le corps seul fut en butte à leurs outrages, lui seul fut cloué sur la croix ; l'esprit fut glorifié, et le martyr du triomphateur qui donna à l'esprit la souveraineté du monde, devint le symbole de cette victoire, et dès lors toute l'humanité aspira *in imitationem Christi* à la mortification charnelle et entreprit la tâche surhumaine de s'absorber dans la vie spirituelle. » (*Réveil de la vie politique*, lettre du 08/07, *DHA* 11, p.200).

Dans son analyse clairement désengagée de toute croyance religieuse, Heine cible particulièrement le christianisme qui, dans son mépris et sa diabolisation de la chair, se complaît donc dans la représentation du corps malade, souffrant, agonisant. Et c'est bien en artiste qu'écrit Heine : ce qui est en jeu, c'est non seulement le statut de l'art dans le monde judéo-chrétien spiritualiste, mais aussi les thèmes que ces œuvres d'art portent, en témoigne cette description de l'art d'inspiration chrétienne :

« Daher in Skulptur und Malerey jene abscheulichen Themata: Martyrbilder, Kreuzigungen, sterbende Heiligen, Zerstörung des Fleisches. Die Aufgaben selbst waren ein Martyrthum der Skulptur, und wenn ich jene verzerrten Bildwerke sehe, wo durch schief fromme Köpfe, lange dünne Arme, magere Beine und ängstlich unbeholfene Gewänder die kristliche Abstinenz und Entsinnlichung dargestellt werden soll: so erfaßt mich unsägliches Mitleid mit den Künstlern jener Zeit. »¹

Au-delà du fait que Heine parle ici de l'art romantique, qui procède de ce spiritualisme hébraïque et sur lequel nous reviendrons, il s'agit bien pour le poète de souligner les conséquences esthétiques de cette vision spiritualiste qui repose sur une « destruction de la chair » (« *Zerstörung des Fleisches* ») et une « négation des sens » (« *Entsinnlichung* »). Comme chez Gautier, le corps chrétien est « déformé » (« *verzerrt* »), « décharné », ou dissimulé peureusement par de grossières robes (« *ängstlich unbeholfene Gewänder* »). Intéressante également est cette « compassion indicible » (« *unsägliches Mitleid* ») qui saisit le poète, la même qu'il éprouve face au vieux Jupiter des *Dieux en exil* : face au spiritualisme antiesthétique, Heine revendique son appartenance à la communauté universelle des artistes, résolument associés au camp sensualiste.

b. Nouveau panthéon : de Vénus Libitina à Jupiter en peaux de lapin

Cette destruction de la forme, Heine la met poétiquement en scène dans ses textes. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la déchéance *physique* des dieux grecs, particulièrement

¹ RS, I, p.132 : « Ainsi naquirent, dans la peinture et dans la sculpture, ces effroyables thèmes, ces images de martyre, ces crucifiements, ces saints expirants, toutes ces choses enfin qui peignent la destruction de la dépouille matérielle. Ce fut un véritable martyre de la sculpture ; et chaque fois que j'ai vu ces effigies décomposées où l'abstinence chrétienne et le mépris des sens sont caractérisés par des têtes pieuses et frêles, par de longs bras minces et décharnés, par des jambes amaigries, par des [corps douloureusement abattus], je n'ai pu me défendre d'une compassion infinie pour les artistes de cet âge. » (DA, IV, DHA 8, p.357). Même chose dans la peinture : « Cependant les peintres furent bien forcés aussi de charger de repoussantes et douloureuses figures leurs toiles qui en gémissaient. En vérité, lorsque l'on contemple certaines collections de tableaux, et qu'on n'y voit que des scènes de sang, des instruments de torture et des supplices, on est tenté de croire que ces vieux maîtres de la peinture ont passé leur vie à travailler pour la galerie d'un bourreau ! » (DA, IV, DHA 8, p.357).

soulignée dans « Les dieux de la Grèce » ou dans *Les dieux en exil*. Dans le poème de *La mer du Nord*, traduit par Nerval, Vénus, « autrefois aux cheveux d'or, maintenant à la chevelure d'argent », devient ainsi « déesse de la mort ». Malgré la « ceinture de séduction » de la déesse de la beauté, le narrateur ne peut s'empêcher d'éprouver désormais une « secrète terreur » face à elle et « mourrai[t] d'angoisse » s'il « devai[t] posséder [s]on beau corps » : « Tu n'es plus qu'une déesse de la mort, Vénus Libitina ! »¹ La version allemande parle même de « *Leichengöttin* », déesse des cadavres. Heine souligne ainsi les tensions entre sensualisme et spiritualisme, notamment dans l'expression de « Vénus Libitina », particulièrement mis en valeur par le retour à la ligne dans le poème allemand, puisque ce dernier terme renvoie à la fois à la mort ou à la déesse des morts (*Libitina*), mais s'offre également comme un paronyme de *libido* (désir sensuel). C'est d'ailleurs là une dialectique au cœur de la vision de l'amour et du désir portée dans le *Livre des Chants*, et qui dit toute la complexité du rapport de Heine au romantisme : cette alliance de séduction et d'effroi, de plaisir et de douleur morbide, est incontestablement l'une des caractéristiques fortes de l'œuvre heinéenne, authentiquement romantique, qui annonce d'ailleurs les visions exsangues et décadentes d'une certaine esthétique fin-de-siècle. Entre Éros et Thanatos, cette Vénus *Libitina* annonce déjà les Vénus de Swinburne ou Burne-Jones. Néanmoins, cette perspective reste fondamentalement critique et distanciée, dans la mesure où Heine voit dans ces représentations cadavériques du corps les fondements judéo-chrétiens d'un romantisme réactionnaire. Il reste indéniable que ce basculement du paganisme au christianisme transforme fondamentalement les fonctions du corps, autrefois source de joie et de vie, et désormais cause de terreur et de mort : le plaisir, autrefois sacré, devient source de péché.

Il s'agit donc bien de montrer comment le désir, par l'avènement du christianisme, devient une pathologie, ce que montre également Pater dans la « Poésie esthétique » lorsqu'il revient sur l'amour courtois. Selon ce modèle, toute forme de sensualisme va être placée sous le sceau de la frustration : « la passion sans issue engendre une tension nerveuse dans laquelle le monde sensible prend un éclat et un relief marqués : toute rougeur se change en sang, toute

¹ *MDN*, II, 6, « Les dieux grecs », p.508. Il s'agit de la traduction de Nerval, réalisée du vivant de Heine, qui prend quelques libertés avec le texte allemand : « Auch dich erkenn' ich, auch dich, Aphrodite, / Einst die goldene! jetzt die silberne! / Zwar schmückt dich noch immer des Gürtels Liebreitz; / Doch graut mir heimlich vor deiner Schönheit, / Und wollt' mich beglücken dein gütiger Leib, / Wie andre Helden, ich stürbe vor Angst; / Als Leichengöttinn erscheinst du mir, / Venus Libitina! » (*MS*, II, 6, « Die Götter Griechenlands », p.414).

eau en larmes » et on aboutit à une « sensualité sauvage et convulsive. »¹ Et Pater de poursuivre : « That monastic religion of the Middle Age was, in fact, in many of its bearings, like a beautiful disease or disorder of the senses: and a religion which is a disorder of the senses must always be subject to illusions. Reverie, illusion, delirium: they are the three stages of a fatal descent both in the religion and the loves of the Middle Age. »²

On retrouve d'ailleurs exactement la même idée dans la première partie des *Dieux en exil* (la fin des *Elementargeister*) dans la réécriture heinéenne de la légende de Tannhäuser : alors que Vénus était jusqu'alors pour le chevalier source de plaisir, son « beau corps blanc comme le lis commence à [le] répugner. [S]on beau corps blanc comme le lis [lui] inspire presque du dégoût. »³ Il y a là « un malheur que personne ne vo[it] et dont chacun pourtant [est] atteint » : « Ich [...] küßte schöne Frauen... Aber sie sahen mich manchmal an mit so bleichem Schmerze, und ich erschrak in den Armen der Freude ... Hier war ein Unglück verborgen, das niemand sah und woran jeder litt. »⁴ Il s'agit bien de faire ici l'archéologie du désir moderne et d'en explorer les fondements, et on peut d'ailleurs mettre en rapport ce dualisme avec « le double mouvement, constant chez Gautier, d'attraction et d'effroi, d'agression et de recul chez l'amant, d'impudeur et de chasteté chez la femme. »⁵ Dans la même logique, les *Dieux en exil* rendent manifeste la dégradation physique de ces dieux grecs, mise en valeur par un effet de gradation, de Bacchus, peu touché par cette décrépitude, à Jupiter, particulièrement marqué par la déliquescence corporelle :

« Als die Schiffer hineintraten, erblickten sie einen uralten Greis, der kümmerlich bekleidet mit zusammengeflickten Kaninchenfellen, auf einem Steinstuhl vor dem Heerde saß, und an dem flackernden Reisig seine magern Hände und schlotternden Kniee wärmte. Neben ihm zur Rechten stand ein ungeheuer großer Vogel, der ein Adler zu seyn schien, den aber die Zeit so unwirsch gemausert hatte, daß er nur

¹ « La poésie esthétique », dans *Essais anglais*, p.46 : « A passion of which the outlets are sealed, begets a tension of nerve, in which the sensible world comes to one with a reinforced brilliancy and relief—all redness is turned into blood, all water into tears. » (*Aesthetic Poetry*, p.218).

² *Aesthetic Poetry*, p.217 : « La religion monastique du Moyen-Âge fut en fait comme un beau désordre, une belle maladie des sens, et une religion qui est un désordre des sens doit toujours être sujette aux illusions. Rêverie, illusion, délire : ce sont les trois stades d'un déclin fatal à la fois dans la religion et les amours médiévales. » (*Essais anglais*, p.45).

³ *DE*, p.236 : « Dein schöner liljenweißer Leib, / Er wird mir schier verleidet. / Dein schöner liljenweißer Leib / Erfüllt mich fast mit Entsetzen. » (*EG*, p.58).

⁴ *EG*, p.46 : « J'embrassai de belles femmes, mais parfois elles me regardaient avec une si douloureuse pâleur que je prenais peur dans l'étreinte même du plaisir. (*Esprits élémentaires*, M.-A. Mailliet (trad), dans *Écrits mythologiques*, op.cit., p.50).

⁵ C. Bernard, « Démonification et remomification de l'Histoire », art.cit., p.484.

noch die langen struppigen Federkiele seiner Flügel behalten, was dem nackten Thiere ein höchst närrisches und zugleich grausenhaft häßliches Aussehen verlieh. »¹

Cette déchéance physique est à l'image des paysages de l'île des Lapins, « pays désert et inculte », « sol stérile » planté de « chétives tiges de genêts », « d'arbustes nains » et de « sapins rabougris »². Qu'il s'agisse du corps de Jupiter, de ces paysages, ou même des ruines des anciens temples, le phénomène est le même et repose sur une destruction de la forme qui illustre précisément ce passage d'une conception de la matière à l'autre. Ainsi, cette déchéance physique est moins la conséquence des affres du temps ou des violences du christianisme sur le paganisme que l'illustration du basculement anthropologique et esthétique qui s'opère dans le passage de l'hellénisme à l'hébraïsme : il s'agit de passer d'une conception positive du corps, à une vision foncièrement négative, marquée par le péché et la mort.

c. Stoïcisme, spiritualisme et modernité

Si le cyrénaïsme de Marius nous a permis de cerner les fondements de ce que l'on appelle le sensualisme de Pater, on trouve dans le stoïcisme, auquel le jeune romain se trouve ensuite confronté, un certain nombre d'éléments qui s'opposent aux principes épicuriens défendus par Pater, Heine et Gautier. Ainsi Marius souligne-t-il, lors de sa lecture des pensées de Marc-Aurèle, plusieurs « point[s] de désaccord » entre lui et le souverain : « l'empereur philosophe mépris[e] le corps » et cherche au contraire à « promouvoir sa dissolution. »³ Le discours que prononce Marc-Aurèle au chapitre douze va effectivement dans ce sens, comme lorsque le monarque évoque l'après-mort : « at least thou wilt rest from the beating of sensible images upon thee, from the passions which pluck thee this way and that like an unfeeling toy, from those long marches of the intellect, from thy toilsome ministry to the flesh. »⁴ Que l'on

¹ *GE*, p.142 : « Quand les marins furent entrés dans cette hutte, ils virent un vieillard arrivé à la plus haute décrépitude et misérablement affublé de peaux de lapin : il était assis sur un siège de pierre, et chauffait ses mains amaigries, ses genoux tremblotants devant le foyer où flambaient quelques broussailles. À sa droite se tenait un oiseau d'une grandeur démesurée, et qui avait l'air d'un aigle, mais que la mue du temps avait si cruellement dépouillé, qu'il n'avait conservé que les grandes plumes raides de ses ailes, ce qui donnait à cet animal nu un aspect risible et horriblement laid en même temps. » (*DE*, p.254).

² *DE*, p.254.

³ *Marius*, p.239 : « And there was another point of dissidence between Aurelius and his reader.—The philosophic emperor was a despiser of the body. » ; « promote its dissolution » (*ME*, t.2, p.53).

⁴ *ME*, t.1, p.208 : « au moins tu [y] trouveras le repos après l'agression continuelle des images sensibles, après avoir été le jouet des passions qui te ballottent dans un sens et dans l'autre comme si tu étais insensible, après ces longues marches de l'intellect, après cette pénible servitude de la chair. » (*Marius*, p.172).

mesure le fossé qui sépare ces propos du cyrénaïsme et de l'esthétisme professé par Marius : il y a ainsi une véritable violence (« *beating* ») du monde sensible et de ses passions, qui sont loin d'être source de connaissance et de beauté, et le corps se fait pénible ministère (« *toilsome ministry* »).

Le discours de Marc-Aurèle souligne plus largement la vanité de toute existence terrestre, déconstruisant tous les prétendus âges d'or de Vespasien ou de Trajan : « Consider how quickly all things vanish away. »¹. L'idée, et c'est ce qui fait toute la différence avec Pater ou Gautier, est donc moins de défendre une vision décadente du monde que l'idée selon laquelle « tout est vanité ». Pour l'empereur, l'être humain n'est que poussière et son existence se résume ainsi : « une âme de pygmée qui porte un corps mort à sa tombe »². Si Marius et Marc-Aurèle partagent un même constat, celui de la fugacité de l'existence, chacun adopte une attitude radicalement différente, l'un défendant une sorte de *carpe diem*, l'autre la fuite hors du monde.

Autant d'éléments qui rapprochent légitimement le stoïcisme du christianisme spiritualiste condamné par Heine, Gautier et Pater lui-même, qui fait d'ailleurs, en bon historien des religions, explicitement le lien entre les deux pensées. Cette « envie de s'écrier "Humiliez-vous" »³ propre au stoïcisme reprend, ou plutôt anticipe, un certain nombre de constantes propres à l'ascétisme chrétien : « doué du mépris ascétique sous-jacent au platonisme tout entier – et qui résulte de son opposition entre le visible et l'invisible, entre le mensonge et la vérité – l'impérial stoïcien, comme son véritable descendant, l'ermite du Moyen-Âge » tranche ainsi avec Marius qui « ne pouvait qu'opposer à cela sa propre ardeur cyrénaïque, en ce moment, à goûter, voir et toucher »⁴ Pater, via Marius, voit ainsi dans le stoïcisme la « dernière philosophie grecque » et les « prémisses d'une sorte de théologie naturelle, austère et catégorique, laquelle a si souvent produit la sécheresse religieuse – un dur mépris de tout ce

¹ *ME*, t.1, p.206 : « Vois la rapidité avec laquelle toutes choses disparaissent » (*Marius.*, p.171).

² *Ibid.* : « a pigmy soul carrying a dead body to its grave » (*ibid.*). L'empereur stoïcien en conclut qu'il faut « cesser d'agir » (p.172, « *cease from action* »), c'est-à-dire se retirer de la vie. Encore un exemple qui montre que Pater, qui condamne via Marius cet état d'esprit mortifère, affirme une position plus engagée dans le monde qu'on n'a voulu le croire.

³ *Marius*, p.167 (*ME*, t.1, p.200).

⁴ *Marius*, p.167 : « With the ascetic pride which lurks under all Platonism, resultant from its opposition of the seen to the unseen, as falsehood to truth—the imperial Stoic, like his true descendant, the hermit of the middle age, was ready, in no friendly humour, to mock, there in its narrow bed, the corpse which had made so much of itself in life. Marius could but contrast all that with his own Cyrenaic eagerness, just then, to taste and see and touch. (*ME*, t.1, p.200-201). Plus loin, Pater évoque « that moment with which the Stoics were almost as much preoccupied as the Christians » (*Marius*, p.185 ; *ME*, t.1, p.223).

qui dans la religion touche les sens, charme l'imagination, ou concerne vraiment les affections »¹ Quel contraste, là encore, non seulement avec le sensualisme de Marius et de Flavien, mais aussi avec le christianisme primitif de Cornélius qui séduit tant le jeune épicurien, deux visions du monde qui défendent la « réconciliation avec le monde des sens, le monde visible »². Contrairement à ce que professe l'empereur stoïcien, le corps, pour Cornélius, est ainsi le « seul vrai temple du monde » et le « seul objet digne d'adoration »³. C'est bien presque, comme on l'a vu pour Gautier et Heine, une religion du corps que cherche à trouver Marius dans le christianisme de Cornélius, et il y a dans cet amour du corps et des sensations, et par-delà, de la beauté, d'une véritable constante chez Pater qui dépasse la simple trajectoire de Marius.

Ces liens qu'établit Pater entre stoïcisme et christianisme illustrent bien enfin toute la complexité des héritages au fondement de l'homme moderne. Marius souligne en effet, lors de sa lecture des carnets de Marc-Aurèle, la dimension introspective qui relie stoïcisme et christianisme et qui repose sur la croyance en un *logos* intérieur, une sagesse qui transcende le monde sensible, à laquelle le jeune romain n'est pas insensible :

« A close watching of his soul, of a kind almost unique in the ancient world. — Before all things examine into thyself: strive to be at home with thyself! — Marius, a sympathetic witness of all this, might almost seem to have had a foresight of monasticism itself in the prophetic future. With this mystic companion he had gone a step onward out of the merely objective pagan existence. Here was already a master in that craft of self-direction, which was about to play so large a part in the forming of human mind, under the sanction of the Christian church. »⁴

¹ *Marius*, p.231 : « Those vasty conceptions of the later Greek philosophy had in them, in truth, the germ of a sort of austere opinionative “natural theology,” and how often has that led to religious dryness—a hard contempt of everything in religion, which touches the senses, or charms the fancy, or really concerns the affections. » (*ME*, t.2, p.41).

² *Marius*, p.194 : « reconciliation to the world of sense, the visible world » (*ME*, t.1, p.234).

³ *Marius*, p.240 : « Now to Cornelius the body of man was unmistakably, as a later seer terms it, the one true temple in the world; or rather itself the proper object of worship, of a sacred service. » (*ME*, t.2, p.54).

⁴ *ME*, t.2, p.50-51 : « Une surveillance étroite de son âme, telle que n'en connut pour ainsi dire jamais le monde antique. Avant toute chose, regarde en toi-même : efforce-toi d'être chez toi en toi-même ! Marius [...] aurait presque pu se dire qu'il avait eu une préfiguration du monachisme dans un futur prophétique. Avec ce compagnon mystique, il s'était avancé d'un pas en dehors de l'existence païenne en ce qu'elle avait de seulement objectif. Là se trouvait un maître dans cet art du gouvernement de soi qui devait jouer un si grand rôle dans l'élaboration de l'esprit humain sous la surveillance de l'Église chrétienne. » (*Marius*, p.237).

Cette tendance à l'introspection, et Pater le souligne, est clairement moderne¹ et rejoint la révolution romantique. Certes, il y a, dans ce mouvement qui consiste à passer du regard sur le monde sensible au regard en soi-même, un spiritualisme, ou un idéalisme², qui s'oppose à « l'existence païenne objective », voire un ascétisme qui repose sur la maîtrise de l'âme et du corps (« *close watching* », « *self-direction* ») et la contrainte (« *sanction of the Christian church* »). En dépit de son paganisme authentique, Marius, et toute la prose patérienne, autobiographique et introspective, ne peut s'empêcher d'être héritier de cette vision du monde. On saisit bien ici toute l'ampleur du projet patérien qui consiste à la fois à promouvoir ses idéaux sensualistes mais également à faire dans cette trajectoire de Marius l'archéologie du sujet moderne et l'histoire de l'« *human mind* ».

3. L'os contre la chair

Si on se recentre sur la question de la chair, *Le Roman de la momie*, qui fait d'un corps embaumé le cœur névralgique du récit, illustre parfaitement cet antagonisme entre corps déchu et corps glorieux. Contre le corps marqué par la déchéance et le temps, privé de beauté ou de forme, Gautier promeut le corps éternellement beau. Si Tahoser et Ra'hel incarnent toutes deux l'idéal-type de la beauté de leur « race »³, la beauté semble toutefois être bien plus l'apanage de l'Égypte que d'Israël, et il suffit de voir l'insistance de Gautier à décrire les corps et les soins qui leur sont prodigués pour saisir l'opposition en jeu dans le roman : au culte du corps s'oppose non pas le corps mortifié mais le corps dans toute sa laideur. On peut sur ce sujet comparer utilement le portrait physique des confidentes de Tahoser et de Ra'hel en opposant Nofré à Thamar. Si la première possède toutes les caractéristiques de la beauté formelle égyptienne, la vieille Thamar est clairement placée sous le signe de la laideur : son visage aux yeux exorbités et au « nez osseux, luisant et recourbé comme le bec d'un gypaète »⁴, « ses bras secs dont les muscles saillaient comme des cordes, et que plissaient à la saignée d'innombrables rides »⁵ sont autant de traits qui font d'elle une « carcasse délabrée »

¹ Voir par exemple au début du chapitre 25 quand Pater appelle « modernisme » le fait que Marius note ses pensées, à la manière de Marc-Aurèle. (*Marius*, p.327, *ME*, t.2, p.172).

² On trouvait ainsi déjà les prémices de cette démarche introspective dans la « religion de la villa » : « Meublant sa solitude, par des lectures ardentes et intelligentes, des traditions du passé, il vivait déjà pour l'essentiel au royaume de l'imagination et devint rapidement, comme il devait l'être tout au long de sa vie, une manière d'idéaliste, se construisant son propre monde de l'intérieur par l'exercice de la méditation. » (*Marius*, p.39 ; *ME*, t.1, p.24-25).

³ *RM*, p.225, et plus haut : « Ra'hel était l'idéal israélite comme Tahoser était l'idéal égyptien. » *RM*, p.218.

⁴ *RM*, p.219. Comme Argyropoulos d'ailleurs.

⁵ *RM*, p.243. Les rides comme signe de la dégradation du corps et de la violence qui lui est faite sont le propre du monde moderne : le visage d'Arrius est ainsi « sillonné par la fatigue des macérations. » (*AM*, p.578.)

et un « spectre décharné »¹. Bien plus, « comme toutes les vieilles femmes, [elle a] une prévention contre la beauté. »² C'est donc peut-être autant sa judéité que sa vieillesse qui fait de Thamar un personnage qui s'oppose au paganisme égyptien : force est de constater que les personnages marqués par le temps et la vieillesse sont bien du côté des Hébreux (Thamar, Mosché). Si l'hébraïsme est du côté du temps qui passe, il est juste que ce temps soit aussi inscrit sur les corps des personnages incarnant cette modernité. On pourrait objecter que les Égyptiens, eux aussi, sont morts, et c'est d'ailleurs ce que nous montrerons plus loin. Mais cette mort n'est pas conscience du temps, au contraire : elle est pétrification dans l'éternité du beau. C'est là toute la différence avec le judéo-christianisme moderne, qui renvoie moins à la mort en elle-même qu'à la vieillesse, c'est-à-dire au cours du temps qui détruit et enlaidit.

Le couple antithétique Pharaon – Moïse semble de même particulièrement révélateur et emblématique de l'opposition que veut mettre en scène Gautier. À la beauté plastique et éternelle de Pharaon, Gautier oppose ainsi celle de Mosché. La figure de l'un, « lisse, imberbe, aux grands traits purs »³ contraste avec celle de l'autre, dont « l'immense barbe blanche descend à flot sur sa poitrine. »⁴ Là encore, dans ce dualisme, le corps est associé au temps, et les différences physiques reposent sur la jeunesse de l'un et la vieillesse de l'autre. Paradoxe tragique, c'est d'ailleurs le vieux qui incarne l'avenir, et le jeune, la mort⁵. S'il est difficile de parler de laideur comme pour Thamar, si le paradigme sculptural est mobilisé aussi pour Mosché et si un caractère d'éternité s'attache au corps du prophète hébreu, des constantes se dégagent clairement des portraits de Thamar et de Mosché :

« Mosché parut. [...] Les rides de son front et de ses joues, pareilles à des traces de ciseau sur du granit, le rendaient vénérable sans accuser la date des années ; son cou brun et plissé se rattachait à ses fortes épaules par des muscles décharnés, mais puissants encore, et un lacis de veines drues se tordait sur ses mains que n'agitait

¹ *Ibid.*

² *RM*, p.219. Pour Gautier, la vieillesse est presque nécessairement laide, comme le rappelle d'Albert : « L'extérieur m'a toujours pris violemment, et c'est pourquoi j'évite la compagnie des vieillards ; cela me contriste et m'affecte désagréablement, parce qu'ils sont ridés et déformés, quoique cependant quelques-uns aient une beauté spéciale ; et, dans la pitié que j'ai d'eux, il y a beaucoup de dégoût – de toutes les ruines du monde, la ruine de l'homme est assurément la plus triste à contempler. » (*Maupin*, p.210.)

³ *RM*, p.150.

⁴ *RM*, p.223.

⁵ Cette manière, par l'opposition des âges, de mettre en forme le temps et d'en montrer les dynamiques, entre décadence d'une époque et avènement d'une autre, on la retrouve chez Pater, qui oppose Marius et le jeune Cornélius, comme dans cette réflexion du jeune païen : « Plus qu'un frère ! se disait-il, un fils aussi ! » - comparant sa fatigue d'âme, qui faisait de lui en réalité un homme plus âgé, à la jeunesse irrépressible de son compagnon. » *Marius*, p.354 (*ME*, t.2, p.209).

pas le tremblement habituel aux vieillards. Une âme plus énergique que l'âme humaine vivifiait son corps, et sur sa face brillait, même dans l'ombre, une lueur singulière. »¹

Le marchand juif du *Pied de momie* est caractérisé de la même manière : « La courbure du nez avait une silhouette aquilaine qui rappelait le type oriental ou juif. Ses mains, maigres, fluettes, veinées, pleines de nerfs en saillie comme les cordes d'un manche à violon, onglées de griffes semblables à celles qui terminent les ailes membraneuses des chauves-souris... »² On ne peut que souligner, pour ces trois descriptions physiques, la permanence des « rides », des muscles saillants et décharnés, des corps nerveux aux veines apparentes : ce qui caractérise la servante juive et le guide hébreu comme le vieux marchand, c'est leur absence de chair et de formes³. Et c'est précisément cette dimension qui est associée au monde moderne dénoncé par Gautier. Que l'on compare en ce sens ces portraits et ce qu'écrit Gautier dans « Plastique de la civilisation » :

« L'ère moderne, qui date réellement de la découverte de l'imprimerie, de la poudre canon et de la vapeur, est encore bien jeune ; elle connaît à peine les forces qu'elle emploie : ses mécanismes décharnés laissent voir leurs rouages intérieurs. Notre vie se passe entre des inventions à l'état d'ébauche ou de squelette. Supposez des hommes écorchés qui se promèneraient tout sanglants dans les rues avec leurs artères noires et leurs veines bleues, leurs chairs rouges, leurs lacis de nerfs et leurs muscles tressaillants, rien ne serait plus horrible. Eh bien, la civilisation, sous le rapport plastique, offre exactement *le même spectacle* : les os, les leviers nécessaires y sont, mais la chair et la peau manquent, et par conséquent la forme est absente. Ce ne sont qu'angles droits, lignes raides et gauches, coudes difformes, engrenages dentus, mouvements automatiques, activité glaciale et qui fait peur, comme un mort galvanisé qui remuerait. »⁴

Attribut d'un corps de veines et de nerfs qui s'offre comme une métaphore de la modernité dans toute sa technicité et sa rationalité, ce décharnement squelettique est précisément un trait que l'on retrouve chez Thamar comme chez Mosché. On peut évidemment relier cette critique

¹ *RM*, p.247.

² *PM*, p.173.

³ On pourrait aussi penser à Rumphius, dont le crâne « entièrement dénudé, brill[e] comme un os » (*RM*, p.79). Même remarque pour le marchand juif du *Pied de momie* : « un crâne immense, poli comme un genou, entouré d'une maigre auréole de cheveux blancs... » (*PM*, p.172.)

⁴ « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, *op.cit.*, p.202.

du corps *technique* à la croisade menée par Gautier contre l'*utile*, notamment dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* : « ce qui est utile est laid ». Mais encore une fois, il ne s'agit pas pour le romancier de s'en tenir à une simple lamentation sur les méfaits de son temps : ces lignes ne peuvent que rappeler qu'à ce constat succède un appel du poète, confiant dans les pouvoirs de la poésie, à régénérer son époque : « Il faut que l'art donne l'épiderme à la civilisation, que le peintre et le sculpteur achèvent l'œuvre du mécanicien. »¹

4. « Une époque de valétudinaires, la plupart imaginaires... »²

a. Pathologisation chrétienne

Dès lors que l'on considère, dans une perspective judéo-chrétienne, la chair dans toute sa déchéance, le monde ne devient rien d'autre qu'un immense hospice. La métaphore de la maladie, associée au monde moderne, est ainsi récurrente chez nos trois auteurs et s'inscrit là encore dans le « sillage hygiéniste de Winckelmann »³, qui écrit par exemple, dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* : « Les maladies qui détruisent tant de beautés et défigurent les corps les plus parfaits étaient encore inconnues chez les Grecs. Nulle part, dans les écrits des médecins grecs, n'est mentionnée la variole, dans aucune des descriptions que fait Homère des corps grecs ne se trouve de signe, pourtant bien caractéristique, de la petite vérole. Les maladies vénériennes et le rachitisme qui en découlent n'exerçaient pas non plus leurs ravages sur la beauté naturelle des Grecs. »⁴ Quelques dizaines d'années plus tard, dans la même logique, Eckermann, dans ses *Conversations avec Goethe (Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1836)*, rapporte justement un propos du « grand païen n°1 » : « Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische nenne ich das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch,

¹ *Ibid.*.

² *Marius*, p.41 : « That was an age of valetudinarians, in many instances of imaginary one. » (*ME*, t.1, p.27). Notons la manière dont Pater associe directement maladie et esprit. Ces pathologies sont purement et simplement spirituelles, c'est l'esprit (ou l'excès de spiritualisme) qui en est la cause. Pater utilise le même terme pour souligner une tension chez Coleridge : « 'Kubla Khan' [...] is perhaps chiefly of interest as showing, by the mode of its composition, how physical, how much of a diseased or valetudinarian temperament, in its moments of relief, Coleridge's happiest gift really was. » (« Coleridge's Writings », *Appreciations*, p.84).

³ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.125.

⁴ J.-J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture, op.cit.*, p.20. C. Ribeyrol commente : « Il est symptomatique que Winckelmann précise que les Grecs n'ont jamais souffert de maladies vénériennes : le corps grec est non seulement présenté comme sain mais également comme impeccable, étranger au péché de chair » (*Étrangeté, passion, couleur*, p.125).

weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist. »¹ Cinquante ans plus tard, Nietzsche poursuit dans la même veine et stigmatise « l’atmosphère chrétienne d’hôpital et de cachot »² : « que l’on jette un regard dans les coulisses de toutes les familles, de toutes les corporations, de toutes les communautés : partout la lutte des malades contre les bien portants »³. C’est là une dichotomie que le philosophe allemand associe à son dionysisme : « il y a des hommes qui [...] se détournent de tels phénomènes comme de “maladies populaires”, [...] tous remplis qu’ils sont du sentiment de leur propre santé : ils ne soupçonnent certainement pas quel teint cadavérique et quelle allure fantomatique prend leur “santé” quand passe, en grondant auprès d’eux, le cortège, flamboyant de vie, des fous de Dionysos »⁴. Il s’agit donc à la fois de revendiquer un idéal vitaliste de bonne santé mais aussi de condamner la pathologisation ou diabolisation chrétienne du monde sensible :

« *Contre les calomnieurs de la nature* – Quels gens désagréables que ceux chez qui tout penchant naturel devient immédiatement maladie, quelque chose qui altère, ou même quelque chose d’ignominieux, - *ceux-ci* nous ont induit à penser que les penchants et les instincts de l’homme sont mauvais, *ils* sont la cause de notre grande injustice à l’égard de notre nature, à l’égard de toute nature ! Il y a suffisamment d’hommes qui *pourraient* s’abandonner à leurs penchants avec grâce et inconscience ; mais ils ne le font pas, par crainte de ce “mauvais esprit” imaginaire de la nature ! *De là* vient que l’on trouve si peu de noblesse parmi les hommes : car l’on reconnaîtra toujours la noblesse à ce qu’elle n’a pas peur d’elle-même, à l’incapacité de faire quelque chose de honteux, au besoin de s’élever dans les airs sans hésitation, de voler où nous sommes poussés, - nous autres oiseaux nés libres ! Où que nous allions, tout devient libre et ensoleillé autour de nous. »⁵

¹ J.-P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823 – 1832, op.cit.*, p.92 : « J’appelle ce qui est classique sain et ce qui est romantique malade. Voilà pourquoi les *Nibelungen* sont classiques comme Homère, car tous les deux sont sains et capables. La plupart des œuvres récentes ne sont pas romantiques parce qu’elles sont récentes, mais parce qu’elles sont faibles, maladiques, et malades. Les œuvres anciennes ne sont pas classiques parce qu’elles sont vieilles, mais parce qu’elles sont fortes, fraîches, joyeuses, et saines. » (Nous traduisons). Sainte-Beuve reprendra ces propos dans « Qu’est-ce qu’un classique ? ».

² « On respire lorsque, au sortir de l’atmosphère chrétienne d’hôpital et de cachot, on pénètre dans ce monde plus sain, plus haut, plus *large*. » Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.68.

³ Nietzsche, *La généalogie de la morale*, p.146 : « Que les malades *ne* rendent *pas* malades les bien portants, [...] voilà le point de vue qui devrait prévaloir sur terre : - mais cela exige avant tout que les bien portants restent *séparés* des malades, protégés même de la vue des malades, qu’ils ne se confondent pas avec les malades. » (*Ibid.*, p.147-148). La métaphore parcourt l’ensemble de la troisième dissertation, consacrée aux idéaux ascétiques.

⁴ *La naissance de la tragédie*, p.31.

⁵ Nietzsche, *Le Gai Savoir*, par.294, p.296. Et plus loin : « Tous les prédicateurs de morale, ainsi que les théologiens, ont un travers commun : ils cherchent tous à persuader l’homme qu’il se sent très mal, et qu’il a besoin d’une cure énergie radicale et dernière. [...] En sorte que voici [les hommes] trop disposés à soupirer, à

Heine, Gautier, et Pater s'inscrivent dans cette perspective, ou cherchent du moins à récupérer à leur propre compte les positionnements classiques de Goethe ou Winckelmann. Il s'agit autant pour nos trois auteurs de déplorer l'asthénie esthétique et politique du monde moderne que de mettre en scène la pathologisation du monde sensible à l'œuvre dans un monde judéo-chrétien. L'homosexualité, transformée en maladie à des fins purement morales et politiques, s'offre comme l'exemple-type de cette démarche qui avilit le corps et le désir, et dont la communauté esthète fut victime. La mise en scène de cette pathologisation passe alors par un retournement du motif de la maladie contre ceux-là mêmes qui l'utilisent pour déprécier la chair : les malades sont d'abord ceux qui pathologisent le corps. Dans cette logique, les cibles heinéennes, patériennes ou gautiériennes se voient donc associées à la métaphore de la maladie, et le monde moderne se fait vaste hôpital. Ce n'est pas un hasard si le chapitre III de *Marius l'Épicurien* est précisément consacré au culte d'Esculape, dieu de la médecine, qui « avait atteint sous les Antonins l'apogée de sa popularité dans le monde romain tout entier »¹, et si Pater laisse planer, tout au long de son ouvrage, le spectre de la peste, rapportée d'Orient par Lucius Verus : dans ce monde romain sur le déclin, qui a tant en commun avec le XIX^e siècle patérien, c'est bien une humanité malade qui est dépeinte, malade à en mourir (Flavien, Marcus Annius Verus). Pour Marius, le monde entier a ainsi « l'air d'un hôpital de malades ; nombreux y sont les malades de l'esprit. »² De la même manière, une sorte d'état d'esprit mélancolique habite profondément la Rome des Antonins telle qu'elle est représentée dans *Marius*. Au début du chapitre XXIII (quatrième partie), le jeune romain, à l'image de beaucoup de ses concitoyens, est ainsi habité par un « sentiment profond de la vacuité de sa vie », qui s'offre comme la « répétition constante d'un douloureux rosaire », « jusqu'à ce que l'œil aussi, et les sens, comme infectés par le brumeux chagrin de l'esprit, fussent affaiblis et malades »³. Le motif de la maladie, qui, encore une fois, vient de l'esprit et contamine les

trouver la vie indigne d'être goûtée et à faire tous grise mine, comme si l'existence était trop difficile à supporter » (par.326, p.319).

¹ *Marius*, p.41 : « had reached under the Antonines the height of its popularity throughout the Roman world. » (*ME*, t.1, p.27). Pater souligne d'ailleurs le lien entre ce culte du dieu guérisseur et le christianisme, comme si tous deux défendaient une même vision de l'humanité, marquée par la maladie : « la prêtrise d'Esculape [...] était celle qui s'approchait le plus, dans toutes les institutions du monde païen, de la prêtrise chrétienne. » (*Marius*, p.42, *ME*, t.1, p.28).

² *Marius*, p.328. « For a moment the whole world seemed to present itself as a hospital of sick persons; many of them sick in mind. » (*ME*, t.2, p.174).

³ *Marius*, p.295 : « was an experience which came amid a deep sense of vacuity in life. [...] "His observation of life" had come to be like the constant telling of a sorrowful rosary, day after day; till, as if taking infection from the cloudy sorrow of the mind, the eye also, the very senses, were grown faint and sick. » (*ME*, t.2, p.128-129). Cette mélancolie, symptôme d'une époque de déclin, est l'un des principaux reproches que formule Pater via

sens, fait ici directement écho aux conceptions de Heine et de Gautier. Bien plus, c'est en termes chrétiens que Pater évoque les sentiments du jeune païen, comme le montre la métaphore du rosaire (prière catholique). C'est d'ailleurs finalement le christianisme qui offrira à Marius le soulagement dont il a besoin¹, dans l'inversion propre au roman qui fait du christianisme primitif l'incarnation des idéaux patériens.

Dans la même logique, on peut utilement souligner la dichotomie entre corps sain et corps malade mise en scène dans « Apollon en Picardie » : sous l'influence d'Apollyon, le prier Saint Jean regagne force et vigueur : « he began to feel his bodily health to be a positive quality or force »². Le paganisme a même une dimension thérapeutique, puisqu'Apollyon guérit le prier « quand celui-ci retombait dans ses anciens malaises »³, « exorcis[e] les maux d'autrui »⁴ et chasse « les maladies des hommes », comprises, par le judéo-christianisme, « comme étant en vérité le fruit du péché »⁵. Contre cette anthropologie négative, Pater présente un « élément [...] grec et étranger au monde chrétien, [...] représenté par ce groupe de brillants jeunes hommes dans le *Lysis*, encore purs de toute maladie spirituelle et qui trouvent la fin de tout effort dans l'aspect de la forme humaine, dans le mouvement et l'agitation continuel de la vie raffinée. »⁶ Pater ne peut que regretter la disparition de cet état où la pleine santé métaphorise la réconciliation de l'homme avec lui-même et son harmonie avec le monde sensible : « The longer we contemplate that Hellenic ideal, in which man is at unity with himself, with his physical nature, with the outward world, the more we may be inclined to regret that he should ever have passed beyond it, to contend for a perfection that makes the blood turbid, and frets the flesh, and discredits the actual world about us. »⁷ Ainsi,

Marius à l'encontre du stoïcisme de Marc-Aurèle. Au contraire, le christianisme primitif offrira à Marius un « apaisement de toutes les sortes de chagrin humain » (*Marius*, p.297, *ME*, t.2, p.131).

¹ « Here, it might be, was, if not the cure, yet the solace or anodyne of his great sorrows — of that constitutional sorrowfulness, not peculiar to himself perhaps, but which had made his life certainly like one long “disease of the spirit”. » (*ME*, t.2, p.107 ; voir *Marius*, p.279).

² *IP*, p.205 : « il commença à sentir que sa santé corporelle était une qualité ou une force positive » (« Apollon en Picardie », dans *l'Enfant dans la maison*, p.110).

³ *Ibid.*, p.111. (*IP*, p.205).

⁴ *Ibid.*, p.110. (*IP*, p.205). Le traducteur traduit « exorcise » pour « charmed away ». C'est donc légèrement surtraduit, mais cette traduction a le mérite de bien saisir la démarche patérienne qui consiste à subvertir le vocabulaire chrétien (ici, l'exorcisme), inverser la perspective et brouiller ainsi l'horizon référentiel culturel.

⁵ *Ibid.*, p.111 : « men's maladies, as in very deed the fruit of sin » (*IP*, p.205).

⁶ « Winckelmann », dans *LR*, p.178-179 : « But the element of affinity which he presents to Winckelmann is that which is wholly Greek, and alien from the Christian world, represented by that group of brilliant youths in the *Lysis*, still uninfected by any spiritual sickness, finding the end of all endeavour in the aspects of the human form, the continual stir and motion of a comely human life. » (*R*, p.182).

⁷ *R*, p.202 : « Plus nous contempions cet idéal hellénique où l'homme est uni à lui-même, à sa nature physique, et au monde extérieur, plus nous sommes enclins à regretter qu'il l'ait dépassé pour lutter en vue d'une perfection qui enfièvre le sang, irrite la chair et discrédite le monde qui nous entoure. » (« Winckelmann », *LR*, p.205).

si le corps païen jouit d'une pleine santé, l'homme moderne, dans lequel « l'âme est passée avec toutes ses maladies »¹, souffre de multiples maux apportés par le Christ, ce que rappelle bien Gautier :

« Virginité, plante amère, née sur un sol trempé de sang, et dont la fleur étiolée et malade s'ouvre péniblement à l'ombre humide des cloîtres, sous une froide pluie lustrale ; – rose sans parfum et toute hérissée d'épines, tu as remplacé pour nous les belles et joyeuses roses baignées de nard et de falerne des danseuses de Sybaris ! Le monde antique ne te connaissait pas, fleur inféconde ; jamais tu n'es entrée dans ses couronnes aux odeurs enivrantes ; – dans cette société vigoureuse et bien portante, on t'eût dédaigneusement foulée aux pieds. – Virginité, mysticisme, mélancolie, – trois mots inconnus, – trois maladies nouvelles apportées par le Christ. – Pâles spectres qui inondez notre monde de vos larmes glacées, et qui, le coude sur un nuage, la main dans la poitrine, dites pour toute parole : Ô mort ! ô mort ! vous n'auriez pu mettre le pied sur cette terre si bien peuplée de dieux indulgents et folâtres ! »²

Comme on l'a vu, l'avènement du christianisme et la fin du paganisme entraîne la déchéance des corps : de bien portants qu'ils étaient, les voilà, à l'image du crucifié, baignés de sang, mortifiés, transformés en fantômes. La métaphore de la maladie, qui parcourt cet extrait, s'offre ainsi comme une attaque contre une religion de la claustration condamnant la chair et les excès des sens. C'est encore une fois une opposition entre un principe mortifère et une profession de foi vitaliste qui est en jeu dans ces lignes, qui se concluent sur cette image des dieux terrestres particulièrement chère à Heine. Rappelons toutefois que ces propos de d'Albert condamnant la virginité prennent presque à contrepied les conceptions du vieux Gautier, dont la prose tardive manifeste un puissant fantasme de virginité (ainsi Tahoser et Spirite), une remarque qui vaut également pour les fantômes, que Gautier dénonce ici via d'Albert mais qui ponctuent régulièrement les écrits du romancier : Gautier reste idéaliste autant que sensualiste, romantique autant qu'hellène.

¹ « Léonard de Vinci », *LR*, p.137 : « Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! » *R*, p.125.

² *Maupin*, p.260.

b. Heine et le monde-lazaret¹

Dans la même logique, c'est aussi en ce sens que l'on peut interpréter la métaphore heinéenne du monde-hôpital, qui parcourt l'œuvre du poète et que l'on retrouve là encore dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* : « das ganze Mittelalter hindurch dauerten die Leiden, manchmal Fieberwuth, manchmal Abspannung, und wir Modernen fühlen noch immer Krämpfe und Schwäche in den Gliedern. Ist auch mancher von uns schon genesen, so kann er doch der allgemeinen Lazarethluft nicht entrinnen, und er fühlt sich unglücklich als der einzig Gesunde unter lauter Siechen. »² La vision spiritualiste fait ainsi régner un climat mortifère qui touche tous les domaines de la vie, et le monde moderne, quoiqu'en rémission, reste l'héritier d'un Moyen-Âge chrétien encore fort à la mode chez les bourgeois³ et les bigots. La scène qui clôt le chapitre V de *La ville de Lucques*, « repoussante mêlée » dont le narrateur heinéen « fu[t] spectateur » dans un hôpital, s'offre dès lors comme une métaphore de cette humanité malade et de cette anthropologie fondamentalement pessimiste :

« Wo entsetzlich anzuhören war, wie die Kranken sich einander ihre Gebrechen spottend vorrechneten, wie ausgedörrte Schwindsüchtige den aufgeschwollenen Wassersüchtling verhöhnten, wie der Eine lachte über den Nasenkrebs des Andern, und dieser wieder über Maulsperrre und Augenverdrehung seiner Nachbarn, bis am Ende die Fiebertollen nackt aus den Betten sprangen, und den andern Kranken die Decken und Lacken von den wunden Leibern rissen, und nichts als scheußliches Elend und Verstümmelung zu sehen war. »⁴

¹ Voir Heine : « Das Leben ist eine Krankheit, die ganze Welt ein Lazareth ! » (« La vie est une maladie, le monde entier un lazaret ! ») *La ville de Lucques*, V, DHA 7, p.171.

² *GRP*, I, p.17 : « ces souffrances, cette fièvre, cette tension extrême, durèrent pendant tout le Moyen-Âge. [...] Si quelqu'un de nous est déjà guéri, il ne peut cependant échapper à l'atmosphère d'hôpital qui l'entoure, et il se trouve malheureux comme un homme bien portant parmi des malades. » (*DA*, I, DHA 8, p.265-266).

³ Ainsi chez Gautier : « Depuis qu'il est de mode d'acheter des meubles anciens, et que le moindre agent de change se croit obligé d'avoir sa *chambre Moyen-Âge* » (*PM*, p.171.) Et plus loin : « Je débitai ce discours d'un ton régence et troubadour qui dut surprendre la belle Égyptienne. » (p.180.) Voir également, dans la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*, les charges gautiériennes contre les « modes », notamment celle du Moyen-Âge.

⁴ *Die Stadt Lukka*, V, DHA 7, p.172 : « C'était chose horrible à entendre, que ces malades qui se reprochaient ironiquement leurs infirmités réciproques, le pulmonique desséché se moquant de [] l'hydropique, l'un riant du polype de l'autre, qui insultait à son tour au [bec de lièvre] et à l'ophtalmie [*sic*] de ses voisins. À la fin, des hommes saisis de fièvre chaude s'élançèrent tout nus de leurs lits, arrachèrent aux autres malades draps et couvertures, et on ne vit plus alors, spectacle hideux, que des [ulcères purulents, des mutilations ignobles, toutes les plaies du pauvre homme Lazare!] » (*La ville de Lucques*, V, DHA 7, p.439). La référence à Lazare ne figure que dans la version française !

Le passage, dans la version française, de la multitude de ces grabataires à ce « pauvre Lazare » fait de cette dernière figure le symbole de cette humanité mise à nu, déchuë, moribonde, telle que le spiritualisme se la représente. Et derrière ce christianisme morbide, c'est bien, chez Heine et Gautier, la littérature romantique qui est visée. Les deux auteurs utilisent à ce sujet les mêmes métaphores, en témoignent ces propos de Gautier qui présente, dans la préface de son ouvrage, *Fortunio* à son lecteur :

« Du reste, nous en prévenons les femmes de chambre sensibles, l'on y trouve peu de doléances sur les âmes dépareillées, la perte des illusions, les mélancolies du cœur et autres platitudes prétentieuses qui, reproduites à satiété, énervent et amollissent la jeunesse d'aujourd'hui. — Il est temps d'en finir avec les maladies littéraires. Le règne des phtisiques est passé. — Le spiritualisme est une belle chose sans doute ; mais nous dirons avec le bonhomme Chrysale, dont nous estimons fort la bourgeoise raison : Guenille si l'on veut ; ma guenille m'est chère. »¹

La violence du propos n'est pas anodine, et la condamnation qui jusqu'alors se voulait anthropologique et politique se fait également littéraire : la mélancolie spiritualiste, celle des « poètes à sylphides et à dulcinées fantastiques »² est directement associée à un certain romantisme. Gautier préfère s'en référer à Molière, dont il cite, non sans écorcher le bourgeois au passage, une réplique des *Femmes savantes* (II, 7) qui renoue avec l'opposition qui nous occupe : « Philaminte : Le corps, cette guenille, est-il d'une importance, / D'un prix à mériter seulement que l'on y pense ? / Et ne devons-nous pas laisser cela bien loin ? / Chrysale : Oui, mon corps est moi-même, et j'en veux prendre soin : / Guenille, si l'on veut ; ma guenille m'est chère. » On retrouve précisément dans ces alexandrins ce qui a été dit plus haut sur l'alliance de la forme et du fond. Ici, pas de distinction entre corps et identité : le corps *est* l'individu. Sans évoquer Molière, Heine porte la même accusation, en des termes assez similaires, en témoignent ces propos sur Novalis et Hoffmann :

« Die große Aehnlichkeit zwischen beiden Dichtern besteht wohl darin, daß ihre Poesie eigentlich eine Krankheit war. [...] Der Rosenschein in den Dichtungen des Novalis ist nicht die Farbe der Gesundheit, sondern der Schwindsucht, und die

¹ Préface de *Fortunio*, p.516.

² « Que les poètes à sylphides et à dulcinées fantastiques se nourrissent de rosée à l'instar des cigales, cela est fort bon pour eux ; pour moi, il ne me déplairait pas que l'on m'écrivît des poulets en nature, que l'on me dît des douceurs en entremets sucrés, et que l'on me fit des aveux en crèmes sentimentalement parfumées. » (« Œuvres de Henri Heine », La Presse, 30/11/1837, p.3).

Purpurglut in Hoffmanns Phantasiestücken ist nicht die Flamme des Genies sondern des Fiebers. Aber haben wir ein Recht zu solchen Bemerkungen, wir, die wir nicht allzu sehr mit Gesundheit gesegnet sind? Und gar jetzt, wo die Literatur wie ein großes Lazareth aussieht? Oder ist die Poesie vielleicht selbst eine Krankheit des Menschen, wie die Perle eigentlich nur der Krankheitsstoff ist, woran das arme Austerthier leidet? »¹

Ce terme de « lazaret » est d'autant plus intéressant que le motif est central dans le corpus heinéen. Rappelons qu'un lazaret désigne un établissement de quarantaine, qui accueille personnes ou marchandises contaminées ou suspectées de l'être, et qu'il était même synonyme, lors de son apparition au milieu du XVI^e siècle, de léproserie. Le nom, de fait, renvoie au Lazare du Nouveau Testament, non pas celui que Jésus ressuscite, mais le protagoniste d'une parabole que l'on trouve chez Luc (chapitre 16, versets 19-31). Opposé à un riche menant « joyeuse et brillante vie », Lazare est décrit comme un « pauvre », « couché à [l]a porte » du riche, « couvert d'ulcères, et désireux de se rassasier des miettes qui tombaient de la table du riche ; et même les chiens venaient encore lécher ses ulcères. »² Or, on trouve chez Heine aussi bien le terme de « lazaret », comme on l'a vu, que la figure de Lazare, des *Tableaux de voyages*³, aux *Aveux*, en passant par *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* et le *Romancero*. Dans les dernières lignes des *Aveux*, Heine évoque ainsi l'auteur de la *Chronique de Limbourg*, son « frère en Apollon », pauvre clerc du Moyen-Âge qui, parce qu'il est atteint de la lèpre, doit vivre reclus du monde. Le texte se termine au son du « craquement sourd de la cliquette de Saint Lazare »⁴. À la fois avatar poétique et symbole d'une humanité déchue par l'avènement du christianisme spiritualiste, à la fois clerc moyenâgeux et païen apollonien, cette figure de Lazare possède une résonance toute particulière dans les derniers écrits du poète puisqu'Heine est lui-même alité et paralysé. L'idée était d'ailleurs déjà en germe dans son essai sur la religion et la philosophie, comme le montre la litote citée plus haut (« nous qui ne sommes pas comblés d'un excès de santé ») :

¹ RS, II, p.193 : « La grande ressemblance qui existe entre ces deux poètes, c'est que leur poésie est une maladie. [...] La nuance rose qui domine dans les écrits de Novalis n'est pas la couleur de la santé, mais l'éclat menteur de la phthisie [*sic*] ; et la teinte de pourpre qui anime les contes fantastiques d'Hoffmann n'est pas la flamme du génie, mais bien le feu de la fièvre. Mais avons-nous bien le droit de faire de telles critiques, nous qui ne sommes pas comblés d'un excès de santé ? Et maintenant surtout lorsque la littérature ressemble à un vaste lazaret ? À moins que la poésie ne soit elle-même une maladie, comme la perle qui n'est qu'une infirmité dont souffre le pauvre animal nommé l'huître. » (DA, V, DHA 8, p.407).

² Bible de Louis Segond, Luc, chapitre 16, versets 19-21.

³ On le retrouve également au chapitre VI de la *Ville de Lucques*, qui suit directement l'extrait qu'on a cité plus haut. Voir DHA 7, p.172 (allemand) et p. 439 (français).

⁴ *Aveux*, DHA 15, p.164-165. DHA 15, p.57 pour les *Geständnisse*. On retrouve ce motif de la lèpre dans *La Renaissance* lorsque Pater rapporte l'histoire d'Amis et d'Amile.

Heine se plaît à incarner à la fois le médecin et le malade, celui qui cherche à changer le puritanisme spiritualiste en gaieté sensualiste, à rédimer le corps et rétablir la chair dans ses droits, mais aussi celui qui est fils (parricide) et héritier de ce Moyen-Âge chrétien. C'est donc toute la relation heinéenne au romantisme qui est en jeu dans cette métaphore de la maladie.

La force de son écriture réside ainsi dans le fait que le poète relie cette opposition générale à sa propre histoire personnelle : sa propre déchéance physique s'offre ainsi comme la matérialisation tangible du bouleversement qui s'opère dans le passage du paganisme au christianisme. Un jour Bacchus splendide, le lendemain Jupiter décrépi, le païen allemand, par cet itinéraire, met en scène au cœur même de sa chair la tension fondamentale qu'il voit à l'œuvre dans l'histoire de l'humanité : son corps obéit ainsi à une dialectique qui fait de lui tantôt une source de jouissance, tantôt une cause de souffrance. C'est d'ailleurs précisément ce qu'illustre un billet d'avril 1852 adressé à Théophile Gautier :

« Ne vous apitoyez pas trop sur moi ; la vignette de la Revue des Deux-Mondes, où l'on me représente émacié et penchant la tête comme un Christ de Moralès, a déjà trop ému en ma faveur la sensibilité des bonnes gens ; je n'aime pas les portraits qui ressemblent, je veux être peint en beau comme les jolies femmes. Vous m'avez connu lorsque j'étais jeune et florissant ; substituez mon ancienne image à cette piteuse effigie. »¹

Heine résume en quelques lignes toute l'opposition au cœur de notre étude : au corps déchu et privé de ses formes (« émacié »), chrétien en un mot, Heine cherche à substituer son « ancienne image », tournée vers la beauté et la florissante jeunesse. Heine ne cherche pas à être pris en pitié par les « bonnes gens » et autres philistins : le corps ne doit pas susciter une compassion bourgeoise, mais au contraire s'affirmer dans toute sa sensualité, quitte à choquer ou à s'éloigner de la réalité : l'essentiel, c'est la permanence de la beauté, cette volonté, quelles que soient les circonstances, d'être « peint en beau ». On retrouve ainsi une opposition toute gautiérienne entre réel trivial et beauté idéale. Ces phrases en disent long également sur la mise en scène de soi orchestrée par Heine : ces « vignette[s] », ces « effigie[s] », ces « image[s] » sont autant de termes qui participent à ces jeux de miroir consciemment harmonisés par Heine, et qui permettent de donner un aperçu du « portrait » diffracté du

¹ Lettre de Heine à Théophile Gautier, avril 1852, *HSA* 23, lettre 1426, p.205. Ces mots seront repris par Gautier dans sa « Préface » aux *Tableaux de voyage* publiés chez M. Lévy, puis dans les pages consacrées à Heine dans ses *Portraits et souvenirs littéraires* (1875), *op.cit.*, p.108.

poète. Dans son nécrologe de Heine, Gautier reprendra d'ailleurs cette tension métaphorique : « Heine a offert le phénomène de l'âme vivant sans corps, de l'esprit se passant de la matière, la maladie l'avait atténué, émacié, disséqué comme à plaisir, et dans la statue du dieu grec taillait avec la patience minutieuse d'un artiste du Moyen-Âge un Christ décharné jusqu'au squelette, où les nerfs, les tendons, les veines apparaissent en saillie. »¹ Ainsi mise en scène par Gautier, cette squelettisation du corps qui ne fait plus de Heine qu'un pur « esprit »² entre en écho certain, comme on l'a vu plus haut, avec la représentation gautiérienne du corps juif telle qu'il se donne à voir dans le *Roman de la momie* ou le *Pied de momie* : « Ses mains, maigres, fluettes, veinées, pleines de nerfs en saillie comme les cordes d'un manche à violon... »³.

5. De la messe à la kermesse : la « religion de la joie »

a. Paganisme et mélancolie

Contre la mélancolie, maladie issue du spiritualisme chrétien, il s'agit alors de promouvoir un nouvel idéal, une nouvelle manière de vivre dont même Newman reconnaît la force, comme le rappelle Pater : « We are accustomed to think of Greek religion as the religion of art and beauty, the religion of which the Olympian Zeus and the Athena Polias are the idols, the poems of Homer the sacred books. Thus Cardinal Newman speaks of "the classical polytheism which was gay and graceful, as was natural in a civilised age" »⁴. Cette opposition entre mélancolie et joie, on la retrouve d'ailleurs au sein même de la religion païenne, comme le rappelle Pater dans son archéologie du paganisme antique, qui poursuit, juste après sa citation de Newman : « Yet such a view is only a partial one. In it the eye is fixed on the sharp, bright edge of high Hellenic culture, but loses sight of the sombre world across which it

¹ « Revue dramatique » du *Moniteur universel*, 25/02/1856, art.cit., p.1. Le texte se poursuit sur des lignes qui rappellent à la fois les lumières hugoliennes et la charogne baudelairienne : « penser ce cerveau lumineux, pétri de rayons et d'idées, d'où les images sortaient en bourdonnant comme des abeilles d'or, il ne reste plus aujourd'hui qu'un peu de pulpe grisâtre, est une douleur qu'on n'accepte pas sans révolte. »

² « Âme vivant sans corps... » On pense évidemment à *Avatar* (une nouvelle qui sera publiée en feuilleton du 29 février au 3 avril 1856), et à son héros Octave de Saville, qui se fera finalement lui aussi « âme vivant sans corps... »

³ *PM*, p.173. Nous soulignons.

⁴ « Winckelmann », *R*, p.200 : « Nous avons l'habitude de concevoir la religion grecque comme une religion d'art et de beauté, la religion dont le Zeus Olympien et Athéna Polias sont les idoles, et les poèmes d'Homère, les livres sacrés. C'est ainsi que le cardinal Newman parle du "polythéisme antique qui était joyeux et gracieux, comme il était naturel à une époque civilisée" » (*LR*, p.190). Il s'agit d'un extrait de son *Essay on the Development of Christian Doctrine* (1845).

strikes »¹. Il s'agit là d'une dimension fondamentale de la compréhension de la Grèce patérienne, et sur laquelle on reviendra. Il convient ainsi de bien distinguer, au sein du paganisme antique, ce qui appartient à « l'observance », au « rituel » « conservateur », « élément permanent de la vie religieuse », « opiat » administré « à un malade incurable », et ce qui relève de la « conception poétique », de la « mythologie », de « l'élément esthétique », qui constituent « la religion hellénique supérieure. »² C'est toute la différence que Pater établit, dans *Marius*, entre la « religion de Numa » des premiers chapitres et le paganisme plus tardif et plus urbain, que découvre Marius pendant ces pérégrinations. C'est en ce sens, pour en revenir à la mélancolie, qu'il existe pour Pater un paganisme morose, auquel s'oppose la joie lumineuse de l'idéal patérien :

« Greek religion too has its mendicants, its purifications, its antinomian mysticism, its garments offered to the gods, its statues worn with kissing, its exaggerated superstitions for the vulgar only, its worship of sorrow, its addolorata, its mournful mysteries. Scarcely a wild or melancholy note of the medieval church but was anticipated by Greek polytheism! What should we have thought of the vertiginous prophetess at the very centre of Greek religion? The supreme Hellenic culture is a sharp edge of light across this gloom. »³

« Elle aussi » (c'est-à-dire : comme le christianisme), la religion grecque, du moins une certaine religion, repose sur son culte de la tristesse et ses Notre-Dame des Douleurs (« *addolorata* »). Et de la même manière que le paganisme antique se divise, chez Pater, entre rite et poésie, entre mélancolie mystique et espérance joyeuse, le christianisme patérien, notamment tel qu'il est présenté dans *Marius l'épicurien* obéit à cette dichotomie. Dans son roman, Pater oppose ainsi le montanisme, « puritanisme de l'époque »⁴ au christianisme primitif (qui rejoint en un sens cette « suprême culture hellénique »), qui obtient « pour tout le peuple chrétien une ardente liberté de cœur contre mille groupes sectaires et étroits » et engage une « véritable régénération de la terre et du corps, dans la dignité de l'être humain

¹ « Winckelmann », *R*, p.200 : « Mais il s'agit là d'une vue partielle qui ne s'attache qu'au rayon de lumière net et brillant de la haute culture hellénique en oubliant le monde obscur qu'il traverse. » », *LR*, p.190.

² « Winckelmann », *LR*, p.191-192 (*R*, p.200-203).

³ *R*, p.203-204 : « La religion grecque a elle aussi ses mendiants, ses purifications, son mysticisme antinomien, ses vêtements offerts aux dieux, ses statues usées de baisers, ses superstitions exagérées réservées au vulgaire, son culte du chagrin, son "*addolorata*", et ses tristes mystères. C'est à peine si le polythéisme grec n'a pas anticipé une note folle ou mélancolique de l'Église médiévale ! [...] La suprême culture hellénique est un faisceau de lumière à travers la sombre tristesse » (*LR*, p.193).

⁴ *Marius*, p.290. Le montanisme est une branche hétérodoxe du christianisme, née au II^e siècle après Jésus Christ, qui fut rapidement considérée comme hérétique par l'Église chrétienne d'Orient.

tout entier »¹. Ce « christianisme naturel », authentique « humanisme »² devient même, à la fin du roman, et contre le paganisme tardif de la Rome décadente, cet idéal de joie et sérénité que Pater appelle de ses vœux :

« The tables in fact were turned: the prize of a cheerful temper on a candid survey of life was no longer with the pagan world. The æsthetic charm of the catholic church, her evocative power over all that is eloquent and expressive in the better mind of man, her outward comeliness, her dignifying convictions about human nature:—all this, as abundantly realised centuries later by Dante and Giotto, by the great medieval church-builders, by the great ritualists like Saint Gregory, and the masters of sacred music in the middle age—we may see already, in dim anticipation, in those charmed moments towards the end of the second century. »³

C'est donc bien une tension entre joie et mélancolie, gaieté et nostalgie que cherche à incarner l'opposition entre hellénisme et hébraïsme, qui se trouve ainsi à même de dire toute la variété des expériences humaines : « It is precisely this effect, this grace of Hellenism relieved against the sorrow of the Middle Age, which forms the chief motives of *The Earthly Paradise*: with an exquisite dexterity the two threads of sentiment are here interwoven and contrasted. »⁴

¹ *Marius*, p.290 : « But again the church of Rome, now becoming every day more and more completely the capital of the Christian world, checked the nascent Montanism, or puritanism of the moment, vindicating for all Christian people a cheerful liberty of heart, against many a narrow group of sectaries, all alike, in their different ways, accusers of the genial creation of God. With her full, fresh faith in the Evangele—in a veritable regeneration of the earth and the body, in the dignity of man's entire personal being—for a season, at least, at that critical period in the development of Christianity, she was for reason, for common sense, for fairness to human nature, and generally for what may be called the naturalness of Christianity.— As also for its comely order: she would be "brought to her king in raiment of needlework." It was by the bishops of Rome, diligently transforming themselves, in the true catholic sense, into universal pastors, that the path of what we must call humanism was thus defined. » *ME*, t.2, p.122.

² *Ibid.* Le christianisme incarne ici « that regenerate type of humanity, which, centuries later, Giotto and his successors, down to the best and purest days of the young Raphael, working under conditions very friendly to the imagination, were to conceive as an artistic ideal. He felt there, felt amid the stirring of some wonderful new hope within himself, the genius, the unique power of Christianity » (*ME*, t.2, p.110). Voir aussi *ME*, t.2, p.115.

³ *ME*, t.2, p.123 : « Les rôles, en fait, étaient inversés : envisager la vie d'un œil pur avec bonne humeur n'était plus l'apanage du monde païen. Le charme esthétique de l'Église catholique, son pouvoir d'évocation sur tout ce que la meilleure partie de l'esprit humain détient d'éloquent ou d'expressif, [...] Dante et Giotto, les grands bâtisseurs de cathédrales médiévaux, [...] nous le discernons déjà, par une anticipation obscure, dans ces moments enchantés vers la fin du deuxième siècle. » (*Marius*, p.290).

⁴ « Aesthetic Poetry », p.226 : « c'est précisément cet effet, cette grâce de l'hellénisme relevé contre la tristesse du Moyen-Âge qui constituent le propos principal du *Paradis Terrestre* où ces deux sentiments sont mêlés et contrastés avec une exquise dextérité » (*Essais anglais*, p.53).

b. Pain rassis et ambroisie

Qu'elle prenne les traits de la « suprême culture hellénique » ou d'un « christianisme naturel », il s'agit bien de promouvoir, dans cette opposition entre sensualisme et spiritualisme, une religion de la « *cheerfulness* » et du « charme esthétique », ce qui n'est pas sans faire écho aux préoccupations de Heine et Gautier, qui préfère, dans *Fortunio*, célébrer « l'or, le marbre et la pourpre » et offrir un « hymne à la beauté, à la richesse, au bonheur, les trois seules divinités » qu'il reconnaisse.¹ Le credo reste le même quinze ans plus tard, avec *Arria Marcella*, dont le personnage éponyme renvoie au *topos* littéraire de l'hétaïre, « figure collective qui s'offre comme la source du plaisir, de l'énergie, et de la vie »² : « ne m'accablez pas, au nom de cette religion morose qui ne fut jamais la mienne ; moi, je crois à nos anciens dieux qui aimaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir »³. Que ces principes de vie soient associés au paganisme antique relève bien moins de la fidélité historique que du pur fantasme ; ils définissent néanmoins profondément l'identité de ce païen en lutte contre le judéo-christianisme. Heine proclame d'ailleurs la même foi dans le bonheur, dont il faut jouir ici et maintenant, et non dans un au-delà céleste promis aux vertueux après leur mort. Il s'agit bien pour Heine d'opposer deux attitudes face à la vie, comme il le résume dans *Les Dieux en exil* :

« La véritable question était de savoir si le monde devait appartenir dorénavant à ce judaïsme spiritualiste [que prêchaient ces Nazaréens mélancoliques qui bannirent de la vie toutes les joies humaines pour les reléguer dans les espaces célestes,] — ou si le monde devait demeurer sous la joyeuse puissance de l'esprit grec, [qui avait érigé le culte du beau et fait épanouir toutes les magnificences de la terre] ! »⁴

Semblable au « oui triomphant adressé à soi-même »⁵ promu par Nietzsche, le paganisme heinéen est donc moins dévotion rendue à des divinités transcendantes que culte de la joie et de la sensualité : les temples antiques se font lieu où « on dansait [somp tueusement], le front ceint de fleurs ; on s'étendait [sur des couches de pourpre pour savourer les plaisirs du repos

¹ Préface de *Fortunio*, p.516. Fortunio lui-même dira : « J'ai trois dieux : l'or, la beauté, et le bonheur. » (p.620.)

² B. Knapp, « The Greek Way versus Christianity », art.cit., p.70.

³ *AM*, p.579.

⁴ *DE*, p.230-231. La version française est plus développée que le texte allemand : « Die Frage war: ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche, übergeistige Judäismus der Nazarener, oder ob hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen solle? » (*EG*, p.47).

⁵ Nietzsche, *La généalogie de la morale*, p.35. Il parle de sa « morale aristocratique ».

sacré], et quelquefois aussi pour goûter de plus douces jouissances... »¹ Au-delà de la désacralisation du lieu de culte tel qu'il est envisagé par le judéo-christianisme, il s'agit ainsi pour Heine de présenter le paganisme comme religion de la félicité terrestre. Dans la même logique, la légende du Tannhäuser oppose les vins, les roses, et autres plaisirs goûtés dans la montagne de Vénus à l'aspiration du chevalier à la « souffrance », aux « larmes » et aux « épines »². C'est donc une foi fondamentale dans le bonheur qui guide la poésie heinéenne dans ses revendications : « ich glaube die Menschheit ist zur Glückseligkeit bestimmt, und ich hege also eine größere Meinung von der Gottheit als jene frommen Leute, die da wähnen, sie habe den Menschen nur zum Leiden erschaffen »³ Il s'agit bien ici d'une *profession de foi* sensualiste : dans sa volonté d'instaurer une nouvelle religion terrestre, Heine joue avec la terminologie chrétienne, comme lorsqu'il évoque

« [...] der große Jan Steen, den ich für eben so groß halte wie Raphael. Auch als religiöser Maler war Jan eben so groß, und das wird man einst ganz klar einsehn, wenn die Religion des Schmerzes erloschen ist, und die Religion der Freude den trüben Flor von den Rosenbüschen dieser Erde fortreibt, und die Nachtigallen endlich ihre lang verheimlichten Entzückungen hervorjauchzen dürfen. Aber keine Nachtigall wird je so heiter und jubelnd singen, wie Jan Steen gemalt hat. Keiner hat so tief wie er begriffen, daß auf dieser Erde ewig Kirmes seyn sollte; er begriff, daß unser Leben nur ein farbiger Kuß Gottes sey, und er wußte, daß der heilige Geist sich am herrlichsten offenbart im Licht und Lachen. »⁴

« Esprit de la joie » et non « lugubre lémure catholique »⁵, le païen Jan Steen incarne ce désir de faire de la vie une éternelle « kermesse », où la « religion de la douleur » laisse place aux

¹ *DE*, p.231. En allemand : « da schmückte man das Haupt mit Blumen, da gab es feyerlich holde Tänze, da lagerte man sich zu freudigen Mahlen... wo nicht gar zu noch süßeren Genüssen. » (*EG*, p.47).

² *DE*, p.235 (« Ich schmachte nach Bitternissen » ; « Ich sehne mich nach Tränen », *EG*, p.57-58).

³ *GRP*, I, p.17 : « [Je tiens Dieu pour un être clément qui a destiné] l'humanité au bonheur. [] En parlant ainsi, je crois l'honorer plus que ceux qui pensent que l'homme est né pour souffrir. » (*DA*, I, *DHA* 8, p.266).

⁴ *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, *DHA* 5, p.182 : « [...] le grand Jan Steen, qui est pour moi l'égal de Raphaël. J'affirme même qu'il l'est en tant que peintre religieux, et on le reconnaîtra pleinement le jour où la religion de la douleur sera éteinte, où la religion de la joie arrachera aux buissons de roses de cette terre leur lugubre crêpe, et où les rossignols pourront enfin laisser libre cours à leurs ravissements longtemps dissimulés. Mais aucun rossignol ne chantera jamais avec autant de gaieté et d'allégresse que Jan Steen n'a peint. Nul n'a compris aussi profondément que la vie sur cette terre doit être une éternelle kermesse ; il a compris que notre vie n'est qu'un divin baiser plein de couleurs, et il savait que l'esprit saint se révèle avec le plus de magnificence dans la lumière et les rires. » (*Mémoires de Monsieur de Schnabelewopski*, dans *Nuits florentines*, *op.cit.*, p.103).

⁵ « Ce ne fut pas un lugubre lémure catholique, mais un clair et moderne esprit de la joie qui, après sa mort, revint hanter son vieil atelier pour y boire et y peindre ses images pleines de drôlerie. Ce sont ces spectres-là qui viendront de temps à autre regarder nos descendants à la lumière du jour, tandis que le soleil se montrera aux fenêtres reluisantes, et que du haut de la tour tombera non pas le son noir et sourd des cloches mais celui, rouge

rires et à la lumière de midi : il y a, dans cette idée d'arracher « aux buissons de roses [...] leur lugubre crêpe » la volonté de véritablement dévoiler la beauté, aussi bien que de mettre fin à l'hypocrisie morale propre au spiritualisme chrétien. On retrouve ici le motif du costume et du déguisement qui parcourt l'ensemble de l'œuvre heinéenne. Là encore, cette « gaieté » va de pair avec une libération esthétique, comme le montre la métaphore des rossignols : il s'agit bien d'associer l'art à ces professions de foi sensualistes.

De même que Gautier, par l'intermédiaire de d'Albert « adore sur toutes choses la beauté de la forme » et fait de la beauté « la Divinité visible, [...] le bonheur palpable, [...] le ciel descendu sur la terre »¹, de même que Pater fait du monde sensible un sanctuaire², Heine cherche donc bien à fonder « une autre “religion” qui offre des contenus nouveaux aux tableaux, un autre message que le catholicisme, un message opposé même, celui d'une humanité réconciliée avec elle, avec sa propre sensualité, avec la matière. »³ Dans son « Salon de 1831 » (publié en allemand dans les *Französische Maler*), Heine voit dans le « grand chef-d'œuvre » de *L'arrivée des moissonneurs dans les marais pontins* de Léopold Robert (1830) la manifestation d'une « apothéose de la vie » qui s'offre comme une « grande révélation » (« Offenbarung »), celle d'une « doctrine panthéiste d'inspiration spinoziste et goethéenne, « spiritualité panthéistique », dit Nerval dans son article de 1848 sur « Les poésies de Henri Heine »⁴, qui délivre l'homme du péché originel, de la malédiction du travail, de la notion même de « sacrifice expiatoire »⁵. Comme avec Jan Steen, Heine compare Robert et Raphaël qui se rejoignent sur la forme et la matière mais non sur l'esprit :

« Es wird mir nicht einfallen, zwischen Robert und dem größten Maler der katholischen Weltzeit eine Parallele zu ziehen. Aber ich kann doch nicht umhin, ihre Verwandtschaft zu gestehen. Es ist indessen nur eine materielle Formenverwandtschaft, nicht eine geistige Wahlverwandtschaft. Raphael ist ganz getränkt von katholischem Christenthum, einer Religion, die den Kampf des Geistes mit der Materie, oder des Himmels mit der Erde ausspricht, eine

et exultant, des trompettes annonçant l'heure délicieuse de midi. » *Mémoires de Monsieur de Schnabelewopski*, p.104-105 (DHA 5, p.183 pour le texte allemand).

¹ *Maupin*, p.207. D'Albert conservera cette idée tout au long du roman, en témoigne sa déclaration finale à Maupin : « vous représentez dignement la première divinité du monde, la plus pure symbolisation de l'essence éternelle, – la beauté. » (p.360.)

² Si « la maison est un sanctuaire », c'est « que la réalité y est transformée en images du divin » (M. Lambert Charbonnier, *Walter Pater et les “portraits imaginaires” : miroirs de la culture et images de soi*, op.cit., p.48).

³ J. Lacoste, « Heinrich Heine et le salon de 1831 : ironie allemande et romantisme français », art.cit, p.272.

⁴ G. de Nerval, « Les poésies de Henri Heine », art. cit., dans *Œuvres complètes I*, p.1123.

⁵ *Ibid.*

Unterdrückung der Materie beabsichtigt, jeden Protest derselben eine Sünde nennt, und die Erde vergeistigen oder vielmehr die Erde dem Himmel aufopfern möchte. Robert gehört aber eiem Volke an, worin der Katholizismus erloschen ist. [...] Robert ist ein Franzose, und er, wie die meisten seiner Landsleute, huldigt unbewußt einer noch verhüllten Doktrin, die von einem Kampfe des Geistes mit der Materie nichts wissen will, die dem Menschen nicht die sichern irdischen Genüsse verbietet und dagegen desto mehr himmlische Freuden ins Blaue hinein verspricht, die den Menschen vielmehr schon auf dieser Erde beseligen möchte, und die sinnliche Welt eben so heilig achtet wie die geistige; »denn Gott ist alles, was da ist.« Roberts Schnitter sind daher nicht nur sündenlos, sondern sie kennen keine Sünde, ihr irdisches Tagwerk ist Andacht, sie beten beständig, ohne die Lippen zu bewegen, sie sind selig ohne Himmel, versöhnt ohne Opfer, rein ohne beständiges Abwaschen, ganz heilig. Daher, wenn auf katholischen Bildern nur die Köpfe, als der Sitz des Geistes, mit einem Heiligenschein umstrahlt sind und die Vergeistigung dadurch symbolisirt wird, so sehen wir dagegen auf dem Robertschen Bilde auch die Materie verheiligt, indem hier der ganze Mensch, der Leib eben so gut wie der Kopf, vom himmlischen Lichte, wie von einer Glorie, umflossen ist. »¹

On peut là encore remarquer que la France, et le peuple français, s'offre bien pour Heine, qui vient d'arriver dans le Paris des « Trois Glorieuses », comme la patrie de la libération individuelle, politique et sociale, par opposition au despotisme allemand. Cette doctrine « encore voilée », Heine cherche à la rendre manifeste, dans une apocalypse où l'homme est béatifié (« *beseligen* », « *verheiligen* ») et où, par-delà bien et mal, la notion même de péché

¹ « Französische Maler », *DHA 12/1*, p.33-34 : « Raphaël est tout imbu de christianisme catholique, religion qui exprime le combat de l'esprit contre la matière ou du ciel contre la terre, qui a l'oppression de la matière pour objet, appelle péché toute protestation de cette dernière et voudrait spiritualiser la terre ou plutôt la sacrifier au ciel. Mais Robert appartient à un peuple chez lequel le catholicisme est, sinon mort, du moins très-avancé dans son agonie. [...] Robert est Français et, comme la plupart de ses compatriotes, obéit à son insu à une doctrine encore voilée qui ne veut pas entendre parler d'un combat de l'esprit contre la matière, qui n'interdit pas à l'homme les jouissances certaines d'ici-bas, et lui promet en même temps [] des joies célestes dans l'azur de l'infini, qui veut au contraire béatifier l'homme dès cette vie terrestre et regarde le monde sensible comme aussi sacré que le monde spirituel. *Les Moissonneurs* de Robert ne sont donc pas seulement purs de tout péché, mais ils ne savent même ce que c'est qu'un péché. Leur travail de tous les jours est leur piété ; ils prient donc continuellement sans remuer les lèvres, sont bienheureux sans paradis, réconciliés sans sacrifice expiatoire, purs de toute tache originelle, saints et archi-saints. Aussi, quand, dans les tableaux catholiques, les têtes seules, comme siège de l'esprit, rayonnent de l'auréole, symbole de la spiritualisation, nous voyons au contraire dans le tableau de Robert la matière également béatifiée et tout l'homme, corps et tête, flottant dans une lumière céleste, comme au milieu d'une gloire. » (« Salon de 1831 », *DHA 12/1*, p.439-440). Nietzsche parle de Raphaël en termes similaires : « Raphaël disait "oui", Raphaël *faisait* "oui" de tout son être – par conséquent, Raphaël n'était pas chrétien... » (Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.92).

est abolie¹. Il faudra attendre des penseurs comme Nietzsche pour radicaliser la critique de la notion de péché², mais il est certain que Heine ouvre la voie à une profonde remise en question de l'axiologie chrétienne.

Loin d'être culte individualiste de la sensation, cette religion de la joie et du plaisir a donc des implications profondément politiques, comme le rappelle le premier chapitre de *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Le narrateur y rencontre une jeune fille qui « chant[e] l'amour et les peines d'amour, l'abnégation et le bonheur de se revoir là-haut dans un monde meilleur, où toute douleur s'évanouit »³ :

« Sie sang vom irdischen Jammerthal,
Von Freuden, die bald zerronnen,
Vom Jenseits, wo die Seele schwelgt
Verklärt in ew'gen Wonnen.

Sie sang das alte Entsagungslid,
Das Eyapopeya vom Himmel,
Womit man einlullet, wenn es greint,
Das Volk, den großen Lümmel. »⁴

Contre le christianisme qui fait du monde sensible une « vallée de larmes » (« *Jammerthal* ») et berce le peuple de « chants de renoncement » (« *Entsagungslid* ») et de « tralalas »

¹ Sur la question spécifique du péché, voir notamment D. Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde, op.cit.*

² Nietzsche saisit ainsi la notion de péché dans sa dimension physiologique, sensualiste pourrions-nous dire : « la “disposition au péché” n'est pas chez l'homme un état de fait, mais bien l'interprétation d'un état de fait, c'est-à-dire d'un trouble physiologique lui-même considéré dans une perspective morale-religieuse qui pour nous n'a plus valeur impérative » (*La généalogie de la morale*, p.153). Autrement dit, pour reprendre la terminologie heinéenne, il y a bien là une spiritualisation (par la religion ou la morale) donc une négation du corps. Dans *Le Gai Savoir*, Nietzsche fait du péché « un sentiment juif et une invention juive ; c'est l'arrière-plan de toute moralité chrétienne, et de ce point de vue le christianisme visait à “enjuiver” le monde entier. Jusqu'à quel point cela lui a réussi en Europe, on le sent de la façon la plus fine au degré d'étrangeté que l'Antiquité grecque – un monde dépourvu de sensibilité du péché – garde toujours pour notre sensibilité ». (*Le Gai savoir*, par.135, p.235-236).

³ *Germania. Un conte d'hiver, DHA 4*, p.243 : « Sie sang von Liebe und Liebesgram, / Aufopfrung und Wiederfinden / Dort oben in jener besseren Welt, / Wo alle Leiden schwinden. » (*Deutschland. Ein Wintermärchen, DHA 4*, p.91). Sur ce sujet, voir notamment le chapitre 5 de *Poets of Protest. Mythological Resignification in American Antebellum and German Vormärz Literature, op.cit.* (« Heinrich Heine's Wintermärchen and the Laughter of the Age », p.219-281).

⁴ *Deutschland. Ein Wintermärchen, DHA 4*, p.91 : « Elle chantait cette terrestre vallée de larmes, nos joies qui s'écoulaient dans le néant [comme un torrent], et cette patrie posthume où l'âme [nage] transfigurée au milieu de délices éternelles. Elle chantait la vieille chanson des renoncements, [ce dodo des cieux avec lequel on endort], quand il pleure, le peuple, ce grand mioche. » (*Germania. Un conte d'hiver, DHA 4*, p.243).

(« *Eyapopeya* »), le poète défend une nouvelle poésie, militante, qui permet l'avènement sur terre du « royaume des cieux » : « Ein neues Lied, ein besseres Lied, / O Freunde, will ich Euch dichten! / Wir wollen hier auf Erden schon / Das Himmelreich errichten. / Wir wollen auf Erden glücklich seyn... »¹ Le sensualisme heinéen se fait alors critique politique d'un christianisme qui cautionne et pérennise une exploitation de l'homme par l'homme. Il y a donc bien dans cette religion de la joie et du plaisir une authentique aspiration démocratique : « Es wächst hienieden Brod genug / Für alle Menschenkinder, / Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust, / Und Zuckererbsen nicht minder. »² Heine s'engage donc, encore en 1844, dans un prophétisme qui fait de la poésie une arme révolutionnaire. Le narrateur, qui annonce la fin des « *miserere* », « sen[t] se lever dans [s]on cœur des astres inconnus, des étoiles étranges » qui lui permettent de « briser les chênes séculaires de la vieille Allemagne. »³

c. Sensualisme et saint-simonisme

Il convient en ce sens de ne pas oublier l'influence du saint-simonisme sur le sensualisme heinéen des années 1830⁴. Ce courant idéologique naît dans le sillage des principes défendus par Claude-Henri de Rouvroy de Saint-Simon (1760-1825)⁵, qui cherche à développer une théorie de la société moderne industrielle, opposée à celle de l'Ancien Régime : portées par une foi dans le progrès, dans la science et dans l'industrie, les idées saint-simoniennes s'appuient sur les notions de classes sociales et de luttes des classes (que reprendront Marx et Engels)⁶ pour souligner le rôle du développement économique dans l'avènement d'un

¹ *Deutschland. Ein Wintermärchen*, DHA 4, p.92 : « O mes amis ! je veux vous composer une chanson nouvelle, une chanson meilleure ; nous voulons sur la terre établir le royaume des cieux. Nous voulons être heureux ici-bas, et ne plus [être des gueux]... » (*Germania. Un conte d'hiver*, DHA 4, p.244).

² *Deutschland. Ein Wintermärchen*, DHA 4, p.92 : « Il croît ici-bas assez de pain pour tous les enfants des hommes;

les roses, les myrtes, la beauté et le plaisir, et les petits pois ne manquent pas non plus. » (*Germania. Un conte d'hiver*, DHA 4, p.244).

³ *Germania. Un conte d'hiver*, DHA 4, p.244 : « « Das Miserere ist vorbei, / Die Sterbeglocken schweigen. [...] Ein Hochzeitkarmen ist mein Lied, Das bessere, das neue! / In meiner Seele gehen auf / Die Sterne der höchsten Weihe – / Begeisterte Sterne, sie lodern wild, / Zerfließen in Flammenbächen – / Ich fühle mich wunderbar erstarkt, / Ich könnte Eichen zerbrechen! » (*Deutschland. Ein Wintermärchen*, DHA 4, p.93).

⁴ Les liens entre Heine et le saint-simonisme ont été récemment bien étudiés par N. Bodenheimer dans *Heinrich Heine und der Saint-Simonismus*, *op.cit.*, mais on peut également citer « Le saint-simonisme est-il jeune-hégélien ? » de M. Espagne (*art.cit.*), « Heine, Saint-Simonismus und Kunstautonomie » de W. Preisendanz (*art.cit.*), « Usages du Globe par Heinrich Heine » de N. Waszek (*art.cit.*). Pour un aperçu synthétique, voir le *Heine-Handbuch* de G. Höhn, p.344-347.

⁵ Heine lui consacre un article dans *Lutezia*, et déplore sa fin de vie dans la misère. Voir DHA 14, p.106.

⁶ La filiation est d'autant plus légitime que, pour ainsi dire, le communisme est au Heine des années 1840-1850 ce que le saint-simonisme est au Heine du début des années 1830 : il s'agit dans les deux cas pour Heine d'un

bonheur pour tous. S'il s'agit de s'émanciper des carcans de la théologie et d'une vision strictement religieuse, le saint-simonisme vise à fonder une nouvelle religion séculière de l'amour et de la fraternité, comme le rappelle *Le nouveau christianisme* de Saint-Simon (1825), dont certains passages rappellent explicitement les propos de Heine : « Ce n'est plus sur des idées abstraites que vous devez fixer l'attention des fidèles ; c'est en employant convenablement les idées sensuelles, c'est en les combinant de manière à procurer à l'espèce humaine le plus haut degré de félicité qu'elle puisse atteindre pendant sa vie terrestre, que vous parviendrez à constituer le Christianisme, religion générale, universelle et unique. »¹ À la mort de Saint-Simon en 1825, un certain nombre de disciples du philosophe tentent de systématiser et d'organiser l'ensemble des idées de leur maître pour fonder une doctrine saint-simonienne, présentée en 1829 et 1830 par Prosper Enfantin (1796-1864) et Saint-Amand Bazard (1791-1832) dans *L'exposition de la doctrine de Saint-Simon*.

L'arrivée de Heine à Paris en 1830 est saluée par *Le Globe* de Michel Chevalier, un journal qui se revendique explicitement de la doctrine saint-simonienne et qui sera beaucoup lu par Heine au début des années 1830. G. Höhn souligne en ce sens la « bonne connaissance » heinéenne des doctrines de Saint-Simon et rappelle la grande proximité de Heine avec le mouvement de 1831 à 1835². C'est bien là pour Heine un « nouvel évangile »³, comme le rappellent des textes comme « Seraphine » (VII) : le poème invite à bâtir le « troisième nouveau testament » qui abolit toute forme de souffrance, de division, et de torture corporelle. Il s'agit alors de voir, dans un panthéisme affirmé, Dieu partout – notamment « dans nos baisers »⁴. On peut, avec M. Werner, mettre en lumière deux raisons qui expliquent l'intérêt du poète allemand pour le saint-simonisme, heinéen : premièrement, le « caractère universel » d'un mouvement qui revendique son ambition démocratique ; deuxièmement, « l'insistance avec laquelle cette doctrine tâchait de “réhabiliter la chair”, de rétablir dans leurs droits

courant qui recherche l'émancipation sociale et individuelle, et avec lequel l'art entretient une relation problématique.

¹ Saint-Simon, *Le nouveau christianisme*, *op.cit.*, p.148.

² G. Höhn, *Heine Handbuch*, *op.cit.*, p.344.

³ Lettre de Heine à Hartwig Hesse, *HSA 20*, p.432, lettre n°366 du 10/02/1831. Il écrit de même, dans une lettre à Varnhagen von Ense : « Jetzt glaube ich an neue Rückschritte, bin voller schlechten Profezeihungen – und träume jede Nacht ich packe meinen Koffer u reise nach Paris, um frische Luft zu schöpfen, ganz den heiligen Gefühlen *meiner neuen Religion* mich hinzugeben, und vielleicht als Priester derselben die letzten Weihen zu empfangen. » (Lettre de Heine à Varnhagen von Ense, *HSA 20*, p.434, lettre n°371 du 01/04/1831, nous soulignons).

⁴ « Seraphine » (VII) : « « Auf diesem Felsen bauen wir / Die Kirche von dem dritten, / Dem dritten neuen Testament; / Das Leid ist ausgelitten. / Vernichtet ist das Zweyerley, / Das uns so lang bethöret; / Die dumme Leiberquälerey / Hat endlich aufgehöret. / Hörst du den Gott im finstern Meer? / Mit tausend Stimmen spricht er. / Und siehst du über unserm Haupt / Die tausend Gotteslichter? / Der heilige Gott der ist im Licht / Wie in den Finsternissen; / Und Gott ist alles was da ist; / Er ist in unsern Küssen. » (*DHA 2*, p.34).

ancestraux les besoins et les plaisirs du corps en faisant contrepoids au spiritualisme chrétien, tout en rattachant ce problème “idéologique” à la question sociale »¹. C’est donc bien « la critique acérée du catholicisme au profit du sensualisme qui conduit Heine vers les saint-simoniens »², comme le rappelle ces lignes extraites du *Globe* du 9 février 1832 : « L’ordre et l’harmonie ne renaîtront dans l’état et dans la famille qu’à la condition de donner satisfaction aux penchants légitimes qui ont pu être méconnus par la religion chrétienne [...]. Il existe en amour une nature sensuelle [...] dont le Christianisme n’a pas senti la valeur, qu’il a anathématisée, et qu’il a toujours travaillé à comprimer sans pouvoir y réussir. »³ Au-delà de ces affinités idéologiques et politiques, Heine noue également de réelles amitiés avec Michel Chevalier, « *der große Apostel der größten Idee unserer Zeit* »⁴ et avec Prosper Enfantin, à qui il dédicace son édition de *De l’Allemagne* :

« À Prosper Enfantin, en Égypte.

Vous avez désiré connaître la marche des idées en Allemagne, dans ces derniers temps, et les rapports qui rattachent le mouvement intellectuel de ce pays à la synthèse de la doctrine. Je vous remercie de l’honneur que vous m’avez fait en me demandant de vous édifier sur ce sujet, et je suis heureux de trouver cette occasion de communier avec vous à travers l’espace. Permettez-moi de vous offrir ce livre ; je voudrais croire qu’il pourra répondre au besoin de votre pensée. Quoi qu’il en puisse être, je vous prie de vouloir bien l’accepter comme un témoignage de sympathie respectueuse. »⁵

Heine reviendra néanmoins sur cette dédicace, et ses affinités avec les saint-simoniens resteront très limitées dans le temps. Comme le rappelle G. Höhn, il s’agit bien pour Heine de distinguer « saint-simonisme théorique » et « saint-simonisme pratique »⁶. Si la proximité entre les textes heinéens du début des années 1830 et les principes saint-simoniens sont évidents, force est de reconnaître, avec M. Winfuhr, que Heine ne sera jamais reconnu comme authentique saint-simonien⁷. La question est aussi celle du rôle de l’art dans ces nouveaux

¹ M. Werner, « Utopistes et Doctrinaires », art.cit., p.43.

² N. Bodenheimer, « Zwischen den Zeilen. Ein Versuch über Heine als Leser des *Globe* », art.cit., p.70.

³ *Le Globe*, 09/02/1832, cité par N. Bodenheimer, *Heinrich Heine und der Saint-Simonismus*, op.cit., p.36.

⁴ Brouillon de préface à la seconde édition des *Tableaux de voyage*, *DHA* 7, p.525. Heine soutiendra Chevalier lorsque ce dernier effectuera six mois de prison en raison de la condamnation de la « secte des Simonien » (1832).

⁵ Dédicace à *De l’Allemagne*, 1835, *DHA* 8, p.495.

⁶ G. Höhn, *Heine Handbuch*, op.cit., p.344.

⁷ Voir *DHA* 8/2, p.531 sq.

systèmes¹ : c'est elle qui est au cœur des relations entre Heine et certains républicains (Börne) ou entre Heine et le communisme.

Si le saint-simonisme ne semble avoir aucune réelle influence sur Pater, il ne faut pas nier le rôle que la doctrine a pu jouer chez Théophile Gautier. En dépit des attaques adressées par le romancier français aux saint-simoniens et autres « utilitaires » progressistes et moralistes (préface de *Mademoiselle de Maupin*), Korländer et Siepe rappellent que l'œuvre gautiérienne des années 1830 est « imprégné de ce sensualisme qui marque aussi les œuvres de Heine à cette même époque et qui se nourrit aux sources du saint-simonisme »². L'influence est particulièrement manifeste dans la préface de *Fortunio*. S. Zenkine rappelle d'ailleurs en ce sens un passage de *L'Histoire du romantisme*, dans lequel Gautier revient sur l'épisode du fameux gilet rouge : « Cela s'agrafe dans le dos comme le gilet des saint-simoniens. »³ Zenkine commente : « Gautier se trompe, bien évidemment : les événements qu'il raconte avaient lieu en février 1830, alors que le costume des apôtres de Ménilmontant n'existait pas encore. Mais son erreur est symptomatique : l'anachronisme de Gautier témoigne de la manière dont les saint-simoniens étaient vus par leurs contemporains, les romantiques. [...] Quarante ans plus tard, [le] lapsus rétrospectif [de Gautier] signe l'aveu de l'intérêt par lui éprouvé, au plus fort du romantisme, pour la manière de s'habiller des nouveaux apôtres. »⁴

d. « Vivas ! Gaudeas ! » Pour un nouvel art de vivre

Dès lors, c'est donc d'une certaine manière à un nouvel *art* de vivre qu'invite cette « religion de la joie », une exhortation au *carpe diem*, à la vie et à l'amour, à l'image du refrain du *Pervigilium Veneris* que Pater attribue, dans *Marius*, à Flavien, et qui s'offre comme un « hymne mystique relatif au principe vernal de la vie »⁵ : « Cras amet qui nunquam amavit; quique amavit cras amet. » (Qu'il aime demain celui qui n'a jamais aimé, et que celui qui a aimé aime demain encore.) Flavien semble avoir parfaitement suivi les conseils qui figuraient sur la couverture de l'exemplaire des *Métamorphoses* d'Apulée qui lui a été offert : « Flaviane ! Lege féliciter ! Flaviane ! Vivas ! Floreas ! Flaviane ! Vivas ! Gaudeas ! » (« Ô Flavien, lis avec ravissement ! Ô Flavien, vis ! fleuris ! Ô Flavien, vis ! réjouis-toi ! ») Cet art

¹ P. Bénichou, dans son *Temps des prophètes*, avait bien souligné les rapports problématiques entre art et doctrines libérales (notamment le saint-simonisme ou le positivisme comtien). Il montre que Saint-Simon ou Comte échouent à rallier les artistes romantiques, qui refusent de se laisser imposer un système.

² B. Korländer, H. Siepe, « Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français », art.cit., p.923.

³ T. Gautier, *Histoire du romantisme*, op.cit., p.81. Nous soulignons.

⁴ S. Zenkine, « L'utopie religieuse des saint-simoniens : le sémiotique et le sacré », art.cit., p.34-35.

⁵ *Marius*, p.95 : « a kind of mystic hymn to the vernal principle of life in things. » *ME*, t. 1, p.104.

de vivre culmine dans le portrait de Flavien, qui aime « l'élégance, les mets choisis, les fleurs », tout « ce qui [est] physiquement raffiné et brillant »¹. Il y a donc un lien explicite entre ce bonheur sensualiste et le dandysme que professe le compagnon de Marius, qui trouve à s'exprimer dans son « euphuisme ».

Dans son « être physique » (« *actual effectiveness of his figure* ») et sa « capacité de jouissance » (« *capacity for enjoyment* »)², Flavien, entraînant Marius à sa suite, cherche ainsi à cultiver un « art de mettre à ce point en exergue les traits poétiques ou idéaux, les éléments remarquables de notre vie quotidienne – l'art de vivre exclusivement en leur sein – que le reliquat ordinaire, la simple dérive ou les *débris* de nos jours finissent par avoir l'air de n'être plus. »³ Dans la continuité de cette démarche, Marius continuera à chercher à transcender le quotidien et ses déterminismes, en suivant, après la mort de Flavien, les conceptions d'Aristippe de Cyrène, « philosophe du plaisir »⁴ et « maître du beau-vivre »⁵ (« *old master of decorous living* »).

Qu'il s'agisse de d'Albert, de Marius, ou des divers avatars heinéens, il y a dans ces figures païennes un appel, profondément politique, au droit d'être heureux ici et maintenant : « Hier oder nirgend ist Amerika »⁶ ! Contre la mélancolie romantique, le païen cherche à défendre un art de trouver bonheur et plaisir dans l'instant présent ; contre la religion officielle chrétienne, il appelle de ses vœux l'avènement d'une religion naturelle, « religion de la joie » (« *Religion der Freude* ») dont témoigne cette prophétie progressiste empreinte de l'optimisme qui habite Heine dans les années 1830 : « Die glücklicheren und schöneren Generationen, die, gezeugt durch freye Wahlumarmung, in einer Religion der Freude emporblühen, werden wehmüthig lächeln über ihre armen Vorfahren, die sich aller Genüsse dieser schönen Erde trübsinnig

¹ *Marius*, p.58 : « The brilliant youth who loved dress, and dainty food, and flowers, and seemed to have a natural alliance with, and claim upon, everything else which was physically select and bright, cultivated also that foppery of words, of choice diction which was common among the élite spirits of that day; and Marius, early an expert and elegant penman, transcribed his verses (the euphuism of which, amid a genuine original power, was then so delightful to him). » (*ME*, t.1, p.51).

² *Marius*, p.60 ; *ME*, t.1, p.53.

³ *Marius*, p.60 : « the art, namely, of so relieving the ideal or poetic traits, the elements of distinction, in our everyday life —of so exclusively living in them—that the unadorned remainder of it, the mere drift or *débris* of our days, comes to be as though it were not. » (*ME*, t.1, p.53-54). Le terme « débris » est en français dans le texte.

⁴ *Marius*, p.120 ; *ME*, t.1, p.136.

⁵ *Marius*, p.121 ; *ME*, t.1, p.137.

⁶ Cette phrase qui se trouve dans les *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe (1795-1796) est reprise par Pater dans *Marius*, *ME*, t.1, p.139.

enthielten, und, durch Abtödtung der warmen farbigen Sinnlichkeit, fast zu kalten Gespenstern verblichen sind! »¹.

6. Mise à nu et libération sexuelle

a. Symposia et orgies gautiériennes

De la joie au plaisir, voire à la jouissance, il n'y a qu'un pas : la traduction française du texte de Heine ne s'y trompe d'ailleurs pas, elle qui traduit « *Religion der Freude* » par « religion du plaisir ». Le paganisme, dans sa magnification du corps et son culte du bonheur terrestre, est intimement lié à une forme d'érotisation de la matière et de libération sexuelle. L'Égypte gautiérienne s'offre aussi comme un espace où les sens se délient. Contrairement à Evandale, tout en flegme britannique et en retenue (il faut contenir ses émotions et maîtriser son corps), l'espace égyptien, s'il est caractérisé de prime abord par sa sécheresse et son aridité, est aussi le lieu d'une exacerbation des corps. Le chapitre I, tout en opposition avec ses premières lignes, se clôt ainsi sur la danse des servantes de Tahoser, un épisode qui participe de cette sublimation et de cette érotisation des corps, comme saisis d'une « volupté secrète »². De la même manière, le festin de Pharaon repose sur une extase synesthésique et sensuelle qui illustre bien la place conférée au corps dans le paganisme gautiérien³ : l'Égypte pharaonique sollicite et sature les sens, que ce soit le toucher (les huiles répandues sur la peau), la vue (les lumières et les couleurs), le goût (les mets et boissons), l'ouïe (la musique), ou l'odorat (la

¹ *GRP*, I, p.17 : « Les générations plus belles et plus heureuses, qui naîtront de libres hyménées, s'élèveront florissantes au sein d'une religion de plaisir, souriront douloureusement en songeant à leurs pauvres ancêtres, dont la vie s'est tristement passée dans l'abstinence de toutes les joies de cette belle terre, et où les chaudes et brillantes émotions des sens [étaient frappées d'une mortelle flétrissure] » (*DA*, I, *DHA* 8, p.266). L'original allemand parle de « *freye Wahlumarmung* » (traduit par « libres hyménées »), soit, plus littéralement, « d'étreintes libres et désirées », et accentue sur ce point la dimension sensuelle de cette nouvelle religion, ce que fait par ailleurs le texte français qui traduit « *Religion der Freude* » par « religion du plaisir ». La dernière phrase en allemand, modifiée dans la traduction française, assimile les ancêtres de cette nouvelle humanité à de « pâles et froids fantômes. »

² *RM*, p.129.

³ C'est d'ailleurs ce foisonnement sensoriel, ce luxe synesthésique que revendique déjà d'Albert : « Au reste, je ne circonscris point la beauté dans telle ou telle sinuosité de lignes. – L'air, le geste, la démarche, le souffle, la couleur, le son, le parfum, tout ce qui est la vie entre pour moi dans la composition de la beauté ; tout ce qui embaume, chante ou rayonne y revient de droit. – J'aime les riches brocarts, les splendides étoffes avec leurs plis amples et puissants ; j'aime les larges fleurs et les cassolettes, la transparence des eaux vives et l'éclat miroitant des belles armes, les chevaux de race et ces grands chiens blancs comme on en voit dans les tableaux de Paul Véronèse. – Je suis un vrai païen de ce côté. » (*Maupin*, p.209.) Même logique chez Pater, qui décrit l'éventaire de Denys : « richer wines and incense than had been known in Auxerre, seeds of marvellous new flowers, creatures wild and tame, new pottery painted in raw gaudy tints, the skins of animals, meats fried with unheard-of condiments. His stall formed a strange, unwonted patch of colour, found suddenly displayed in the hot morning. » (*IP*, p.89 ; « Denys l'Auxerrois », p.83

« colossale orgie aromale »¹ des fleurs). C'est d'ailleurs ce que rappelle Gautier dans la description d'un autre festin, celui de Cléopâtre :

« Nous avons à décrire une orgie suprême, un festin à faire pâlir celui de Balthazar, une nuit de Cléopâtre. Comment, avec la langue française, si chaste, si glacialement prude, rendrons-nous cet emportement frénétique, cette large et puissante débauche qui ne craint pas de mêler le sang et le vin, ces deux pourpres, et ces furieux élans de la volupté inassouvie se ruant à l'impossible avec toute l'ardeur de sens que le long jeûne chrétien n'a pas encore matés ? »²

La langue française, associée à la prude chasteté du christianisme ascétique, n'est plus en mesure de répondre aux besoins du poète, qui revendique dans ces extases sensorielles un accès à l'impossible. Ce sensualisme se fait même véritable profession de foi esthétique et politique, et s'oppose ainsi à l'étroitesse du monde moderne, caractérisé, comme Gautier le rappelle dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, par son goût pour l'utile et pour la vertu. Si Gautier se défend d'avoir d'autres préoccupations que l'art et la contemplation de la beauté, qui prime sur toute autre préoccupation, qu'elle soit politique ou morale, personne n'est dupe : revendiquer ainsi la jouissance est un acte profondément politique. Il s'agit bien pour Gautier de professer un vrai programme hédoniste qui trouve à s'incarner esthétiquement dans sa première prose ou sa poésie érotique : la crudité des termes vaut pour manifeste autant qu'elle cherche à choquer le bourgeois. Contre la recherche de la vertu et le monde moderne utilitariste, Gautier, par l'intermédiaire de d'Albert, promeut ainsi une quête du plaisir qui fait bien du paganisme un authentique hédonisme :

« Au lieu de faire un prix Montyon pour la récompense de la vertu, j'aimerais mieux donner, comme Sardanapale, ce grand philosophe que l'on a si mal compris, une forte prime à celui qui inventerait un nouveau plaisir ; car la jouissance me paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde. Dieu l'a voulu ainsi, lui qui a fait les femmes, les parfums, la lumière, les belles fleurs, les bons vins, les chevaux fringants, les levrettes et les chats angoras ; lui qui n'a pas dit à ses anges : Ayez de la vertu, mais : Ayez de l'amour, et qui nous a donné une bouche plus sensible que le reste de la peau pour embrasser les femmes, des yeux levés en haut pour voir la lumière, un odorat subtil pour respirer l'âme des fleurs, des cuisses

¹ *RM*, p.166.

² *NC*, p.45.

nerveuses pour serrer les flancs des étalons, et voler aussi vite que la pensée sans chemin de fer ni chaudière à vapeur, des mains délicates pour les passer sur la tête longue des levrettes, sur le dos velouté des chats, et sur l'épaule polie des créatures peu vertueuses, et qui, enfin, n'a accordé qu'à nous seuls ce triple et glorieux privilège de boire sans avoir soif, de battre le briquet, et de faire l'amour en toutes saisons, ce qui nous distingue de la brute beaucoup plus que l'usage de lire des journaux et de fabriquer des chartes. »¹

On retrouve dans ce texte des éléments de langage et des stratégies rhétoriques déjà soulignées chez Heine, comme le fait de s'en référer à la figure divine pour légitimer ses idées : après tout, le plaisir est une création de Dieu, qui « l'a voulu ainsi », ce qui rappelle les déclarations de Heine, comme on l'a vu plus haut : « je tiens Dieu pour un être clément qui a destiné l'humanité au bonheur ». En d'autres termes, les revendications sensualistes se doublent d'une critique de la religion et du christianisme, notamment dans leur lien avec un ordre moral qui condamne justement cette libération sexuelle et cherche bien davantage à corseter les corps.

b. « To be Greek one should have no clothes »²

Dans cette logique, le traitement réservé aux habits chez Heine et Gautier participe à cette érotisation de la matière et à cette mise à nu des corps. On peut, là encore, retourner au grec ancien pour rappeler la proximité des termes « γυμνάς » et ses dérivés, qui renvoient au domaine de l'athlétisme et des exercices du corps, et « γυμνός », qui signifie « nu ». Contrairement aux hommes modernes, engoncés dans leur vêtue³, le corps égyptien du *Roman de la momie* semble de prime abord bien plus libéré de ces chaînes. Les vêtements se font bien légers (c'est un euphémisme) parmi le personnel romanesque égyptien, et obéissent à une fonction qui inverse le rôle qu'ils ont dans le monde moderne : là où le costume du XIX^e siècle cache un corps devenu honteux à la suite de la chute adamique et marque une

¹ Préface de *Mademoiselle de Maupin*, p.103.

² O. Wilde, dans *A Few Maxims For The Instruction Of The Over-Educated* (1894). L'aphorisme se poursuit ainsi : « To be medieval one should have no body; to be modern one should have no soul. »

³ Voir les premières pages du roman, dans lesquelles Gautier insiste sur les costumes d'Evandale, de Rumphius, ou d'Argyropoulos. Il s'agit certes de souligner la dimension théâtrale de son texte, mais il n'empêche que tous ces vêtements contrastent fortement avec la nudité égyptienne. L'idée est similaire dans « Plastique de la civilisation » : « l'habit [moderne] s'est rapproché autant que possible du domino : par égard pour la jalousie générale, chacun s'est affublé du frac noir et du paletot sac. » (« Plastique de la civilisation. Du beau antique et du beau moderne », feuilleton de *L'Événement* du 08/08/48, p.1, repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, op.cit., p.201).

irréremédiable rupture entre la forme et le fond, l'habit païen, au contraire, révèle et sublime le corps. Gautier insiste d'ailleurs régulièrement sur la transparence de ces vêtements, ce qui témoigne bien de cette volonté de réunir extérieur et intérieur, forme et fond. De la même manière, on constate que Gautier souligne régulièrement l'étroitesse de ces vêtements, qui enferment le corps dans une gangue de gaze. Il ne s'agit pas pour l'habit de corseter le corps, mais bien de révéler et d'épouser les formes : « Une étroite robe, ou, pour mieux dire, un fourreau de gaze transparente, moulait exactement les contours juvéniles de son corps élégant et frêle. »¹ Comme le corps lui-même, le vêtement fait directement sens, forme et fond fusionnent², et l'érotisation assumée des corps égyptiens participe même de son exacerbation. Le vêtement antique est d'ailleurs tellement identique au corps qu'il disparaît pour révéler le corps nu dans toute sa beauté. L'antagonisme entre hébraïsme et hellénisme, c'est donc aussi celui qui oppose le corps dissimulé et corseté au corps magnifié³ :

« Que pouvez-vous souhaiter de mieux que des femmes nues où demi-nues, des fleurs ou des épines dans les cheveux, laissant le soleil baiser librement leur éternelle jeunesse sur leurs blondes épaules et sur leurs seins polis, et témoignant par elles-mêmes qu'en dépit des chemins de fer, des pantalons garance, des manches à gigot, des masques en cuir bouilli et des chapeaux de nos élégantes, la beauté existe encore quelque part dans ce monde gâté et dévasté par les damnables inventions de la civilisation moderne ? »⁴

Qu'il cherche à dénoncer une modernité technique (« pantalons garance », « manches à gigot »), laide ou hypocrite (« masques en cuir bouilli »), le vêtement du XIX^e siècle, nouveau

¹ *RM*, p.127. Le corps égyptien est sans cesse, chez Gautier, « serré d'un pagne étroit », bridé, enfermé dans une « gaine » qui le laisse paraître. C'est le cas aussi bien dans *Le Roman de la momie* que dans *Une nuit de Cléopâtre*. Il s'agit aussi de faire de tous ces vivants, déjà, des morts momifiés semblables à Tahoser. La logique est la même dans *La morte amoureuse* par exemple : « elle [Clarimonde] était si blanche, que la couleur de la draperie se confondait avec celle des chairs sous le pâle rayon de la lampe. » (*MA*, p.419.) Et plus loin : « L'esprit de mon costume me pénétrait la peau. » (p.422.) Là encore, forme et fond se confondent, et le vêtement se fait métaphore d'un *tissu* poétique d'emblée signifiant.

² Gautier le rappelle bien dans un article d'avril 1837 : « Leurs draperies [celles des sculpteurs antiques], quand ils en font, sont toujours idéalisées et arrangées dans un certain style arrêté d'avance. Elles ne cachent d'ailleurs en rien le mouvement et le nud [*sic*] des figures. Ce sont habituellement des étoffes très fines et qui collent sur le corps comme si elles étaient mouillées. Ces draperies, en quelque sorte transparentes, n'empêchent pas de saisir les plus petits détails des formes. » (« Salon de 1837 », *La Presse*, 27/07/1837, repris dans *Salons 1833-1842, op.cit.*, p.398.)

³ Corps magnifié, corps rebelle également, qui s'insurge contre ce carcan moral, psychologique, sexuel, comme le rappelle Pater dans « Apollon en Picardie », en parlant du jeune Hyacinthe : « ses cheveux noirs aux touffes rebelles, teintées de bleu dans les profondeurs comme les ailes de l'hirondelle, et qui refusaient de se conformer à la coupe monastique » (« Apollon en Picardie », dans *L'Enfant dans la maison*, p.102. *IP*, p.201).

⁴ « Statues du Jardin des Tuileries », feuilleton du 18/10/1836, *La Presse*.

« chemin de fer », rejoint ainsi les cibles des attaques gautiériennes dans sa croisade contre le progrès et la « civilisation ». La démarche est d'ailleurs sensiblement la même dans un autre article justement intitulé « Du Costume moderne »¹ : « le costume que nous portons est d'une telle laideur qu'il est impossible d'en tirer le moindre parti ; comment voulez-vous que l'on fasse des actions héroïques avec un frac et un pantalon ? »² En d'autres termes, ce que remet en cause le « costume moderne », c'est la possibilité même d'un authentique héroïsme, manifestation d'une grandeur esthétique et politique qui seule est véritablement motrice d'une marche favorable de l'histoire. Napoléon, « le seul dieu qui n'ait pas d'athée », est à cet égard emblématique : « la chlamyde d'Achille vaudra toujours mieux que la chemise grise du Petit-Caporal. Comment diable encadrer cet ignoble chapeau à trois cornes dans l'auréole tricolore qui entoure cette face de marbre au regard surhumain ? Comment concilier ce sourcil olympique et plein de tonnerres avec cette lorgnette de spectacle ? »³ À bien des égards, ce Napoléon gautiérien, titan païen ridiculement engoncé dans la vêtue moderne, rappelle les dieux antiques heinéens vêtus de « bonnet[s] de nuit » ou de « chemise[s] de flanelles » (*La mer du Nord*). Il s'agit ainsi pour Gautier de confronter ses idéaux sensualistes d'or, de marbre et de pourpre (*Fortunio*) à l'ascétisme chrétien qui consacre la décadence d'une prétendue « civilisation » qui n'a rien à envier à ceux qu'elle qualifie de « sauvages »⁴ : « plus la civilisation avance, plus le costume s'appauvrit et se fait mesquin. Les velours, les brocards, les toiles d'or et d'argent, les diamants disparaissent. »⁵ La modernité se fait *uniforme*. Contre un XIX^e siècle en noir et blanc, Gautier cherche alors, comme le fait Pater (« étrangeté, passion, *couleur* »), à réhabiliter les bariolures chatoyantes de la vie sensuelle. Gautier déplore ainsi le fait que « les couleurs éclatantes s'éteignent peu à peu », que « les tons vifs s'amortissent... »⁶ : « la forme n'existe pas pour nos habits, toute couleur autre que le noir est regardée comme mauvais goût... »⁷. Derrière ces attaques, c'est bien le romantique au gilet *rouge* qui s'exprime, et qui oppose, contre une blancheur classique ou une noirceur industrielle, une carnation sanguine. Ce n'est plus le poète, c'est celui qui s'est toujours rêvé peintre qui parle alors :

¹ Article publié dans *La Presse*, feuilleton du 03/01/1837, repris dans *Œuvres complètes, VIII, 1, Ménagerie intime. La Nature chez elle. Feuilletons divers (1833-1837)*, op.cit., p.293-299.

² *Ibid.*, p.295.

³ *Ibid.*, p.295-296.

⁴ Ainsi, à propos du costume « queue-de-pie » : « Un pareil vêtement ferait rire de pitié un Huron ou un Topimambou. [...] Jamais les sauvages, dans leurs raffinements bizarres, n'ont dépassé cette laideur et cette extravagance. » (*Ibid.*, p.297).

⁵ *Ibid.*, p.296.

⁶ *Ibid.*.

⁷ *Ibid.*, p.297.

« Une calamité bien vivement sentie par tous les coloristes d'aujourd'hui, et qui a fait verser bien des larmes dans ce monde singulier des artistes, c'est la suppression totale du rouge : il n'y a plus de rouge, plus d'écarlate, plus de pourpre, entendez-vous. La couleur de la vie, des rois, des dieux, la couleur de Rubens, le *rouge*, cette nuance si ardente, si vive, le sang, la flamme, la moitié de la peinture, à tout jamais bannie, supprimée, enlevée de la palette... »¹

La condamnation gautiérienne du vêtement moderne, qu'il exprime ici dans sa prose critique, se retrouve d'ailleurs aussi dans ses œuvres fictionnelles : Gautier prend bien soin de souligner la singularité du vêtement de Ra'hel en comparaison des mœurs vestimentaires égyptiennes², sans parler du costume d'Octavien « coiffé de l'affreux chapeau moderne, sanglé dans une mesquine redingote noire, les jambes emprisonnées dans un pantalon, les pieds pincés par des bottes luisantes »³.

Si Gautier condamne les « mensonges de la crinoline »⁴, Heine n'est pas en reste, en témoigne son Bacchus des *Dieux en exil*. Le poète insiste expressément, dans ce passage, sur le dévêtement du dieu du vin : « Als er den Gürtelstrick seiner Kutte losband, und das fromme schmutzige Gewand nebst Kreuz und Rosenkranz mit Ekel von sich warf, erblickte man in einer von Diamanten glänzenden Tunika eine wunderschöne Jünglingsgestalt vom edelsten Ebenmaß »⁵. Au paganisme qui révèle le corps dans toute la beauté de sa nudité s'oppose le froc et le capuchon franciscain, un ordre particulièrement ascétique. On ne peut s'empêcher de penser, dans la même logique, aux ecclésiastiques d'Auxerre qui, dans « Denys l'Auxerrois », finissent par « retrouss[er] à demi leurs soutanes »⁶ pour se livrer au jeu de balle dans la cathédrale, ou à Hyacinthe qui, sous l'influence d'Apollon, « retrouv[e] son vrai moi » : « Girding up his heavy frock, which he laid aside erelong altogether to go in his

¹ *Ibid.*, p.298.

² « Son vêtement était singulier : il consistait en une large tunique brodée de zébrures et de dessins symétriques de diverses couleurs, descendant des épaules jusqu'à mi-jambe et laissant les bras libres et nus. » (*RM*, p.206).

³ *AM*, p.565.

⁴ « Les yeux européens, accoutumés aux mensonges de la crinoline, aux exagérations des sous-jupes et autres artifices qui métamorphosent en Vénus Callipyges des beautés fort peu hottentotes, sont surpris de voir ces tailles sans corset et ces corps qu'enveloppe une simple chemise de gaze moulés par un fourreau de damas ou de lampas. » (*Voyage en Algérie, op.cit.*, p.47)

⁵ *GE*, p.129 : « Quand il eut dénoué la vilaine corde qui lui servait de ceinture, et qu'il eut jeté loin de lui, avec un mouvement de dégoût, son pieux et sale vêtement de capucin, ainsi que le rosaire et le crucifix qui y étaient attachés, alors on vit paraître, [à demi] couvert d'une tunique étincelante de diamants, un beau jeune homme aux plus belles formes » (*DE*, p.243). La version française dénude davantage Bacchus.

⁶ « Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.73 : « Girding up their skirts a little way » (*IP*, p.86).

coarse linen smock only, he seemed a monastic novice no longer »¹. De même Pater insiste-t-il sur le contraste, chez Apollyon, entre « son exotique accoutrement de peaux de bêtes bizarrement tachetées et rayées » et son « froc de moine tout râpé qu'il avait tiré d'un coin sombre »². Quoi qu'il en soit, il y a dans ce dévoilement un profond renversement de la perspective chrétienne et du rapport au corps qu'il implique. Comme chez Gautier, la modernité spiritualiste, pour Heine, c'est l'époque du vêtement. Il ne s'agit pas pour ce dernier de révéler les formes, mais de les cacher, voire de les avilir. C'est ce rapport au corps qui génère une déchirure fondamentale entre forme et fond : l'opposition entre « corps » et « habit », soulignée en allemand par la paronymie entre « *Leib* » et « *Kleid* », met en abîme la dialectique de la matière et de l'esprit créée par le judéo-christianisme, et dont Heine rend compte dans cet extrait du *Voyage de Munich à Gênes* :

« Da giebt es nun gar rührende Contraste zwischen Leib und Kleid; [...] der stolzeste Busen wogt in einer Krause von plump falschen Garnspitzen, und die geistreichsten Hüften umschließt der dümmste Kattun. Wehmuth, dein Name ist Kattun, und zwar braungestreifter Kattun! Denn ach! nie hat mich etwas wehmüthiger gestimmt, als der Anblick einer Trienterinn, die an Gestalt und Gesichtsfarbe einer marmornen Göttinn glich, und auf diesem antik edlen Leib ein Kleid von braungestreiftem Kattun trug, so daß es aussah, als sey die steinerne Niobe plötzlich lustig geworden, und habe sich maskirt in unsere moderne Kleintracht, und schreite bettelstolz und grandios unbeholfen durch die Straßen Trients. »³

Ce passage entre en résonance particulière avec les *Dieux en exil*, en ce qu'il repose sur un même procédé consistant à faire s'entrechoquer grotesquement antiquité et modernité et à mettre ainsi en lumière avec humour la dégradation des principes sensualistes heinéens au

¹ *IP*, p.203 : « Retroussant jusqu'à la ceinture son pesant froc pour le mettre bientôt entièrement de côté et ne garder que son sarreau de toile grossière, il n'avait plus l'air d'un moine novice... » (« Apollon en Picardie », dans *L'Enfant dans la maison*, p.105).

² *Ibid.*, p.117 : « in his outlandish attire of skins strangely spotted and striped » et « much-worn monk's frock, drawn forth from a dark corner » (*IP*, p.208).

³ *Reise von München nach Genua*, xvii, *DHA* 7, p.45-46 : « Alors il y a de bien touchants contrastes entre le corps et l'habit : [...] le sein le plus fier se gonfle sous une fraise de fausses et lourdes dentelles, et la taille la plus spirituelle est couverte par le plus sot coton. O douleur! ton nom est coton, et surtout coton à raies brunes! Car, hélas! rien ne m'a si douloureusement affecté que l'aspect d'une Trentaise, que ses traits et la pureté de son teint faisaient ressembler à une divinité de marbre, et qui, sur ce noble corps antique portait une robe de cotonnade rayée de brun, de sorte qu'on eût dit que la Niobé de pierre s'était tout d'un coup mise en belle humeur, et déguisée en costume de notre âge, et qu'ainsi gueusement fière et grandiosement embarrassée, elle courait par les rues [d'une ville du Tyrol italien!] » *Voyage de Munich à Gênes*, xv, *DHA* 7, p.298-299. Le terme de « *Kleintracht* » renvoie à la fois à la médiocrité (« *klein* ») de cet habit, mais souligne en même temps sa dimension folklorique (« *Tracht* », costume régional).

cœur du monde moderne. Le marbre laisse place au « coton », « à raies brunes » selon les précisions humoristiques heinéennes (« *braungestreiftem Kattun* »), et la divinité antique à la bourgeoise folâtre : cette Niobé du XIX^e siècle a tout de la « déesse entretenue », cette Vénus « aux camélias » dont parle Heine dans *Les dieux en exil*. Le prosaïsme de certains termes participe non seulement à la trivialisation du corps qui ne peut se dévoiler dans toute sa beauté sculpturale, mais également à une dénonciation du « costume de notre âge » (« *moderne Kleintracht* »), dont la médiocrité folklorique est faite de « fraise[s] de fausses et lourdes dentelles » (« *Krause von plump falschen Garnspitzen* »). Non contentes de clore la scène avec un humour presque théâtral, les antithèses de la dernière phrase résument bien toutes les tensions que cherche à souligner Heine : cette fierté mendicante (« *bettelstolz* ») cette gaucherie grandiose (« *grandios unbeholfen* ») sont autant de « masques » (« *maskirt* ») de cette Antiquité heinéenne égarée dans la modernité.

c. La vertu du plaisir contre la « contrebande morale »

Symbole de l'hypocrisie chrétienne dénoncée par Heine, ce motif du masque comme signe d'une relation faussée à la matière parcourt toute l'œuvre heinéenne. On le retrouve déjà dans la troisième partie de *La mer du Nord* (*L'île de Nordeney* en français). Parlant du rayonnement de Goethe, Heine évoque également les détracteurs du poète allemand, « des hommes aux sensations [et aux jouissances] éteintes, qui calomnient la vie et cherchent à dégoûter les autres de toutes les magnificences de ce monde », « appâts étalés par l'esprit du mal pour nous induire en tentation »¹ :

« Diese Menschen haben einen Tugendpöbel um sich versammelt, und predigen ihm das Kreuz gegen den großen Heiden und gegen seine nackten Göttergestalten, die sie gern durch ihre vermummten dummen Teufel ersetzen möchten. Das Vermummen ist so recht ihr höchstes Ziel, das Nacktgöttliche ist ihnen fatal, und ein Satyr hat immer seine guten Gründe, wenn er Hosen anzieht und darauf dringt, daß auch Apollo Hosen anziehe. Die Leute nennen ihn dann einen sittlichen Mann, und wissen nicht, daß in dem Claren-Lächeln eines vermummten Satyrs mehr Anstößiges liegt, als in der ganzen Nacktheit eines Wolfgang Apollo, und daß just in den Zeiten, wo die Menschheit jene Pluderhosen trug, wozu sechzig Ellen Zeug

¹ *L'île de Nordeney*, DHA 6, p.288 : « Menschen von erloschener Genußfähigkeit, die das Leben verläumdern, und Anderen alle Herrlichkeit dieser Welt verleiden wollen, indem sie solche als die Lockspeisen schildern, die der Böse bloß zu unserer Versuchung hingestellt habe » (*Die Nordsee. Dritte Abtheilung*, DHA 6, p.145-146).

nöthig waren, die Sitten nicht anständiger gewesen sind als jetzt. »¹

Contre cette « divine nudité » (« *das Nacktgöttliche* ») promue par le « Grand Païen », qui révèle la chair dans toute sa sainteté, les spiritualistes ont pour « plus haut but » le « masque » (« *das Vermummen* »). Ce terme est particulièrement important pour notre étude en ce que ses ambivalences dans le corpus heinéen illustrent deux idées majeures défendues par le poète : ce masque renvoie à la fois à l'esthétique heinéenne à proprement parler, mais a également pour but, comme c'est le cas ici, de dénoncer l'hypocrisie moderne qui souligne un divorce entre forme et fond, entre matière et esprit. Ainsi, si les dieux païens se déguisent dans le monde moderne, c'est parce que ce dernier repose sur le travestissement et le mensonge, sur un hiatus entre être et paraître, contrairement à l'idéal hellénique qui laisse éclater la vérité dans toute sa nudité. C'est l'un des sens que l'on peut donner au motif du théâtre, particulièrement souligné dans *Les Dieux en exil*, et on ne peut s'empêcher d'en revenir à la préface de *Mademoiselle de Maupin*, qui, elle aussi, mobilisait, comme on l'a vu, ce motif du théâtre pour dénoncer l'hypocrisie contemporaine de la vertu. C'est d'ailleurs aussi ce que reproche Heine à Ludwig Börne :

« Börne nemlich war, wenn auch nicht in seinen Gedanken, doch desto mehr in seinen Gefühlen, ein Sklave der nazarenischen Abstinenz; und wie es allen Leuten seines Gleichen geht, die zwar die sinnliche Enthaltbarkeit als höchste Tugend anerkennen, aber nicht vollständig ausüben können, so wagte er es nur im Verborgenen, zitternd und erröthend, wie ein genäschiger Knabe, von Evas verbotenen Aepfeln zu kosten. Ich weiß nicht, ob bey diesen Leuten der Genuß intensiver ist, als bey uns, die wir dabey den Reitz des geheimen Unterschleifs, der moralischen Contrebande, entbehren; behauptet man doch, daß Mahomet seinen Türken den Wein verboten habe, damit er ihnen desto süßer schmecke. »²

¹ *Die Nordsee. Dritte Abtheilung, DHA 6*, p.146 : « Ces gens rassemblent autour d'eux une populace vertueuse, à laquelle ils prêchent la croisade contre le Grand Païen et contre la nudité de ses divines figures, qu'ils aiment tant remplacer par leurs diables bêtes et masqués. Le masque est si justement leur plus haut but, la divine nudité leur est fatale, et un satyre a toujours ses bonnes raisons quand il enfle une culotte et exige du coup qu'Apollon aussi enfle une culotte. Les hommes disent de lui ensuite que c'est un homme moral, et ne savent pas que dans le sourire à la Claren d'un satyre masqué il y a davantage d'obscénité que dans toute la nudité d'un Wolfgang Apollo, et qu'à l'époque même où l'humanité portait ces culottes bouffantes pour lesquels soixante coudées de tissu étaient nécessaires, les mœurs n'étaient pas plus décentes qu'aujourd'hui. » *La mer du Nord. Troisième partie*, dans *Tableaux de voyages, op.cit.*, p.179. Ce passage ne figure pas dans la version française. Claren « est l'auteur de romans à l'époque populaires où s'exprime une sensualité réprimée par la morale. » (C. Placial, *Tableaux de voyages, op.cit.*, n.15, p.179).

² *LB*, I, p.31 : « Börne en effet était, sinon dans ses pensées du moins dans ses sentiments, un esclave de l'abstinence propre aux Nazaréens. Et comme beaucoup de ses semblables, qui reconnaissent certes la tempérance des sens comme la vertu suprême mais ne peuvent la pratiquer complètement, il n'osait goûter aux

Cette discordance entre la reconnaissance théorique de la tempérance (« *Enthaltsamkeit* ») comme vertu suprême (« *höchste Tugend* ») et sa pratique concrète aboutit ainsi à une profonde division entre paraître et être, au fondement d'une existence placée sous le sceau de la « *Verborgenheit* », de la dissimulation et de la clandestinité. C'est en ce sens que Heine parle de « détournement secret » (« *geheimen Unterschleifs* ») et de « contrebande morale » (« *moralischen Contrebande* »). Au fondement de cet état d'hypocrisie et de mensonge constants¹ se trouve bien la vision du corps « nazaréenne », qui induit un rapport faussé au plaisir, attisé par l'interdit, et éveille l'hédonisme malsain du plaisir coupable. En ce sens, on est bien loin, selon Heine, des « danses nuptiales » des nymphes de la poésie qui rappellent au poète « ces temps des dieux, où n'existait pas encore le mensonge gothique, qui ne permet que des jouissances cachées et furtives, et qui cloue devant tout sentiment libre son hypocrite feuille de vigne. »²

d. Pas de deux

La danse, justement, s'offre alors, chez Heine et Gautier, comme un art particulièrement à même de problématiser ces tensions entre répression et libération du corps. On a évoqué plus haut la danse qui conclut le chapitre I du *Roman de la momie* : il se trouve que ce motif a déjà fait l'objet de remarques de la part de Gautier, qui, dans un article publié dans *La Presse* du 24 septembre 1838, évoque la reprise de la *Sylphide* : « Depuis longtemps il était question de faire reprendre les rôles de Melle Taglioni, la *Sylphide*, la *filles du Danube*, par Melle Fanny Elssler ; les *Taglionistes* criaient au sacrilège, à l'abomination de la désolation ; l'on eût dit

pommes interdites d'Ève qu'en secret, tremblant et rougissant comme un gamin gourmand. Je ne sais pas si chez ces gens la jouissance est plus intense que chez nous qui n'éprouvons pas le charme d'un détournement secret, d'une contrebande morale ; on prétend bien que Mahomet a interdit le vin à ses Turcs pour que le goût leur en paraisse plus doux. » (*Ludwig Börne*, I, Le Cerf (éd.), *op.cit.*, p.33).

¹ Dans *Les bains de Lucques*, Heine parle en ces termes de Platen : « Il est intéressant, dans cette optique, de comparer les poèmes de Platen à ceux de Pétrone. Dans ces derniers il y a une franchise abrupte, antique, plastique et païenne ; le compte Platen en revanche, malgré ses protestations de classicisme, traite son objet de façon davantage romantique, voilée, nostalgique, curetonne – je dois ajouter hypocrite ». (*Les bains de Lucques*, XI, dans *Tableaux de voyage*, *op.cit.*, p.424). Voir *DHA* 7, p.141. Il s'agit d'une traduction de l'original allemand : le passage, probablement trop contextuel pour un lecteur français peu au fait des brouilles entre Heine et Platen, est supprimé de la version française.

² *Les bains de Lucques*, VI, *DHA* 7, p.393 : « O Nymphen des Apennins, die Ihr mit bräutlichen Tänzen uns umschwebtet, und Euch zurückträumtet in jene besseren Götterzeiten, wo es noch keine gothische Lüge gab, die nur blinde, tappende Genüsse im Verborgenen erlaubt und jedem freyen Gefühl ihr heuchlerisches Feigenblättchen vorklebt. » (*Die Bäder von Lukka*, VI, *DHA* 7, p.108).

qu'il s'agissait de toucher à l'arche sainte »¹. Sous la plume de Gautier, c'est ainsi toute l'opposition entre paganisme et christianisme qui se rejoue entre ces deux danseuses :

« Il y a mille manières de jouer, et surtout de danser une même chose, et la prééminence de Melle Taglioni sur Melle Elssler est une question qui pourrait parfaitement se contester. [...] Quand Fanny danse, on pense à mille choses joyeuses, l'imagination erre dans des palais de marbre blanc inondés de soleil et se détachant sur un ciel bleu foncé, comme les frises du Parthénon ; il vous semble être accoudé sur la rampe d'une terrasse, des roses autour de la tête, une coupe pleine de vin de Syracuse à la main, une levrette blanche à vos pieds et près de vous une belle femme coiffée de plumes et en jupe de velours incarnadin ; on entend bourdonner les tambours de basque et tinter les grelots au caquet argentin. Melle Taglioni vous faisait penser aux vallées pleines d'ombre et de fraîcheur, où une blanche vision sort tout à coup de l'écorce d'un chêne aux yeux d'un jeune pasteur surpris et rougissant ; elle ressemblait à s'y méprendre à ces fées d'Écosse, dont parle Walter Scott, qui vont errer au clair de lune, près de la fontaine mystérieuse, avec un collier de perles de rosée et un fil d'or pour ceinture. Si l'on peut s'exprimer ainsi, Melle Taglioni est une danseuse chrétienne ; Melle Fanny Elssler est une danseuse païenne. – Les filles de Milet, les belles Ioniennes dont il est tant parlé dans l'antiquité, ne devaient pas danser autrement. »²

Si le romantisme de Gautier ne cache pas sa préférence pour Fanny Elssler, dans un conflit qui réactive la vieille controverse entre Anciens (Taglionistes) et Modernes, il n'attaque pas pour autant Marie Taglioni : les deux danseuses s'offrent comme l'incarnation de deux idéaux esthétiques antagonistes, qui font plus que rejouer l'opposition entre classicisme et romantisme. Contemporain de *Fortunio*, l'article cherche alors à opposer deux espaces et deux époques : aux antiques cités de Milet et d'Athènes, solaires et marmoréennes, où « l'imagination » se perd dans des rêves de « choses joyeuses », de luxe et de volupté, répond une Écosse scottienne et vespérale, peuplée de chastes jouvenceaux et de fantômes sylvestres. Les tensions ainsi mises en lumière nous semblent emblématiques des conflits internes qui habitent les romantismes gautiétiens comme heinéens, à ce moment charnière des années 1830 qui pousse les deux auteurs à s'émanciper du médiévalisme pour réévaluer le paganisme

¹ « Opéra. Reprise de la *Sylphide* », *La Presse*, 24/09/1838, art.cit., p.1.

² *Ibid.*

antique, sans pour autant tomber dans un (néo-)classicisme académique et résolument suranné.

Ce motif de la danse parcourt également l'œuvre de Heine, qu'il s'agisse du *Tanzpoem* de son *Faust*¹ (1851) ou du projet de ballet consacré à *La déesse Diane (Die Göttin Diana)*, 1854), qui doit notamment représenter « un *pas de deux* dans lequel s'affrontent l'hédonisme des dieux grecs païens et la vertu domestique et spiritualiste des peuples germaniques. »² Dans *Les dieux en exil*, Heine fera l'éloge, dans la même veine, des « danses des anciens temps », « ces danses riantes que l'on dansait sans jupon hypocrite, sans le contrôle d'un sergent de ville de la vertu publique »³. Mais c'est dans ses grandes chroniques parisiennes (*Lutezia*, 1854) que la critique heinéenne, sur ce point, est la plus acérée et la plus prolifique :

« Ich kann nicht umhin hier zu erwähnen, daß die christliche Kirche, die alle Künste in ihren Schooß aufgenommen und benutzt hat, dennoch mit der Tanzkunst nichts anzufangen wußte und sie verwarf und verdamnte. Die Tanzkunst erinnerte vielleicht allzusehr an den alten Tempeldienst der Heiden, sowohl der römischen Heiden als der germanischen und celtischen, deren Götter eben in jene elfenhaften Wesen übergingen, denen der Volksglaube, wie ich oben andeutete, eine wundersame Tanzsucht zuschrieb. Ueberhaupt ward der böse Feind am Ende als der eigentliche Schutzpatron des Tanzes betrachtet, und in seiner frevelhaften Gemeinschaft tanzten die Hexen und Hexenmeister ihre nächtlichen Reigen. Der Tanz ist verflucht, sagt ein fromm bretonisches Volkslied, seit die Tochter der Herodias vor dem argen Könige tanzte, der ihr zu Gefallen Johannem tödten ließ. „Wenn du tanzen siehst, fügt der Sänger hinzu, so denke an das blutige Haupt des Täufers auf der Schüssel, und das höllische Gelüste wird deiner Seele nichts anhaben können!“ Wenn man über den Tanz in der Academie Royale de Musique

¹ Dans son commentaire, Heine évoque d'ailleurs les danses du sabbat satanique de l'acte III, que « je me garderai bien de décrire ici « en raison de scrupules tout chrétiens, comme dirait le vieux Widman. La seule chose que je puisse en dire, c'est qu'il s'agit d'une ancienne danse nationale de Sodome dont la tradition, préservée par les filles de Loth après la destruction de cette ville, s'est conservée jusqu'à ce jour. J'ai moi-même eu très souvent l'occasion, à Paris, de voir exécuter cette danse, au n°359 de la rue Saint-Honoré, près de l'église de l'Assomption. Que l'on songe simplement que la morale armée qui, sous l'uniforme de gardes municipaux, sait si bien contenir les envies bachiques, est absent de la piste des sorcières, et l'on devine aisément à quels types de sauts de boucs on pouvait assister dans le *pas de deux* précédemment mentionné. » (Erläuterungen zum *Doktor Faust*, *DHA* 9, p.120, M.-A. Mailet (trad.), dans *Écrits mythologiques*, *op.cit.*, p.132).

² *La déesse Diane*, dans *Écrits mythologiques*, *op.cit.*, p.78 : « wir sehen ein Pas-de-deux, wo griechisch heidnische Götterlust mit der germanisch spiritualistischen Haustugend einen Zweykampf tanzt. » (*DHA* 9, p.72).

³ *DE*, p.244 (« ganz ohne hypokritische Verhüllung, ganz ohne Dazwischenkunft der Sergents-de-ville einer spiritualistischen Moral », *GE*, p.130).

etwas tiefer nachdenkt, so erscheint er als ein Versuch, diese erzheidnische Kunst gewissermaßen zu christianisieren, und das französische Ballet riecht fast nach gallikanischer Kirche, wo nicht gar nach Jansenismus: [...] es herrscht darin derselbe geregelte Zuschnitt, dasselbe Etikettenmaß, dieselbe höfische Kühle, dasselbe gezierte Sprödethun, dieselbe Keuschheit. In der That, die Form und das Wesen des französischen Ballets ist keusch, aber die Augen der Tänzerinnen machen zu den sittsamsten Pas einen sehr lasterhaften Commentar, und ihr liederliches Lächeln ist in beständigem Widerspruch mit ihren Füßen. Wir sehen das Entgegengesetzte bey den sogenannten Nazonaltänzen, die mir deßhalb tausendmal lieber sind als die Ballete der großen Oper. »¹

Si Heine rappelle le rôle positif que l'Église catholique a pu avoir dans l'histoire de l'art, comme ce fut le cas lors de la Contre-Réforme, il fait néanmoins de la danse, art sensuel par excellence (« *erzheidnisch* »), l'expression même du paganisme, qu'il soit antique, german ou celte : c'est là une idée au fondement du propos des *Elementargeister*, qui cherche à établir une continuité entre divinités païennes et « esprits élémentaires », nixes, elfes et autres kobolds, réincarnations romantiques des anciennes croyances gréco-romaines. Dès lors, de la même manière que ces créatures surnaturelles se sont vues diabolisées par l'Église, la danse, elle aussi, est d'engeance maléfique, ce que rappelle le *Faust* heinéen ou la référence à Hérodiade, femme fatale déjà présente dans *Atta Troll*, et que l'on retrouvera dans l'un des derniers poèmes de Heine (« *Es träumte mir von einer Sommernacht* »). Les attaques romantiques contre l'académisme du ballet français en font autant l'expression d'un jansénisme ascétique (« *höfische Kühle* ») que d'un moralisme excessif (« *gezierte Sprödethun* », « *Keuschheit* ») ou d'un ordre social bien rangé (« *geregelte Zuschnitt* »,

¹ « Lutezia », *DHA 13*, p.155-156 : « Je ne puis me dispenser de mentionner ici que l'église chrétienne, qui a reçu dans son giron et mis à profit tous les arts, ne sut cependant rien faire de l'art de la danse, et le rejeta et le réprouva. La danse rappelait peut-être trop l'ancien culte des païens, aussi bien des païens gréco-romains que des païens germains et celtes, dont les dieux se sont transformés justement en ces êtres aériens nommés nixes et elfes, et auxquels la croyance populaire, comme je l'ai indiqué tout à l'heure, attribuait une merveilleuse passion pour la danse. En général le mauvais esprit [, le prince des ténèbres,] fut à la fin regardé comme le véritable patron de la danse, et c'est dans sa compagnie inique que les sorciers et les sorcières dansaient leurs rondes nocturnes. "La danse est maudite", dit une pieuse chanson populaire [] ; "quand tu vois danser", ajoute le chansonnier, "pense à la tête coupée de saint Jean-Baptiste sur le plat sanglant, et la tentation infernale n'aura pas de puissance sur ton âme". [Maintes fois que nous assistions à la représentation d'un ballet dans la salle du grand Opéra,] la danse de l'Académie royale de musique se présenta à notre esprit comme une tentative de christianiser en quelque sorte cet art archipaïen ; et, en effet, le ballet français sent presque l'église gallicane et même le jansénisme : [...] il y règne en outre la même coupe régulière, la même mesure d'étiquette, la même froideur de cour, la même pruderie précieuse, la même chasteté. En vérité, la forme et l'essence du ballet français sont chastes, mais les yeux des danseuses font aux pas les plus pudiques le plus licencieux commentaire, et leur sourire indécent et libertin est en contradiction permanente avec leurs pieds. Nous remarquons tout le contraire dans les danses dites nationales, et je les préfère mille fois aux ballets du grand Opéra. » (*DHA 13*, p.283).

« *Etikettenmaß* »). Mais ce qui est fondamentalement en jeu, à la source de cette opposition entre paganisme (*paganus*) et christianisme, c'est bien la place du peuple : contre un art factice, normé, et institutionnel, Heine promeut au contraire, dans une démarche profondément romantique, la libre expression d'une parole populaire (« *Volklied* »). Aux ballets guindés « du grand Opéra », Heine préfère les « danses nationales » (« *Nationaltänzen* »), parmi lesquelles se trouve le cancan, particulièrement en vogue au milieu du XIX^e siècle. Mais qu'est-ce donc que le cancan ?

« Hier höre ich die Frage: was ist der Cancan? Heiliger Himmel, ich soll für die *Allgemeine Zeitung* eine Definizion des Cancan geben! Wohlan: der Cancan ist ein Tanz, der nie in ordentlicher Gesellschaft getanzt wird, sondern nur auf gemeinen Tanzböden, wo derjenige, der ihn tanzt, oder diejenige, die ihn tanzt, unverzüglich von einem Polizeyagenten ergriffen und zur Thür hinausgeschleppt wird. [...] Soviel wird schon aus jener Definizion zu merken seyn, daß die vom seligen Vestris angepriesene Tugend hier kein nothwendiges Requisit ist, und daß das französische Volk sogar beim Tanzen von der Polizey inkommodirt wird. Ja, dieses letztere ist ein sehr sonderbarer Uebelstand, und jeder denkende Fremde muß sich darüber wundern, daß in den öffentlichen Tanzsälen bey jeder Quadrille mehre Polizeyagenten oder Communalgardisten stehen, die mit finster catonischer Miene die tanzende Moralität bewachen. [...] Dieser gallische Leichtsinns aber macht eben seine vergnügtesten Sprünge, wenn er in der Zwangsjacke steckt, und obgleich das strenge Polizeyauge es verhütet, daß der Cancan in seiner cynischen Bestimmtheit getanzt wird, so wissen doch die Tänzer durch allerley ironische Entrechats und übertreibende Anstandsgesten ihre verpönten Gedanken zu offenbaren, und die Verschleyerung erscheint alsdann noch unzüchtiger als die Nacktheit selbst. Meiner Ansicht nach ist es für die Sittlichkeit von keinem großen Nutzen, daß die Regierung mit so vielem Waffengepränge bey dem Tanze des Volks intervenirt; das Verbotene reizt eben am süßesten, und die raffinirte, nicht selten geistreiche Umgehung der Censur wirkt hier noch verderblicher als erlaubte Brutalität. Diese Bewachung der Volkslust charakterisirt übrigens den hiesigen Zustand der Dinge und zeigt, wie weit es die Franzosen in der Freyheit gebracht haben. »¹

¹ *Lutezia*, XLII, *DHA* 13, p 157 : « J'entends m'adresser la question : Qu'est-ce que le cancan ? Grand Dieu, on veut que je donne pour la *Gazette d'Augsbourg* une définition du cancan ! Eh bien, soit ! Le cancan est une danse qui ne s'exécute jamais dans une société honnête, mais seulement dans des locaux peu convenables où le monsieur qui le danse, ou la dame par laquelle il est dansé, se voit aussitôt empoigner par un sergent de ville et flanquer à la porte. [...] On comprendra toujours par cette définition [...] que la vertu recommandée et prônée par feu Vestris n'est pas absolument de rigueur dans l'exécution de cette danse, et puis que le peuple français est même

Par sa mise en scène d'une « polka du paganisme » (*Les Dieux en exil*), Heine se fait ainsi le détracteur d'une société « *ordentlich* » (convenable, rangée) qui impose son ordre moral, et oppose à cette honnêteté bourgeoise et spiritualiste les « *gemeinen Tanzböden* », incarnation tellurique du sensualisme antique. Au-delà de la pique contre les arts institutionnels et officiels, dont témoigne la référence à la vertu prônée par Auguste Vestris (1760-1842), danseur et professeur de danse encensé par son temps, Heine vise également la répression policière et la censure qui chaperonnent cette « moralité dansante » (« *tanzende Moralität* »). Sous l'éloge du cancan se dissimule en fait une définition de l'esthétique heinéenne et de l'esprit dont elle procède : qu'est-ce que cette légèreté d'esprit (« *Leichtsinn* ») sous camisole (« *Zwangsjacke* »), sinon la plume heinéenne elle-même, contrainte, par la censure germanique, de « révéler [ses] pensées proscrites par toute sorte d'entrechats ironiques et de gestes exagérément décents » (« *durch allerley ironische Entrechats und übertreibende Anstandsgesten ihre verpönten Gedanken zu offenbaren* ») ? C'est bien une poétique de la dissimulation (« *Verschleierung* ») qui est mise en lumière ici, qui illustre toute la complexité du motif théâtral présent dans *Les dieux en exil*.

e. Paganisme et homoérotisme

Cette libération de la jouissance charnelle trouve enfin à s'incarner, chez Pater, dans le désir homoérotique. Le dernier essai de *La Renaissance*, consacré à la figure de Winckelmann, cherche ainsi à promouvoir une nouvelle sensualité, voire une nouvelle sexualité délivrée des tabous chrétiens. L'homosexualité, ou du moins le désir homoérotique, est ainsi pour Pater une dimension fondamentale du paganisme antique : le critique prend bien soin de faire des

en dansant incommodé par l'intervention armée de l'État. Oui, cette constante participation de la police aux plaisirs du peuple est un singulier abus, et tout étranger s'étonne en remarquant dans les bals publics, à côté de chaque quadrille, plusieurs agents de la préfecture ou gardes municipaux qui surveillent d'un air soucieux et renfrogné la moralité dansante. [...] Mais la légèreté française fait justement ses plus joyeuses gambades quand elle est enserrée dans la camisole de force ; et bien que l'œil sévère de la police empêche que le cancan soit dansé d'une façon franchement cynique, les danseurs des bastringues n'en savent pas moins révéler leurs pensées prohibées par toute sorte d'entrechats ironiques, par les gestes les plus plaisants d'une décence exagérée, et la sensualité voilée apparaît alors plus dévergondée que la nudité elle-même. A mon avis, la moralité publique ne gagne pas grand'chose à voir le gouvernement morigéner la danse du peuple avec tant d'ostentation ; les fruits défendus tentent toujours le plus vivement, et les expédients raffinés et souvent spirituels qu'on emploie pour éluder la censure chorégraphique, produisent un effet plus pernicieux que la brutalité permise. Cette surveillance des ébats populaires caractérise d'ailleurs l'état des choses dans ce pays, et montre jusqu'où les Français ont réussi à conquérir la liberté. » (*Lutèce*, XLI, *DHA* 13, p 284-285).

penchants homoérotiques de Winckelmann une part de sa « grécité »¹. Il s'agit ainsi non seulement de réhabiliter l'homosexualité mais d'en faire la condition même d'un rapport authentique à la Grèce ancienne. Comme le rappelle Evangelista, l'assouvissement du désir homoérotique fait partie intégrante du processus de compréhension de l'art antique².

Dans cette logique, la figure de Winckelmann permet à Pater de réactualiser l'*eros* pédérastique, qui devient la condition nécessaire à une véritable compréhension de la Grèce antique : les amitiés homosexuelles nouées par Winckelmann, « qui le mirent au contact de la forme humaine la plus belle, et qui illuminèrent ses pensées de leur éclat, parfirent sa réconciliation avec l'esprit de la sculpture grecque »³. C'est d'ailleurs sensiblement la même idée que Pater expose dans « Emerald Uthwart », en évoquant l'amitié entre Emerald et James : « The well-worn, perhaps conventional, beauties of their "dead" Greek and Latin books, associated directly now with the living companion beside him, really shine for him at last with their pristine freshness. »⁴ Sous l'effet de son amitié avec le jeune Stokes, Emerald Uthwart découvre un nouveau rapport à la Grèce, qui, de conventionnel qu'il était, se fait véritablement *incarné* et vivant. Il s'agit déjà, comme on le verra plus loin, de promouvoir une approche charnelle et affective au savoir qui, contrairement à la science froide et morte, est portée par l'amour de la beauté et par la poésie. L'évocation d'une amitié entre deux hommes sous le patronage de la Grèce s'offre alors clairement comme un message codé homoérotique, c'est d'ailleurs là un motif courant au XIX^e siècle, en témoigne le texte de P.B. Shelley, « A discourse on the Manners of the Ancient Greeks Relative to the Subject of Love », qui s'appuie sur le *Banquet* de Platon. On pourrait d'ailleurs, comme le fait bien R. Dellamora, relire l'ensemble des textes patériens à l'aune de cette interprétation : l'histoire d'Amis et d'Amile, qui permet à Pater de passer de l'*amor* médiéval à « l'amour homoérotique de tradition grecque »⁵, la relation ambiguë entre Denys et Hermès¹, ou entre

¹ S. Evangelista, *British Aestheticism, op.cit.*, p.33. L'accomplissement culturel de Winckelmann repose ainsi, selon Pater, sur la fusion symbiotique d'une catégorie culturelle (l'étude de la Grèce) et psychosexuelle (le désir homoérotique) (*ibid.*, p.34). Cette conjonction entre paganisme et homophilie se donne aussi à voir, entre autres exemples, dans la revue étudiante *The Spirit Lamp*, fondée par Alfred Douglas au début des années 1890.

² *Ibid.*, p.33.

³ « Winckelmann », *LR*, p.184 : « These friendships, bringing him into contact with the pride of human form, and staining the thoughts with its bloom, perfected his reconciliation to the spirit of Greek sculpture. » (*R*, p.191).

⁴ *IP*, p.182-183 : « Les beautés tant pratiquées, peut-être conventionnelles, de leurs livres en grec et en latin "morts", associées maintenant au compagnon vivant qui est à son côté, reprennent pour lui tout l'éclat de leur fraîcheur première » « Emerald Uthwart », dans *L'Enfant dans la maison*, p.60).

⁵ R. Dellamora, *Masculine Desire*, p.152. Voir son analyse du conte d'Amis et d'Amile, p.150-153 : « In finding male love in an "antique" tale by a medieval writer, Pater connects medieval Christian culture with the tradition of sexual friendship between men in Greek culture » (p.153).

Marius et Cornélius, « expression idéologique et mythique du désir entre hommes au sein d'un *ethos* anglo-catholique »², sont autant de manières pour Pater de défendre un idéal de libération sexuelle, qui passe ainsi par la (re)présentation du beau corps, et spécifiquement celui du jeune homme :

« As it is confessedly the beauty of man which is to be conceived under one general idea, so I have noticed that those who are observant of beauty only in women, and are moved little or not at all by the beauty of men, seldom have an impartial, vital, inborn instinct for beauty in art. To such persons the beauty of Greek art will ever seem wanting, because its supreme beauty is rather male than female. »³

Pour Pater comme pour toute une génération, il s'agit bien de réactualiser l'idéal de *παιδεία* et de se réfugier derrière des considérations a priori purement esthétiques pour légitimer le désir homoérotique. Dans « Winckelmann », même si la mort macabre de l'historien de l'art, racontée à la fin de l'essai, peut s'offrir comme une bonne morale qui protège Pater des attaques bourgeoises, il s'agit bien pour le critique de faire de l'étude de la Grèce et du paganisme antique un lieu de libération sexuelle, un espace culturel au sein duquel le désir homoérotique peut être pleinement vécu et réalisé⁴. Winckelmann deviendra d'ailleurs après Pater, comme le rappelle S. Evangelista, « le prototype de la personnalité de l'homosexuel esthète »⁵, étendard de toute la génération anglaise fin-de-siècle qui appelle à la fin de la répression du désir, notamment entre personnes de même sexe. Il s'agit bien au contraire pour Pater de promouvoir un discours de « tolérance sexuelle »⁶ et de proposer un autre modèle de société : « Pater a à cœur de présenter une culture fonctionnant sur le mode du tiers-inclus et de l'égalité des *éros* au moment où commence l'exclusion des invertis »⁷. On retrouve

¹ *Ibid.*, p.185 : Dellamora reproche en ce sens l'interprétation que fait G. Monsman de « Denys l'Auxerrois », « lecture morale qui confirme le triomphe d'une culture apollinienne » (*ibid.*, p.184) : « « Monsman's reading of "Denys l'Auxerrois" may be regarded as an attempt, successful when first profered in the 1960s, to appropriate Pater's writing for an erotophobic academic discourse, of which Arnold is the prime antecedent in English literary studies » (*ibid.*, p.181). Au contraire, rappelle Dellamora, « the pattern of suffering, death, and renewal imposed on Denys is not mystical or natural but socially constructed » (*ibid.*, p.185).

² *Ibid.*, p.149.

³ « Winckelmann », *R*, p.192 : « Tout comme il est reconnu que la beauté masculine doit être conçue à travers une idée générale, j'ai remarqué que ceux qui voient seulement la beauté féminine et qui ne sont que peu ou pas émus par la beauté masculine, ne possèdent que rarement un instinct natif et vital pour la beauté artistique. À ces derniers, la beauté de l'art grec semblera toujours défectueuse, car sa beauté suprême est plus masculine que féminine. » (« Winckelmann », *LR*, p.185).

⁴ Evangelista, *British Aestheticism, op.cit.*, p.34.

⁵ S. Evangelista, *British Aestheticism, op.cit.*, p.35.

⁶ *Ibid.*, p.35.

⁷ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.27.

en fait dans ces critiques politiques toute la dialectique de l'esprit et du corps : « Pater aborde l'échec de son époque à harmoniser la rationalité et les émotions, car l'esprit est privé de réponse sensorielle et doit réprimer le désir et la sensualité, en particulier lorsqu'il s'agit d'attrance pour le même sexe. »¹

7. « J'aime mieux une statue qu'un fantôme »

a. Pourquoi la sculpture est païenne (et le poète sculpteur)

Cette foi dans le corps explique la place primordiale que joue l'art plastique dans cette appréhension du paganisme antique, ce que rappelle bien Swinburne : « I knew that belief in the body was the secret of sculpture, and that a past age of ascetics could no more attempt or attain it than the present age of hypocrites; I knew that modern moralities and recent religions were, if possible, more averse and alien to this purely physical pagan art than to the others. »² L'art plastique incarne ainsi, sous la plume du poète anglais, un art païen purement physique, qui s'oppose autant à l'ascétisme moyenâgeux qu'au moralisme hypocrite du monde moderne. Cette association entre art plastique et paganisme antique n'a rien de novateur, puisque des Winckelmann, des Lessing ou des Hegel l'ont déjà depuis longtemps popularisée³. On pourrait aussi évoquer A.-W. Schlegel qui, dans ses *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux-arts* (1827), distingue explicitement l'époque moderne « pittoresque » de l'époque ancienne « plastique ». Dans « Winckelmann », Pater rappelle la place logique de la sculpture dans l'art grec⁴, et, s'inspirant de l'« Introduction » de l'*Esthétique* de Hegel, propose une classification des arts selon le degré de développement de l'esprit humain : si l'architecture, dont les fondements reposent sur des besoins pratiques, est associée à l'art préhellénique, si la peinture, la musique et la poésie caractérisent l'art moderne et romantique, c'est bien la sculpture qui exprime le mieux l'art antique. Heine, Gautier et Pater s'inscrivent bien dans toute une tradition philosophique et critique, qui explique cette association que rappelle Gautier lui-même dans un article de 1836 :

« Quoiqu'en puissent dire, les néo-chrétiens, les utilitaires et les romantiques eux-

¹ Coste, Ribeyrol, Gillard-Estrada, Lambert-Charbonnier, *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*, op.cit., « Introduction », p.3.

² A.-C. Swinburne, *Notes on Poems and Reviews*, London, John Camden Hotten, 1866, p.16-17, cité par L. Østermark-Johansen, *Walter Pater and the Language of Sculpture*, op.cit., p.118.

³ Voir L. Østermark-Johansen, *Walter Pater and the Language of Sculpture*, op.cit., p.4.

⁴ Voir « Winckelmann », dans *LR*, p.197 sq.

mêmes, [...] la sculpture est païenne ; elle est née du paganisme et ne peut subsister qu'en s'attachant à ses traditions avec une vraie foi d'artiste. Tout sculpteur qui ne croit pas fermement à la Vénus Anadyomène, n'a jamais compris ce que c'était que son métier, et peut se mettre à tourner des bâtons pour les chaises ou à faire des vaudevilles pour les Variétés. »¹

Il est intéressant de noter qu'ici, comme chez Swinburne, le paganisme dont parle Gautier est toujours intrinsèquement associé à une dimension polémique : il ne s'agit pas simplement de mettre en évidence les liens entre sculpture et Grèce antique, mais d'en critiquer les détracteurs, en l'occurrence les « néo-chrétiens », les « utilitaires » et les « romantiques ».

Parmi ces arts plastiques, si l'architecture n'est pas en reste, notamment chez Pater², c'est bien la sculpture qui concentre essentiellement l'attention et fait l'objet de débats qui dépassent le simple domaine sculptural, en témoigne le « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse » de Baudelaire (*Salon de 1846*), ou la mort de la sculpture annoncée par Gautier dans *Les Beaux-arts en Europe* (1855), qui sonne bien comme un adieu à la Grèce antique, et un appel à une régénération véritablement païenne.

Chez Heine, Gautier et Pater, le paradigme sculptural influence profondément leur manière d'envisager leur art de poète, compris avant tout comme un travail physique, ou du moins matériel. Chez Heine, la poésie est ainsi fondamentalement incarnée ; la langue elle-même plus largement donne *corps* à la pensée, comme le poète le rappelle à propos de Martin Luther : « Aber dieser Martin Luther gab uns nicht bloß die Freyheit der Bewegung, sondern auch das Mittel der Bewegung; dem Geist gab er nemlich einen Leib. Er gab dem Gedanken Hauch das Wort. Er schuf die deutsche Sprache. »³ On retrouve d'ailleurs des lignes similaires chez Nerval dans son texte consacré aux « Poésies de Henri Heine » :

« Ce qui suit le poète à travers ces mutations perpétuelles et ce qui le fait

¹ « Statues du jardin des Tuileries », feuilleton du 18/10/1836, *La Presse*.

² Voir l'éloge que fait Pater de l'art architectural, art lui aussi physique et incarné, notamment dans ses travaux sur les cathédrales gothiques. Dans « Apollon en Picardie », Pater se montre aussi inspiré par les théories de Vitruve qui établissent une relation entre corps humain et bâtiments architecturaux, ce que reprendra notamment Léonard de Vinci avec son *Homme de Vitruve*.

³ *GRP*, I, p.38 : « Luther ne nous donna pas seulement la liberté de nos mouvements, mais aussi les moyens de nous mouvoir. Il donna un corps à l'esprit : à la pensée il donna la parole. Il créa la langue allemande. » (*DA*, I, *DHA* 8, p.284). Sur la question de la sculpture, voir le chapitre « Marmorbilder » dans R. Martin, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlandes*, p.114-138.

reconnaître, c'est son incomparable perfection plastique. Il taille comme un bloc de marbre grec les troncs noueux et difformes de cette vieille forêt inextricable et touffue du langage allemand à travers laquelle on n'avancait jadis qu'avec la hache et le feu [...] ; — dans le vieux chêne teutonique, [...] il a sculpté la statue harmonieuse d'Apollon ; il a transformé en langue universelle ce dialecte que les Allemands seuls pouvaient écrire et parler sans cependant toujours se comprendre eux-mêmes. »¹

La forme plastique (« *plastische Gestaltung* ») s'offre dès lors, pour Heine, comme un idéal esthétique, un *ars poetica* qui transcende l'opposition entre hébraïsme et hellénisme, comme le montre cet extrait de *Die Romantische Schule* : « Nemlich die Künstler sollen ihren Stoff immer plastisch bearbeiten, er mag christlich oder heidnisch seyn, sie sollen ihn in klaren Umrissen darstellen, kurz: plastische Gestaltung soll in der romantisch modernen Kunst, eben so wie in der antiken Kunst, die Hauptsache seyn. »² Le poète se fait ainsi sculpteur, ce qu'illustrent également les soins accordés par Pater à la matérialité physique de son texte, qui assimile sa prose à l'art plastique : sa « textualité sophistiquée, qui joue typographiquement de l'italique et des guillemets, des langues et des alphabets [...] transforme subtilement la lecture en un art du bas-relief patiemment déchiffré »³. Pour Gautier enfin, comme le note P. Tortonese, « l'art est physique, il sort de la terre avec tout son poids, il témoigne d'une résistance du monde matériel face à toute condamnation spiritualiste. »⁴ C'est en ce sens que l'artiste est d'abord et avant tout ouvrier, plasticien, fabricant, qui ne travaille donc pas seulement une idée mais qui modèle une forme et une matière, ce que rappelle bien les vers de « L'art » : « Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle, / Vers, marbre, onyx, émail. »⁵ Dès lors, « la pure révélation du beau ne surgit pas de la considération éthérée, intellectuelle et souvent surfaite de l'esthétique, mais d'une pratique quasiment athlétique : la forme sculptée est celle que l'esprit insuffle à la matière par l'exercice musculaire du corps, elle est l'une des plus complètes réconciliation du corps et de l'âme, en un mot une démarche

¹ G. de Nerval, « Poésies de Henri Heine », art.cit, p.225-226.

² RS, I, p.130 : « Les artistes doivent toujours travailler leur sujet d'une façon plastique : que le sujet soit païen ou chrétien, ils doivent le présenter sous des contours clairs ; bref, la forme plastique doit se retrouver dans l'art moderne et romantique, comme dans l'art antique, et en être la qualité principale. » (DA, IV, DHA 8, p.355-356).

³ B. Coste, « Introduction » à *La Renaissance*, op.cit., p.20.

⁴ P. Tortonese, « Théophile Gautier écrivain archéologue », art.cit., p.87.

⁵ « L'art », dans *Émaux et Camées*, dans *Poésies*, 2, op.cit., p.245. Cf. M. Robic, « “Des dieux que l'art toujours révère”. L'hellénisme d'Émaux et Camées ». On ne se penchera que peu sur l'opposition entre sensualisme et spiritualisme dans *Émaux et Camées*, mais signalons néanmoins l'importance, sur ces questions de poèmes comme « Bûchers et tombeaux », « L'art », « Le poème de la femme », « Affinités secrètes » ou « Nostalgies d'obélisques ».

d'ordre *érotique*. »¹ C'est bien d'ailleurs ce que sous-entend Nietzsche lorsqu'il invite à « s'en tenir à l'épiderme » :

« Ah ! ces Grecs, ils savaient *vivre* : pour vivre, il importe de rester bravement à la surface, de s'en tenir à l'épiderme, d'adorer l'apparence, de croire à la forme, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels – *par profondeur* ! Et n'y revenons-nous pas, nous autres casse-cous de l'esprit [...] ? Ne sommes-nous pas, précisément en cela – des Grecs ? Adorateurs des formes, des sons, des paroles ? Et par là – artistes ? »²

C'est aussi dans cette perspective que l'on peut interpréter le choix gautierien du roman *archéologique*, qui se fonde non plus sur des savoirs livresques que l'on pourrait qualifier de spiritualistes mais sur des *realia* matérielles revendiquées qui cherchent à s'opposer à l'impérialisme textuel des humanités classiques³. Dans *Le Roman de la momie*, le démaillotage de Tahoser est ainsi comparé à la mise au jour d'une statue⁴, et les corps du récit enchâssés sans cesse associés à l'art plastique⁵. Autant d'éléments qui expliquent, chez Gautier, la prééminence qu'il donne dans certains textes à la sculpture sur la poésie. On avait vu plus haut que Gautier n'hésitait pas à placer au-dessus de son art de poète le corps, et qu'il donnerait toute la poésie pour la main de Jeanne d'Aragon : il en va de même au sujet de ce paradigme plastique, qui possède toute la matérialité « que peut avoir une chose complètement fausse » :

« Je crois décidément qu'il faut que je me fasse sculpteur ; car avoir vu une telle

¹ M. Lavaud, *Gautier militant du romantisme*, *op.cit.*, p.251.

² Nietzsche, Avant-propos à la deuxième édition du *Gai Savoir*, *Le Gai Savoir*, p.72.

³ Cf. C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre : les apories... », *art.cit.*, p.124. « Alors que les études préhistoriques en émergence se dessinent et s'arrogent des territoires nouveaux, par définition hors écriture, l'archéologie des mondes anciens occupe d'emblée un terrain jusque-là dominé par le verbe, le texte, la rhétorique. L'Antiquité du XIX^e siècle, celle des humanités classiques, est avant tout une réalité de discours. » Il s'agit bien d'opposer l'esprit contre la matière, le texte contre la pierre, ce qui explique également le fait que la sculpture soit parfois, selon Gautier, bien supérieure à la poésie (voir ci-dessous).

⁴ « À mesure que son travail avançait, la momie, dégagée de ses épaisseurs, comme la statue qu'un praticien dégrossit dans un bloc de marbre, apparaissait plus svelte et plus pure. » (*RM*, p.113.) Quelques lignes plus loin, la « pose » de Tahoser est comparée à « celle de la Vénus de Médicis » : « Jamais statue grecque ou romaine n'offrit un galbe plus élégant ; les caractères particuliers de l'idéal égyptien donnaient même à ce beau corps si miraculeusement conservé une sveltesse et une légèreté que n'ont pas les marbres antiques. » (p.114.) Au-delà des anachronismes et de la collusion entre époque égyptienne et époque gréco-romaine, il s'agit pour Gautier de voir dans le beau corps une œuvre d'art et une manifestation immanente de l'idéal.

⁵ Dès le chapitre I, Gautier évoque des « torsos brillants et polis comme du basalte » (*RM*, p.120), et les corps prennent régulièrement des « pose[s] sculpturale[s] » (p.127), à l'image de Pharaon (au torse « poli comme le granit rose travaillé par un ouvrier habile », p.150) ou de ses femmes (« dont les corps sveltes luisaient sous l'eau comme des statues de jaspe submergées », p.192).

beauté et ne pouvoir la rendre d'une manière ou de l'autre, il y a de quoi devenir fou et enragé. J'ai fait vingt sonnets sur ces épaules-là, mais ce n'est point assez : je voudrais quelque chose que je pusse toucher du doigt et qui fût exactement pareil ; les vers ne rendent que le fantôme de la beauté et non la beauté elle-même. Le peintre arrive à une apparence plus exacte, mais ce n'est qu'une apparence. La sculpture a toute la réalité que peut avoir une chose complètement fausse ; elle a l'aspect multiple, porte ombre, et se laisse toucher. Votre maîtresse sculptée ne diffère de la véritable qu'en ce qu'elle est un peu plus dure et ne parle pas, deux défauts très légers ! »¹

Dans une hiérarchie des arts qui va de la poésie, encore associée à la vacuité spiritualiste (« le fantôme »), à l'art plastique, la sculpture est donc non seulement un art fondamentalement païen, mais aussi l'art par excellence. Ainsi, « la statuaire antique fournit le modèle incomparable de la beauté, son type éternel »². Comme le fait d'Albert, la beauté et l'art se disent par la sculpture. C'est d'ailleurs ce qu'invite à penser le poème « L'art » d'*Émaux et camées* qui fait du modèle plastique le paradigme grâce auquel Gautier pense son art de poète : « Tout passe. - L'art robuste / Seul a l'éternité. / Le buste / Survit à la cité. » ; « Sculpte, lime, cisèle ; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant ! » Ces derniers vers du poème reprennent précisément la dialectique entre l'esprit (le rêve flottant) et la matière (le bloc), deux éléments associés à la rime (flottant / résistant) : la matière physique seule permet (paradoxalement) à la beauté d'être éternelle. En d'autres termes, on retrouve dans cette ultime strophe cet idéal, déjà évoqué plus haut, qui cherche à réunir forme et fond, matière et esprit. En ce sens, les chimères de Gautier sont toujours de marbre, comme le rappelle encore une fois d'Albert :

« Trois choses me plaisent : l'or, le marbre et la pourpre, éclat, solidité, couleur. Mes rêves sont faits de cela, et tous les palais que je bâtis à mes chimères sont construits de ces matériaux. [...] Jamais ni brouillard ni vapeur, jamais rien d'incertain et de flottant. Mon ciel n'a pas de nuage, ou, s'il en a, ce sont des nuages solides et taillés au ciseau, faits avec les éclats de marbre tombés de la statue de Jupiter. Des montagnes aux arêtes vives et tranchées le dentellent brusquement par les bords, et le soleil accoudé sur une des plus hautes cimes ouvre

¹ *Maupin*, p.313. Pour une étude de la dimension plastique dans *Mademoiselle de Maupin*, voir notamment L. Østermark-Johansen, *Walter Pater and the Language of Sculpture*, *op.cit.*, p.113-122, avec de belles analyses sur le passage relatif aux fresques du Parthénon.

² F. Court-Pérez, *Gautier, un romantique ironique*, *op.cit.*, p.286.

tout grand son œil jaune de lion aux paupières dorées. – La cigale crie et chante, l'épi craque ; l'ombre vaincue et n'en pouvant plus de chaleur se pelotonne et se ramasse au pied des arbres : tout rayonne, tout reluit, tout resplendit. Le moindre détail prend de la fermeté et s'accentue hardiment ; chaque objet revêt une forme et une couleur robustes. Il n'y a pas là de place pour la mollesse et la rêvasserie de l'art chrétien. – Ce monde-là est le mien. »¹

Contre « l'ombre » spiritualiste, métaphore qui renvoie à la fois à l'obscurité romantique et à son idéalité comprise comme absence de matérialité, mais aussi à une forme d'obscurantisme esthétique et politique, le païen d'Albert défend une vision qui joue de ces contrastes entre hébraïsme et hellénisme et en propose une synthèse : il s'agit à la fois de promouvoir un art « robuste », solaire, physique, mais qui s'offre aussi comme la manifestation tangible d'une liberté créatrice de l'imagination, qui s'émancipe de la réalité pour donner à voir de nouveaux « rêves », de nouvelles « chimères », fantasmes subjectifs du poète : « ce monde-là est le mien. » En d'autres termes, il faut rendre l'idéal aussi matériel que possible, et la sculpture est là pour penser ce rapport incarné à l'idéal et à la beauté.

b. Un rêve terrestre

L'art plastique s'offre ainsi comme l'expression suprême de la beauté et de la vie. La statue antique incarne ainsi paradoxalement cette existence plus vivante et plus intense que défend dans sa conception de l'hellénisme Heine, dont Gautier souligne « le tempérament de sculpteur »². Ainsi, le chevalier allemand du premier récit des *Dieux en exil* « pressent sous ce marbre une vie plus ardente que celle qui coule sous les joues empourprées des jeunes filles de son pays. »³ La statue devient dès lors l'un des modes de survivance par excellence du monde antique dans la modernité, comme le montrent les deux premiers récits des *Dieux en exil*⁴, et plus généralement les comparaisons récurrentes au marbre, directement associé à la

¹ *Maupin*, p.257.

² « Heine a un tempérament de sculpteur, comme tout véritable poète. Le poète et le sculpteur, travaillant tous les deux sur une matière également dure, à savoir le marbre et les vers, sentent le même besoin de n'admettre que des formes épurées et parfaites jusqu'à l'idéalité. [...] C'est pourquoi les poètes [...] sont restés païens au fond du cœur, et n'auront jamais d'autre religion que celle de Phidias et d'Homère. » (« Œuvres de Henri Heine », *La Presse*, 30/11/1837, p.3).

³ *DE*, p.231 : « In diesem Marmor ahndet er ein lebendigeres Leben, als er jemals in den rothen Wangen und Lippen, in der ganzen Fleischlichkeit seiner Landsmänninnen gefunden hat », *EG*, p.48).

⁴ À savoir le récit du chevalier allemand en Italie, ainsi que celui du mariage du chevalier avec la statue païenne (dans les *Elementargeister* pour la version allemande). Ce motif plastique reste cependant assez discret dans *Les Dieux en exil*.

beauté : « Auch das Gesicht war ganz göttermäßig, wie man es bey griechischen Statuen findet, Stirne und Nase gaben nur eine einzige senkrecht gerade Linie, einen süßen rechten Winkel bildete damit die untere Nasenlinie, die wundersam kurz war. »¹ Comme pour Winckelmann, la description d'un corps beau, chez Heine, Gautier et Pater, passe très souvent par la métaphore plastique².

Derrière la beauté, c'est bien, chez Gautier et Pater, la manifestation d'un absolu que la sculpture rend tangible, et qui réconcilie encore une fois cette tension entre sensualisme et spiritualisme. Il s'agit bien, par l'art plastique, d'offrir l'expression la plus complète de l'idéal humain, ce que rappelle Pater dans « Lucca della Robbia » :

« In this way their works came to be like some subtle extract or essence, or almost like pure thoughts or ideas: and hence the breadth of humanity in them, that detachment from the conditions of a particular place or people, which has carried their influence far beyond the age which produced them, and insured them universal acceptance. That was the Greek way of relieving the hardness and unspirituality of pure form. »³

¹ *Die Bäder von Lukka*, VI, *DHA* 7, p.104 : « Son visage avait les proportions toutes célestes qu'on trouve dans les statues grecques, le front et le nez descendaient en une seule ligne droite ; le nez, admirablement taillé, se terminait en angle droit. » (*Les bains de Lucques*, VI, *DHA* 7, p.389).

² Toute beauté se fait donc sculpture chez Gautier (« Les ruisseaux de mes paysages tombent à flots sculptés d'une urne sculptée », *Maupin*, p.257), qui, comme d'Albert, veut « regard[er] l'amour à la lumière antique et comme un morceau de sculpture plus ou moins parfait » : « J'ai pour les femmes le regard d'un sculpteur et non celui d'un amant. Je me suis toute ma vie inquiété de la forme du flacon, jamais de la qualité du contenu. J'aurais eu la boîte de Pandore entre les mains, je crois que je ne l'eusse pas ouverte. » (*Maupin*, p.258) Et au fond, c'est aussi le regard que porte Pharaon sur le monde qui l'entoure : si l'œil de Pharaon pétrifie et réifie, c'est aussi parce qu'il porte sur le monde un regard d'esthète. Le monde qui l'entoure suscite son désir à la mesure de sa capacité à correspondre à des critères plastiques qui se veulent norme du beau, et on pourrait se plaire à imaginer le monarque égyptien formuler ces réflexions de d'Albert : « – Que pensez-vous de ce pied ? Je pense que la cheville n'a pas de noblesse, et que le talon est commun. Mais la gorge est bien placée et d'une bonne forme, la ligne serpentine est assez ondoyante, les épaules sont grasses et d'un beau caractère. – Cette femme serait un modèle passable, et l'on en pourrait mouler plusieurs portions. – Aimons-la. » (*Maupin*, p.257-258.)

³ *R*, p.66 : « C'est ainsi que les œuvres des sculpteurs grecs en sont venues à être comme de subtils extraits, de subtiles essences, presque de pures pensées, de pures idées, d'où cette largeur d'humanité, ce détachement des circonstances de lieu ou d'individualité qui a permis à leur influence de se transmettre bien au-delà de l'époque où elles ont vu le jour, en leur assurant une reconnaissance universelle. Telle était la voie grecque pour adoucir la dureté et l'absence de spiritualité de la forme pure. » (« Lucca della Robbia », *LR* p.97). Voir, quelques lignes plus loin, comment Lucca della Robbia et les sculpteurs toscans trouvent un équilibre entre hellénisme et hébraïsme : « Entre ces deux systèmes – le système des sculpteurs grecs et celui de Michel-Ange – vient le système de Luca della Robbia et des sculpteurs toscans du XV^e siècle, qui participe à la fois de l'*Allegemeinheit* des Grecs, de leur façon d'extraire certains éléments choisis de la forme pure tout en sacrifiant le reste, et de l'inachèvement étudié de Michel-Ange, qui adoucit l'impression d'intensité, de passion et d'énergie susceptible de se raidir en caricature. » (*LR*, p.98, *R*, p.69).

Corolaire de sa matérialité physique, l'art plastique, explique Pater, se heurte à une difficulté qui repose sur son manque de spiritualité et d'idéalité. Si la sculpture grecque est si parfaite, c'est qu'elle parvient à se doter d'une dimension universelle, essentielle, collective, d'une *Allgemeinheit* (concept classique que Pater prête à Winckelmann et Goethe), derrière les accidents et les contingences de la matière. C'est aussi en ce sens que l'on pourrait interpréter l'asexualité des statues grecques, ou, dans un autre registre, les nombreuses références à la nature « diaphane » de Madeleine de Maupin, cette « diaphanéité » particulièrement chère à Pater¹ : si cette dernière, malgré ou plutôt grâce à sa perfection plastique et sa beauté physique, est ainsi caractérisée, c'est que son corps dans toute sa matérialité fait sens vers un absolu qui le dépasse, vers une idée du beau et d'une humanité réconciliée avec elle-même. Ainsi, poursuit Pater, « la sculpture [...] révèle l'homme dans la paix de ses caractéristiques permanentes. Purgée des éclats sanglants et coléreux de l'action et de la passion, sa lumière blanche ne révèle pas le fortuit en l'homme, mais sa divinité sereine, opposée à l'agitation des drames de l'existence. L'art de la sculpture est la trace de la première reconnaissance naïve, innocente, de l'homme par lui-même. »² C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre le « beau caractère plastique » du païen antique : « For those who act, as well as those who create and think, have, in those beautiful days of Greece, this plastic character. They are great and free, and have grown up on the soil of their own individuality, creating themselves out of themselves, and *moulding* themselves to what they were, and willed to be. »³ La sculpture grecque devient alors la matérialisation d'une anthropologie positive, fondée sur la liberté de l'homme conscient de lui-même.

L'art plastique, par cette idéalité matérielle, rejoint ainsi une autre ambition particulièrement présente chez Pater et Gautier, celle qui fait de l'art le moyen de résister au temps et de lutter contre la mort. Il s'agit ainsi d'inscrire l'infini dans le fini. Ce que veut promouvoir Gautier dans ce corps païen statufié, qu'il soit momie ou poitrine fossilisée, c'est la permanence de la

¹ Chez Pater, cet idéal du corps diaphane s'inspire notamment de *Séraphîta* de Balzac (1834), un texte qui parle de l'androgynie et qui lui-même prend appui sur les théories de Swedenborg. Pater évoque le philosophe suédois, qu'il compare à Coleridge, dans « Coleridge's Writings ».

² « Winckelmann », *LR*, p.199 : « And it gains more than it loses by this limitation to its own distinguishing motives; it unveils man in the repose of his unchanging characteristics. That white light, purged from the angry, blood-like stains of action and passion, reveals, not what is accidental in man, but the tranquil godship in him, as opposed to the restless accidents of life. The art of sculpture records the first naïve, unperplexed recognition of man by himself » (*R*, p.213).

³ *R*, p.219 : « aux beaux jours de la Grèce, ceux qui agissent comme ceux qui créent et pensent ont tous ce beau caractère plastique. Ils sont grands et libres, ils ont grandi sur le sol de leur propre individualité, ils se sont créés à partir d'eux-mêmes et se sont *modelés* pour être ce qu'ils étaient et voulaient être. » *LR*, p.203. Nous soulignons.

forme éphémère, comme en témoigne la découverte de l’empreinte de pied au cœur de l’hypogée de Tahoser, et qui marque bien également cette volonté de se détacher du signe textuel canonique, pour lui préférer la matière brute :

« Sur la fine poudre grise qui sablait le sol se dessinait très nettement, avec l’empreinte de l’orteil, des quatre doigts et du calcanéum, la forme d’un pied humain ; le pied du dernier prêtre ou du dernier ami qui s’était retiré, quinze cents ans avant Jésus-Christ, après avoir rendu au mort les honneurs suprêmes. La poussière, aussi éternelle en Égypte que le granit, avait moulé ce pas et le gardait depuis plus de trente siècles, comme les boues diluviennes durcies conservent la trace des pieds d’animaux qui la pétrissent.

« [...] — Qui sait ? répondit le savant : en tout cas, cette trace légère, qu’un souffle eût balayée, a duré plus longtemps que des civilisations, que des empires, que les religions mêmes et que les monuments que l’on croyait éternels : la poussière d’Alexandre lute peut-être la bonde d’un tonneau de bière, selon la réflexion d’Hamlet, et le pas de cet Égyptien inconnu subsiste au seuil d’un tombeau ! »¹

À la civilisation (quelle qu’elle soit) et son soi-disant progrès, à la religion et son spiritualisme, au monument comme produit d’une historiographie officielle sélective, Gautier oppose ce mouvement immobile de la pure forme oubliée par l’histoire et pourtant plus pérenne que les systèmes les mieux assis. Le travail du romancier, semblable à celui du momificateur, relève alors bien d’une « lutte pour arracher à la destruction une forme adorée »². Pater dira : « chercher dans la littérature l’affranchissement de la mortalité – *ut studiis se literarum a mortalitate vindicet*. »³

¹ *RM*, p.99-100. Evandale évoquera quelques lignes plus loin les « cheveux plus durables que des empires » (p.116). Gautier reprend explicitement des idées déjà exprimées dans *Arria Marcella* : « On eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte ; l’œil exercé d’un artiste y eût aisément reconnu la coupe d’un sein admirable et d’un flanc aussi pur de style que celui d’une statue grecque. [...] Grâce au caprice de l’éruption qui a détruit quatre villes, cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu’à nous ; la rondeur d’une gorge a traversé les siècles lorsque tant d’empires disparus n’ont pas laissé de trace ! Ce cachet de beauté, posé par le hasard sur la scorie d’un volcan, ne s’est pas effacé. » (*AM*, p.539.) Quant à la référence à Hamlet, elle est également mobilisée dans la nouvelle, dans laquelle Gautier évoque des corps devenus argile occupés à « luter le bondon d’un tonneau de bière ou à boucher une fente de mur, comme la poussière d’Alexandre et de César, selon la mélancolique réflexion d’Hamlet. » (*AM*, p.545.) On retrouve ici le thème de la vanité des civilisations face à l’éternité de la belle forme : « Tout passe. – L’art robuste / Seul a l’éternité. / Le buste / Survit à la cité. »

² *RM*, p.111-112.

³ *Marius*, p.90 : « seek in literature deliverance from mortality—*ut studiis se literarum a mortalitate vindicet*. » *ME*, p.97.

C) La « vie immobile »¹

Dans *La peinture incarnée*, G. Didi-Huberman dit justement du marbre qu'il est « entre la mort (pâleur pétrifiée, froide) et la vie (éclat, douceur) »². Cette réflexion sur le corps et sur la matière, portée par le paganisme antique, problématise au fond une question d'importance capitale pour Gautier et Pater : celle de la finitude et de la mort. C'est d'ailleurs aussi en ce sens que la sculpture est une manière de penser le temps et l'histoire³, et toute une articulation entre matérialité et idéalité. Cette statufication pétrifiante à l'œuvre chez Gautier et Pater s'offre de fait comme une manière à la fois de décrire la forme belle, mais aussi d'en souligner la permanence. Le corps païen, beau par essence, est ainsi celui qui offre une résistance à la mort. Les idéaux patériens et gautiériens trouvent alors à s'exprimer dans le corps qui ne périt pas, dans cette forme belle qui ne corrompt jamais, vaste métaphore de la puissance de l'art et du triomphe du beau et du bien. La prose gautiérienne est véritablement hantée par la mort, et cherche en permanence, que ce soit dans la sensualité voluptueuse de *Mademoiselle de Maupin* ou dans la spiritualisation de *Spirite*, un moyen de s'affranchir de cette conscience de la finitude. Cette peur de la mort est fondamentalement liée à la beauté : pour Gautier, la mort, du moins la mort moderne, chrétienne, c'est la fin de la beauté. Le corps laid, comme on l'a vu, est vieux, marqué par les signes de déchéance. Beauté et finitude sont donc intrinsèquement liées, ce que rappelle aussi Pater dans « L'enfant dans la maison », avec son héros Florian, habité d'une « horreur physique de la mort » : « à ce désir de beauté physique se mêla de bonne heure la crainte de la mort – la crainte de la mort intensifiée par le désir de la beauté »⁴ Cette dialectique entre vie et mort rejoint alors celle d'un singulier mouvant contre un universel figé, mais dit aussi une tension, à l'aune du rapport à la Grèce et au passé, entre absence et présence.

¹ « Toutes ces figurations, cernées d'un trait creusé dans le calcaire et bariolées des couleurs les plus vives, avaient cette vie immobile, ce mouvement figé, cette intensité mystérieuse de l'art égyptien... » *RM*, p.104. Pater emploie exactement le même terme dans *Marius*, lorsqu'il évoque cette « immobilité qui est une sorte d'idéal de la religion romaine » (*Marius*, p.331 : « with that immobility which is a sort of ideal in the Roman religion », *ME*, t.2, p.178). Il évoquera également la « *still life* » associée à la famille Uthwart.

² « ... entre surface (le poli, la brillance) et profondeur (les veines) ; entre l'idéal (la statuaire antique) et l'ordure (un torse souillé, mutilé, parmi les décombres d'une ville incendiée). Le marbre est la substance de l'entre-deux, d'un *Ineinander*. » G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, *op.cit.*, p. 102.

³ Voir C. Williams, *Transfigured world : Walter Pater's aesthetic historicism*, London, Cornell University Press, 1989.

⁴ « L'Enfant dans la maison », dans *L'Enfant dans la maison*, p.33 : « For with this desire of physical beauty mingled itself early the fear of death—the fear of death intensified by the desire of beauty. » *IP*, p.141.

1. De cendre ou d'os

Là encore, l'opposition entre paganisme sensualiste et spiritualisme chrétien permet à Pater et Gautier de souligner deux manières de représenter la mort et de la concevoir. Sur cette question, le poème « Bûchers et tombeaux » d'*Émaux et Camées* est d'une grande importance : « Le squelette était invisible / Au temps heureux de l'Art païen ; / L'homme sous la forme sensible, Content du beau, ne cherchait rien. »¹. Le corps chrétien est hideux jusque dans la mort qui le transforme en « cadavre », « spectre hideux de l'être cher » qui se « deshabil[l]e de sa chair. »² Comme dans « Plastique de la civilisation » ou dans le *Roman de la momie*, le corps moderne n'est donc plus qu'une « armature d'ossements » : son « blanc squelette se fait voir ; / Il signe les pierres funèbres / De son paraphe de fémurs, / Pend son chapelet de vertèbres / Dans les charniers, long des murs... »³ Pour Gautier, le corps mort doit être soit préservé tel quel, soit détruit intégralement : la momification et la crémation antiques sont pour Gautier deux moyens qui préservent la beauté de toute image de dégradation, contrairement à l'enterrement moderne⁴. Renversant la symbolique chrétienne de la cendre (« Tu es poussière et tu retourneras à la poussière »), Gautier fait donc paradoxalement de l'épreuve du feu non pas la manifestation d'une haine du corps, mais au contraire ce qui est régénérateur : « Toi, forme immortelle, remonte / Dans la flamme aux sources du beau, / Sans que ton argile ait la honte / Et les misères du tombeau ! » Contre la carcasse démembrée, le feu est ainsi associé à la beauté, que Gautier associe encore une fois à l'art plastique grec : « Reviens, reviens, bel art antique, / De ton paros étincelant / Couvrir ce squelette gothique ; / Dévore-le, bûcher brûlant ! »⁵. La rime qui associe « antique » à « gothique » et l'opposition entre le marbre et le squelette sont autant de moyens pour le poète de condamner la vision chrétienne de la mort et promouvoir une nouvelle manière d'envisager la finitude. Ces « fémurs », ces « vertèbres » et ces « charniers », on les retrouve également chez Pater, dans « Denys l'Auxerrois », lorsque, pour conjurer les malédictions qui s'abattent sur la cité

¹ « Bûchers et tombeaux », *Émaux et Camées*, dans *Poésies*, 2, *op.cit.*, p.151.

² Voir M. Lavaud, « La chair et le marbre : petit traité de décomposition », *art.cit.*.

³ *Ibid.*, p.153.

⁴ On trouve des propos similaires dans *Arria Marcella* : « En devisant de la sorte, les trois amis suivaient cette voie bordée de sépulcres qui, dans nos sentiments modernes, serait une lugubre avenue pour une ville, mais qui n'offrait pas les mêmes significations tristes pour les anciens, dont les tombeaux, au lieu d'un cadavre horrible, ne contenaient qu'une pincée de cendres, idée abstraite de la mort. » (*AM*, p.548). Sur ce point, Pater prend le contrepied de Gautier. L'auteur anglais, dans sa représentation du christianisme primitif, voit justement dans l'inhumation une foi positive dans le corps : les chrétiens « avaient adopté l'usage de l'inhumation à cause de l'espérance particulière qu'elles nourrissaient au sujet des corps ». (*Marius*, p.274) « [...] had adopted the practice of burial from some peculiar feeling of hope they entertained concerning the body. » (*ME*, t.2, p.100).

⁵ « Bûchers et tombeaux », *Émaux et Camées*, dans *Poésies*, 2, *op.cit.*, p.156.

bourguignonne, on décide d'exhumer les ossements d'un saint homme, déposés, parmi d'autres dépouilles, dans le chœur de la cathédrale :

« The pavement of the choir, removed amid a surging sea of lugubrious chants, all persons fasting, discovered as if it had been a battlefield of mouldering human remains. Their odour rose plainly above the plentiful clouds of incense, such as was used in the king's private chapel. The search for the Saint himself continued in vain all day and far into the night. At last from a little narrow chest, into which the remains had been almost crushed together, the bishop's red-gloved hands drew the dwindled body, shrunken inconceivably, but still with every feature of the face traceable in a sudden oblique ray of ghastly dawn. »¹

Cette scène qui s'offre presque comme une anti-résurrection, cette mise en scène ratée qui tourne au grotesque en raison des difficultés à trouver le corps donne à voir une conception de la mort et du corps aux antipodes de celles défendues par Pater et Gautier : cette exhumation s'offre comme une expérience synesthésique mortifère (« chants lugubres » ; « odeur » plus forte que l'encens ; lumière d'une « aube sinistre ») et violente (« champ de bataille », « gants rouges »), placée sous le sceau d'un ascétisme où le corps est « à jeun » ou corseté même dans sa mort (« coffre étroit », restes « entassés de force »). Il s'agit bien de souligner la morbidité d'une anthropologie où le corps, loin d'être magnifié, se « ratatine » (*dwindled, shrunken*) et se démembré dans une déliquescence formelle particulièrement hideuse. Si cette glauque cérémonie semble avoir pour effet d'exorciser Denys, elle le plonge également dans une profonde mélancolie, comme si ce dieu païen égaré au Moyen-Âge était profondément peiné par le traitement infligé à la dépouille de cette figure qui, si on l'associe bien à Saint Edme, comme le fait Pater dans la première édition de « Denys l'Auxerrois », a vécu à Oxford et y a enseigné Aristote à l'université.

¹ *IP*, p.91 : « Tous les assistants étaient à jeun, et devant eux le dallage du chœur soulevé parmi un flot montant de chants lugubres, laissa à nu un véritable champ de bataille couvert d'ossements humains en poussière. L'odeur qui s'en dégageait domina le parfum des lourds nuages d'encens, que l'on réservait à la chapelle privée du roi. La recherche du saint se poursuivit en vain tout le long du jour et bien avant dans la nuit. Enfin d'un coffre étroit où les restes semblaient avoir été entassés de force, les gants rouges de l'évêque tirèrent le corps ratatiné et réduit d'inconcevable façon, mais dont les traits du visage ne demeuraient pas moins reconnaissables sous le soudain rayon oblique d'une aube sinistre. » (« Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.88). Si la narration patérienne reste évidemment toute subjective, il semblerait que la scène ait véritablement eut lieu. En 1246, six ans après sa mort dans le diocèse d'Auxerre, le corps de celui qui allait devenir saint Edme (Saint Edmond de Cantorbéry) est exhumé en présence de Blanche de Castille et Louis IX. Son corps fut placé dans un tombeau reliquaire à l'abbatiale de Pontigny.

2. Sarcophages et embaumements

On ne peut que souligner le contraste saisissant entre cette scène macabre et la mise au jour d'un sarcophage symboliquement attribué à Dionysos : « Un jour que le plus habile des sculpteurs s'acharnait à une tâche qu'il ne pouvait conformer tout à fait à sa vision intérieure, des maçons découvrirent un sarcophage grec de pierre finement sculptée, qui avait, à une époque ultérieure, été affecté à un enterrement romain. »¹ Comme chez Gautier, il s'agit ici d'opposer la cendre et l'os, l'œuvre d'art dans toute sa perfection et la parodie de cérémonie religieuse. Bien plus, l'enchaînement causal de la phrase fait du sarcophage l'incarnation sublime de cette « vision intérieure » que le sculpteur ne parvenait pas à concrétiser : « C'était bien là, sans doute, un exemple de cette perfection artistique, par la grâce définitive et l'harmonie d'exécution, à quoi ne pouvait parvenir la main de l'artisan médiéval, qui possédait en revanche une gravité de conception dont était ignorante la Grèce antique. »² Se retrouve ici de nouveau mise en scène toute l'opposition entre esprit et matière. Face au charnier spiritualiste se dresse ce sarcophage qui, dans toute sa beauté, parce qu'il est grec, sert à une inhumation romaine, et réapparaît au Moyen-Âge, s'offre comme un objet transhistorique, hors du temps, qui défie la mort elle-même.

Présent chez Pater donc, mais aussi chez Heine³, omniprésent dans *Le Roman de la momie*, le sarcophage métaphorise cette dialectique de la forme et du fond et porte avec lui toute l'ambition patérienne et gautiérienne de lutte contre la mort. On peut lui associer, comme le fait Pater, la châsse, « cathédrale en miniature »⁴, qui, elle aussi, transforme en œuvre d'art le corps humain. Il s'agit bien d'embellir la mort, et d'affirmer la puissance de la vie face à la finitude : « Et l'art versait son harmonie / Sur la tristesse du tombeau. [...] La vie enveloppait la mort. »⁵ La mort, loin de renvoyer à la fin humaine, devient bien plutôt signe d'espérance, en témoigne la réaction de Marius dans les catacombes chrétiennes de la maison de Cécilia,

¹ *Ibid.*, p.71 : « As the most skilful of the band of carvers worked there one day, with a labour he could never quite make equal to the vision within him, a finely sculptured Greek coffin of stone, which had been made to serve for some later Roman funeral, was unearthed by the masons. » (*IP*, p.85).

² *Ibid.*, p.71 : « Here, it might seem, the thing was indeed done, and art achieved, as far as regards those final graces, and harmonies of execution, which were precisely what lay beyond the hand of the medieval workman, who for his part had largely at command a seriousness of conception lacking in the old Greek. » (*IP*, p.85).

³ Voir évidemment « Für die Mouche », que nous commenterons plus loin, mais aussi la métaphore de l'embaumement, présente au début de la version française des *Dieux en exil*.

⁴ « Denys l'Auxerrois », dans *Portaits imaginaires*, p.87 : « the shrine, like a little cathedral with portals and tower complete, stood ready... » (*IP*, p.91).

⁵ « Bûchers et tombeaux », *Émaux et Camées*, dans *Poésies*, 2, *op.cit.*, p.152. On retrouve sensiblement la même idée dans *Arria Marcella* : « L'art embellissait ces dernières demeures, et, comme dit Goethe, le païen décorait des images de la vie les sarcophages et les urnes. » (*AM*, p.548)

au cœur desquelles, loin de se retrouver dans le charnier de la cathédrale d'Auxerre, le jeune romain contemple les tombes de ces chrétiens, enfants ou martyrs, dont les reliques ont été récupérées et sauvegardées :

« Penetrating the whole atmosphere, touching everything around with its peculiar sentiment, it seemed to make all this visible mortality, death's very self—Ah! lovelier than any fable of old mythology had ever thought to render it, in the utmost limits of fantasy; and this, in simple candour of feeling about a supposed fact. Peace! *Pax tecum!*—the word, the thought—was put forth everywhere, with images of hope, snatched sometimes from that jaded pagan world which had really afforded men so little of it from first to last. »¹

Si la perspective inverse la démarche de Gautier, en attribuant à ces sépultures chrétiennes primitives une puissance et une espérance que le paganisme est incapable d'apporter, l'idée de fond reste la même : la beauté de la sépulture comme « mortalité visible » se fait essence même de la mort (« *death's very self* »), qui devient belle (« *lovely* »). Dès lors, cette dernière s'offre comme un monument, au sens matériel du terme, à la gloire de l'éternité du beau, et se fait littéralement œuvre d'art, à l'image du sarcophage gautiérien et de sa momie. Qu'est-ce que cette momie, « lacis d'étroites bandelettes en fine toile de lin »² qui « eût pu soutenir la comparaison avec la batiste et la mousseline de nos jours »³, sinon une métaphore du texte lui-même ? Le démaillotage de la momie par Rumphius fait ainsi « un petit bruit sec comme celui du papier que l'on froisse ou que l'on déchire »⁴. La momie est une métaphore du texte, et le texte de la momie, c'est proprement le sens du titre qui associe ces deux réalités, *Le Roman de la momie*. Lorsque Gautier évoque, au chapitre II, l'incessant « travail de la mort », c'est bien la métaphore de l'écriture qu'il utilise : « le travail de la mort ne s'arrête jamais, et la vie a beau se répandre tumultueuse, les bandelettes se préparent, les cartonnages se moulent, les

¹ *ME*, t.2, p.103 : « Pénétrant toute l'atmosphère, dispensant tout autour son sentiment particulier, [...] semblait faire de cette mortalité visible le soi-même de la mort – et comme elle devenait belle, davantage que ne l'avait jamais peinte aucune fable de l'antique mythologie, fût-ce aux limites les plus extrêmes de l'imagination. Et cela résultait de la pure candeur du sentiment suscité par un fait supposé. *Paix ! Pax ! Pax tecum !* – le mot, la pensée surgissaient partout, escortés d'images et d'espérance, parfois ravies à un monde païen et las qui en avait si peu dispensé à l'humanité depuis le début ! » (*Marius*, p.276).

² *RM*, p.110. Les bandelettes de la momie, ôtées par Rumphius, font « en se détachant [...] un petit bruit sec comme celui du papier qu'on froisse ou qu'on déchire. » (*Ibid.*, p.113).

³ *RM*, p.113. Métaphore traditionnelle du texte-tissu.

⁴ *RM*, p.113. Le tombeau, de manière générale, se fait métaphore du texte-tissu, comme lorsque les murs de l'hypogée sont comparés à une « une immense tapisserie de l'étoffe la plus riche » et à un « velarium d'azur, bordé de longues palmettes jaunes » (*RM*, p.103).

cercueils se couvrent d'hiéroglyphes... »¹. Le romancier est un momificateur, et son roman un sarcophage² : il préserve la beauté de la dégradation et transforme l'éphémère en éternel.

Et que dire du cas du Duc Carl de Rosenmold, qui assiste à ses propres obsèques, et en orchestre, comme un dramaturge, toute la mise en scène, « déguisé en musicien ambulant » qui suit le cortège mortuaire, écoutant « un hymne funèbre de sa propre composition »³ ? La mort n'est plus réelle, parce qu'elle devient mise en scène, œuvre d'art. C'est ce que rappelle le sceptique et sensualiste Carl de Rosenmold, face à la conscience de la mort qui se rappelle sans cesse à ce « jeune homme aux pleines lèvres rouges », « venu à la fête de la vie avec une grande coupe en main » :

« Youth even, in its sentimental mood, was ready to indulge in the luxury of decay, and amuse itself with fancies of the tomb; as in periods of decadence or suspended progress, when the world seems to nap for a time, artifices for the arrest or disguise of old age are adopted as a fashion, and become the fopperies of the young. [...] Had it not been said by a wise man that after all the offence of death was in its trappings? Well! he would, as far as might be, try the thing, while, presumably, a large reversionary interest in life was still his. He would purchase his freedom, at least of those gloomy "trappings", and listen while he was spoken of as dead. »⁴

S'opposent dans ces pages la « farce [trick] des funérailles »⁵ du Duc et les « cérémonies plus raides, plus lentes, plus endormies et plus pompeuses », hommages aux ancêtres du Duc qui reposent « dans leurs cercueils que l'on époussetait une fois l'an, à la Toussaint, quand la Cour y descendait et que l'on chantait la messe des morts, parmi l'arroi des crêpes et des toiles d'araignées. »⁶ Le vicaire vétuste cède la place à l'illusionniste esthète qui se joue de la

¹ *RM*, p.140. Nous soulignons.

² Comme le rappelle justement, S. Triaire (« Ce que cherchent les archéologues : le tesson et la momie », art.cit.), les récits enchâssés du *Roman de la momie* font directement écho à Tahoser enchâssée dans ses sarcophages. (p.398.)

³ « Le Duc Carl de Rosenmold », dans *Portraits imaginaires*, p.179. (*IP*, p.125).

⁴ *IP*, p.123-124 : « [Le duc] ne redout[e] pas les fantaisies sépulcrales ; [...] aux périodes de décadence ou de progrès suspendu, quand le monde paraît un moment s'assoupir, les artifices pour arrêter la marche du temps ou déguiser la vieillesse sont fort à la mode et exercent la verve des jeunes gens. [...] N'est-ce pas un sage qui avait dit qu'en somme l'horreur de la mort était toute dans son appareil ? Eh bien, il allait, dans la mesure du possible, s'assurer de la chose, tant qu'il pouvait encore escompter un gros droit de réversion sur la vie. Il se libérerait au moins de ce funèbre cérémonial, et entendrait parler de soi comme d'un mort. » *Portraits imaginaires*, p.175 et 177.

⁵ *Ibid.*, p.180 : « trick of the burial » (*IP*, p.125).

⁶ *Ibid.*, p.176 : « into some stiffer, slower, sleepier, and more pompous phase of ceremony—the last degree of court etiquette—as they lay there in the great, low-pitched, grand-ducal vault, in their coffins, dusted once a year for All Souls' Day, when the court officials descended thither, and Mass for the dead was sung, amid an array of dropping crape and cobwebs. » (*IP*, p.123-124).

mort même. Il s'agit bien de transformer les lugubres et tristes célébrations mortuaires en manifestation de la beauté et de la liberté créatrice de l'homme.

Et si la mort devient belle, s'il y a « une beauté physique à l'approche de la mort »¹, on comprend dès lors pourquoi on peut tomber amoureux d'elle, à l'image du jeune Sebastian von Storck qui « paraissait, si l'on peut dire, amoureux de la mort »², à l'image de Romuald et sa *Morte amoureuse*, à l'image enfin d'Evandale, amoureux d'une momie. Paradoxes gautiériers : dans sa lutte contre la finitude, le poète fait justement de cette finitude le moyen ultime de manifester l'infini. Éternelle parce que figée, belle parce que morte, l'Égypte gautiérienne, espace embaumé hors du temps, terre de chair et d'absolu mise en péril par le judéo-christianisme, porte à son paroxysme cette éternité de l'éphémère, en faisant de la mort une œuvre d'art, et du corps mortel une relique immortelle. Le sarcophage de Tahoser est bien une métonymie de l'Égypte toute entière : la mort, c'est-à-dire la conscience du temps, hante le *Roman de la momie*, mais c'est précisément par elle que Gautier manifeste la permanence de l'art et de la beauté.

3. La mort pour l'éternité

a. « Je hais le mouvement qui déplace les lignes... » : une momification picturale

L'antagonisme entre hébraïsme et hellénisme articule ainsi une nouvelle dialectique : l'Antiquité gautiérienne s'offre ainsi comme « un lieu ontologique en même temps qu'un espace entre la vie et la mort », à l'image de la momie qui « fige le corps dans une vie-mort remarquable »³, à l'image également du « château de la misère » du baron de Sigognac. Si son

¹ Dans son essai sur « Sir Thomas Browne », Pater rapporte une lettre dans laquelle le poète médecin évoque l'agonie de l'un de ses proches : « dans ce cas, il y avait eu un retard et un délai dans les circonstances de la dissolution physique qui lui avaient permis, en tant que docteur, d'assister à la spiritualisation du corps au moyen d'un procédé naturel, pendant qu'une nouvelle grâce merveilleusement mortifiée s'en dégageait. Le corps spirituel avait anticipé le moment formel de la mort, et, au cours de ce déclin tardif, l'âme alerte semblait changer graduellement de vêture, tandis que le futur infini avait envahi cette existence de façon perceptible jusqu'aux sens, à la manière dont l'océan remonte au cœur d'un fleuve côtier. » (« Sir Thomas Browne », dans *Essais anglais, op.cit.*, p.121. Voir *Appreciations, op.cit.*, p.152-153 pour le texte anglais.) Nous aboutissons bien ici à une sorte de nouveau spiritualisme, qui reste donc un idéalisme, mais toujours empreint d'une conscience du corps et de la matière.

² « Sébastien von Storck », dans *Portaits imaginaires*, p.126 : « He seemed, if one may say so, in love with death » (*IP*, p.105). De même lorsque Sébastien von Storck contemple une relique découverte à marée basse : « et avec cela lui venait cette idée étrange qu'il eût aimé, lui aussi, être mort et disparu depuis tant de siècles, avec une sorte d'envie pour ceux dont la mort était depuis si longtemps accomplie. » (« Sébastien von Storck », p.120). « There came with it the odd fancy that he himself would like to have been dead and gone as long ago, with a kind of envy of those whose deceasing was so long since over. » (*IP*, p.103).

³ F. Court-Perez, *Gautier, un romantique ironique, op.cit.*, p.286.

Antiquité poétique est morte mais éternelle, le monde hébreu s'engage résolument dans la vie et le mouvement. « Terre qui ne fut jamais qu'un grand tombeau, et dont les vivants semblent ne pas avoir eu d'autre occupation que d'embaumer les morts »¹, l'Égypte du poète est ainsi bien plus morte que vivante, à la fois parce que l'avènement du monde moderne l'a momifiée, mais aussi parce que sa mort est le prix à payer de l'éternité. La pureté de la beauté passe par une pétrification, et il s'agit ainsi bien plus de fondre les corps dans la pierre plutôt qu'animer le roc : dans cet idéal d'immobilité et d'impassibilité, « la chair est condamnée à se confondre dans la dure matière. »²

C'est aussi dans cette perspective que l'on peut mobiliser l'esthétique picturale de Gautier : son travail de romancier repose bien plus sur une succession de poses que sur une trame narrative complexe. Il s'agit véritablement d'offrir au lecteur la *peinture* d'une Égypte d'autant plus immobile, figée, et morte qu'elle est soumise à cette technique de description picturale : « cette pratique de figement iconique est tout à fait comparable à celle de l'embaumement qui, visant à l'éternité, porte en elle la mort qu'elle prétend combattre. »³ Ainsi le chapitre I du *Roman de la momie* évoque d'emblée le « tableau »⁴ de la cité, un terme récurrent dans le roman. Le cadre du défilé de Pharaon est par exemple « digne du tableau »⁵. De même, les montagnes libyques constituent le « dernier plan du tableau »⁶, et les femmes du gynécée forment « un tableau charmant »⁷ : autant de moyens pour Gautier de souligner son esthétique et de figer son Égypte.

Ce sont d'ailleurs là des artifices que l'on retrouve chez Pater, comme le rappelle L. Johnson : les narrations patériennes sont constituées de tableaux⁸, et l'idée, derrière cette esthétique picturale, est bien de rendre compte de l'éternité de l'art : alors que la musique et la littérature se déploient dans le temps, il s'agit de faire en sorte que « la littérature puisse échapper à la successivité temporelle habituelle pour se rapprocher de la simultanéité spatiale d'un tableau. »⁹ Johnson voit ainsi dans *Marius* une succession de chapitres-tableaux (« White Nights » par exemple) et dans les *Portraits imaginaires* les meilleurs exemples de cette

¹ NC, p.14-15.

² F. Court-Perez, *Gautier, un romantique ironique*, op.cit., p.291. « Le Roi Candaule » développe aussi cette idée.

³ M.-C. Schapira, « Fantasmés égyptiens », art.cit., p.290.

⁴ RM, p.120.

⁵ *Ibid.*, p.140.

⁶ *Ibid.*, p.158.

⁷ *Ibid.*, p.192.

⁸ L. Johnson, *The metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater*, op.cit., p.208.

⁹ *Ibid.*, p.222. Voir aussi p.226 sq.

esthétique picturale. On aboutit donc, aussi chez Pater, à la mise en scène d'une mort dans la vie, d'une tension entre ces deux principes, comme le souligne, dans *Marius*, le discours de Marc-Aurèle qui « semblait composer – ὡσπερ ἐπιγραφαὶ χρόνων καὶ ὅλων ἔθνων – les inscriptions sépulcrales des époques et des peuples entiers ; allons jusqu'à dire l'épithaphe même de la Rome vivante. »¹

b. Le Nil et l'hypogée

Pour revenir au *Roman de la momie*, qu'il s'agisse du prologue ou du chapitre I, la description des paysages ne laisse aucun doute sur la volonté de Gautier de faire de Thèbes une cité momifiée. « Ville morte »², « théâtre de désolation »³, « terre décharnée, plus morte encore que les morts qu'elle renfermait »⁴ l'espace égyptien est tout simplement un cadavre, en témoigne les paragraphes de Gautier sur la vallée des Rois :

« De chaque côté s'élevaient en pentes escarpées des masses énormes de roches calcaires, rugueuses, lépreuses, effritées, fendillées, pulvérulentes, en pleine décomposition sous l'implacable soleil. Ces roches ressemblaient à des ossements de mort calcinés au bûcher, bâillaient l'ennui de l'éternité par leurs lézardes profondes, et imploraient par leurs mille gerçures la goutte d'eau qui ne tombe jamais. [...] L'on n'eût pas trouvé dans toute la vallée une pincée de terre végétale ; aussi pas un brin d'herbe, pas une ronce, pas une liane, pas même une plaque de mousse ne venait interrompre le ton uniformément blanchâtre de ce paysage torréfié. Les fentes et les anfractuosités de ces roches n'avaient pas assez de fraîcheur pour que la moindre plante pariétaire pût y suspendre sa mince racine chevelue. On eût dit les tas des cendres restés sur glace d'une chaîne de montagnes brûlée au temps des catastrophes cosmiques dans un grand incendie planétaire : pour compléter l'exactitude de la comparaison, de larges zébrures noires, pareilles à des cicatrices de cautérisation, rayaient le flanc crayeux des escarpements. »⁵

¹ *Marius*, p.167 : « he seemed to be composing — ὡσπερ ἐπιγραφαὶ χρόνων καὶ ὅλων ἔθνων — the sepulchral titles of ages and whole peoples; nay! the very epitaph of the living Rome itself. » (*ME*, t.1, p. 200.)

² *RM*, p.120. Plus loin, « Oph ne renferm[e] plus dans son sein que les malades, les infirmes, les vieillards incapables de se mouvoir. » (*RM*, p.134.)

³ *RM*, p.86.

⁴ *Ibid.* Cléopâtre elle-même voit dans son royaume « un grand couvercle de tombeau, un dôme de nécropole, un ciel mort et desséché comme les momies qu'il recouvre » (*NC*, p.20) : « tout y renferme une momie ; c'est le cœur et le noyau de toute chose. » (*NC*, p.22.)

⁵ *RM*, p.86-87. Une semblable description se trouve dans *Une nuit de Cléopâtre*, où Gautier évoque par exemple « des montagnes exfoliées de chaleur, déchiquetées et zébrées de rayures noires, semblables aux

Que l'on mesure à l'aune de ce texte combien diffère la vision du monde hébreu ! Ainsi, le chapitre V, consacré à la description de la villa de Poëri, contraste fortement avec les paysages égyptiens du prologue et du début du chapitre I. Gautier évoque ainsi le Nil et son « limon fécondant »¹ qui baignent les terres de Poëri, dont la fraîcheur contraste avec la sécheresse et la chaleur de Thèbes². Grâce aux bassins miroitants, l'eau est omniprésente en ce lieu. Gautier, qui veut explicitement construire cet espace en opposition à la ville de Thèbes³, va même jusqu'à opposer le calcaire des bâtiments de la ville champêtre au granit thébain : ici, ce ne sont plus les fleurs mais la pierre qui est simulée⁴. Au catalogue du repas et des choses *mortes*, à *consommer*, du chapitre IV répond l'énumération des arbres, des plantes, et des choses *vivantes*, à *entretenir* : ici, les fleurs sont bien vivantes, et non coupées ou artificielles.

Dans cet antagonisme entre judéo-christianisme et paganisme, il s'agit ainsi plus généralement d'opposer deux principes, la mort, et la vie, à l'image du couple Pharaon – Moïse qui illustre parfaitement cette polarité. Ainsi, au moment où Moïse ressuscite Tahoser et la guérit de son mal, Pharaon, abattant son sceptre, tue les serviteurs qui viennent lui annoncer que Tahoser reste introuvable. Si Moïse donne vie, le monarque est caractérisé par son pouvoir de pétrification dont il use d'autant plus qu'il sent son impuissance à empêcher la catastrophe qui arrive : « à son passage, les gardes terrifiés semblaient se figer en statues ; leur souffle s'arrêtait... »⁵

c. Mortes-vivantes

Mais plus encore que Pharaon, Tahoser, symbole métonymique de cette Égypte éternelle mais morte, ne semble au fond jamais être autre chose qu'une momie, à l'image d'ailleurs de tous

cautérisations d'un incendie » : « cette aridité n'était tempérée par rien : aucune oasis de feuillage ne rafraîchissait le regard ; le vert semblait une couleur inconnue dans cette nature. »

¹ *RM*, p.172.

² Gautier lui-même souligne « le contraste de cette riche verdure avec la blancheur décharnée et l'aridité crayeuse de la chaîne libyque », qui rappelle celle de la vallée des Rois (*RM*, p.174).

³ « Ce pavillon ne ressemblait en aucune manière aux maisons 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. » (*RM*, p.171). Au fond, l'architecture égyptienne participe à la création d'un espace clôt, qui tient enfermé tous ses habitants : encore une métaphore du tombeau...

⁴ « 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. » (*RM*, p.172.)

⁵ *RM*, p.210.

ses habitants¹. Les premières lignes qui la caractérisent évoquent d'ailleurs les « deux longues bandes d'étoffe »² de sa coiffure. C'est même elle qui orchestre sa propre mort sociale, annoncée dès le chapitre II³, effective à la fin du chapitre V avec son passage symbolique de l'autre côté du fleuve, du côté du quartier des Memnonia : de jeune fille riche et puissante, elle se fait « femme pauvrement vêtue et semblant appartenir à la dernière classe du peuple ».⁴ Même son père a une « momie ignorée »⁵.

Tout est mis en œuvre, dans le roman, pour faire de Tahoser une femme-fantôme : elle rejoint ainsi la lignée des femmes mortes et ressuscitées par le pouvoir de l'amour, de Clarimonde à Arria Marcella. La quête de Tahoser, momie ou vivante, dans le prologue comme dans le récit enchâssé, est d'ailleurs placée sous le même signe, celui de la descente aux Enfers, comme le rappelle Rumphius⁶ ou le vieux Souhem⁷. Dès le chapitre V, Tahoser est « incapable de vivre »⁸, et sa mort, symbole à la fois du déclin des idéaux helléniques mais aussi de leur embaumement dans une éternité pétrifiée, prend la forme de différents processus : l'animalisation⁹, la réification, ou, évidemment la pétrification. Ainsi Nofré, lors de la disparition de Tahoser, va-t-elle jusqu'à chercher... « dans les « coffres à serrer les robes » et dans les « écrins qui renfermaient les bijoux, comme si ces boîtes eussent pu contenir sa maîtresse »¹⁰ ! Tahoser se fait femme-bijou¹¹, et ces boîtes à bijou sont déjà une métaphore du

¹ Au fond, tous les personnages du roman sont assimilés à des momies, soit directement (Argyropoulos ne transpire pas plus qu'une momie, p.91), soit indirectement (Pharaon « port[e] une espèce de brassière quadrillée de rose et de noir, dont les bouts allongés en bandelettes tourn[ent] plusieurs fois autour du buste et le serr[ent] étroitement », p.150). Ce motif de la bandelette est particulièrement révélateur des dynamiques internes du roman.

² *RM.*, p.126. On parle aussi de « l'étroite bandelette blanche » qui noue les cheveux de Tahoser chez Poëri (p.180).

³ *RM*, p.132 : « Qu'important toutes les choses qu'on possède, si l'on n'a pas la seule qu'on souhaite ? Un désir non satisfait rend le riche aussi pauvre [...] que le plus misérable ouvrier des Memnonia [...], ou que le nègre demi-nu [...] »

⁴ *RM*, p.188. La traversée du fleuve, dans un sens puis dans l'autre, prend d'ailleurs des allures symboliques de traversée du Styx.

⁵ *RM*, p.131.

⁶ « Ah ça ! dit le docteur, reprenant haleine au bas de l'escalier, voyant que l'excavation plongeait toujours plus avant, nous allons donc descendre jusqu'au centre de la terre ? La chaleur augmente tellement que nous ne devons pas être bien loin du séjour des damnés. » *RM*, p.93.

⁷ « Par Oms, chien des enfers ! je la retrouverai, dit le vieux Souhem, dussé-je pénétrer vivant jusqu'au fond de la région occidentale vers laquelle voyagent les morts. », *RM*, p.189.

⁸ *RM*, p.176.

⁹ « La fausse Hora laissa prendre de l'avance à Poëri, courba sa taille, se fit petite et rampa contre le sol. » (*RM*, p.201.)

¹⁰ *RM*, p.188.

¹¹ Et plus loin, lors de sa capture par Pharaon : « sur sa gorge pantelante s'imprimaient les durs colliers d'émaux » (*RM*, p.233). Chez son ravisseur, Tahoser n'est plus qu'un bibelot parmi d'autres, en témoigne la longue énumération des objets renfermés dans les appartements de Tahoser, à la fin du chapitre XIV. Pharaon, lui, cherche Tahoser... dans les tombeaux : « viole les tombeaux si elle s'est réfugiée dans l'asile de la mort, au fond

sarcophage qui l'attend. De la même manière, au début du roman, elle « s'étend sur les larges dalles, appuyant sa gorge au dur granit comme pour en aspirer la fraîcheur »¹.

Le viol de Tahoser par Pharaon, qui redouble (ou préfigure) celui des Européens dans son tombeau, participe pleinement de cette dynamique qui illustre la violence faite aux idéaux païens par la modernité. Si la course nocturne de Tahoser à la poursuite de Poëri avait déjà fait d'elle un « cadavre » à la « peau comme celle d'une morte »², Pharaon, dans son pouvoir pétrificateur, fait de sa prisonnière un fantôme³. Le viol est clairement explicité⁴, notamment lors de la description par Gautier de Pharaon juste après qu'il a « enlevé [le] corps »⁵ de Tahoser : « Ses lèvres [...] étaient d'un rouge pourpre *comme du sang frais sur la lame d'un glaive* et, quand il souriait, avaient cette grâce des choses terribles à laquelle rien ne résiste. »⁶ Cette défloration individuelle prépare ainsi la défloration collective que sera le prodige du Nil transformé en sang⁷ : dans les deux cas, les deux histoires, personnelle et générale, se rejoignent pour signifier à la fois la mort de l'Égypte pharaonique mais aussi le viol d'une histoire par une autre histoire, d'un principe de réconciliation par un principe de division. Car ce viol, au-delà de son pouvoir réifiant, entraîne également chez Tahoser une dissociation de son âme et de son corps qui est précisément, comme on l'a vu plus haut, le propre du christianisme : « À ce Pharaon qui avait enlevé son corps, elle ne pouvait donner son âme restée avec Poëri et Ra'hel. »⁸ On assiste également au même processus dans le prologue, qui consacre le viol du tombeau de Tahoser par les Occidentaux : « l'âme de la défunte, qui comptait sur l'éternel repos, et qui avait pris tant de soins pour préserver sa dépouille de toute violation, dut s'en émouvoir, au-delà des mondes, dans le cercle de ses voyages et de ses métamorphoses. »⁹ Il en va de même un peu plus loin : « la pensée sympathique [d'Evandale]

de quelque syringe ou de quelque hypogée » (*RM*, p.213). Elle se fait aussi femme-fleur (« un papillon obstiné qui voltigeait autour d'elle, la prenant pour une fleur ») une comparaison particulièrement intéressante au regard de la richesse et de la complexité du thème floral dans le roman.

¹ *RM*, p.176. Meïamoun adopte la même posture dans sa prostration, « couché à plat ventre sur le sable » (*NC*, p.30.)

² *RM*, p.220.

³ Gautier évoque, au chapitre IX, le « pas de fantôme » de Tahoser (*RM*, p.205).

⁴ « Efforts inutiles, lutte insensée ! son ravisseur souriant la ramenait d'une pression irrésistible et lente contre son cœur, comme s'il eût voulu l'y *incruster* ; elle se mit à crier, un baiser lui ferma la bouche. » (*RM*, p.233, nous soulignons).

⁵ *RM*, p.239.

⁶ *RM*, p.235.

⁷ Là encore, la symbolique est explicite : « Aharon brandit sa verge et en frappa l'eau du fleuve. » (*RM*, p.253).

⁸ *RM*, p.239. On pourrait également citer : « Ses membres flottaient inertes, sa volonté était dénouée comme ses muscles, et, si les bras du Pharaon ne l'eussent retenue, elle aurait glissé et se serait ployée au fond du char comme une étoffe qu'on abandonne. » (*RM*, p.233).

⁹ *RM*, p.110.

arriva peut-être à l'âme inquiète qui errait autour de sa dépouille profanée. »¹ Ce « dualisme corps-âme », rappelle C. Bernard, « se manifeste dans le roman tant au niveau mythologique, qui pose leur longue séparation posthume, que narratologique, Evandale étant partagé entre engouements charnel et spirituel, comme Tahoser vivante entre le détenteur de son “corps” et le possesseur de son “âme”. »² Dès lors qu'a lieu ce « grand déchirement » (Heine) qui caractérise le monde moderne, Tahoser ne peut se donner totalement à son ravisseur qui la tue symboliquement (« Tahoser n'existe plus ») : « sa chair pren[d] des transparences d'agate et la lumière sembl[e] la traverser »³.

Autant d'éléments qui font donc bien de Tahoser une authentique représentante de cette « vie suspendue »⁴ païenne, assassinée par le judéo-christianisme et murée dans une éternité pétrifiée. Si la réunion de Tahoser avec Poëri est impossible, c'est aussi parce qu'elle appartient à un monde déjà mort, tandis que le juif est tout entier tourné vers la vie. Gautier se plaît, dans ce domaine, à multiplier les paradoxes et fait de cette dialectique entre mort et vie le cœur de toute sa prose, en témoigne la présence de femmes mortes-vivantes dans de nombreux récits : Clarimonde, Hermonthis, Arria Marcella, Tahoser ou Spirite sont autant de personnages à même d'incarner, chacun à leur manière, ces jeux d'oppositions et cette tension entre matière et esprit. Alors même que Clarimonde est morte, l'amour de Romuald la ramène à la vie, mais une vie qui ne peut plus faire de la courtisane qu'un vampire, comme Arria Marcella (les deux nouvelles se concluent d'ailleurs par un exorcisme). À l'image de la confusion entre rêve et réalité au cœur de la nouvelle, Gautier mêle ainsi vie et mort comme deux principes qui s'affrontent et s'offrent comme l'illustration de cet antagonisme entre hébraïsme et hellénisme. D'un côté, la beauté idéale, éternelle, morte, mais source de vraie régénération. De l'autre, le monde réel. C'est l'ordination de Romuald qui tue Clarimonde : la beauté, déchue par l'avènement d'un judéo-christianisme, reléguée au rêve et à la nuit, est pourtant source de vraie vie : « Déchire ce funèbre linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour. Que pourrait t'offrir Jéhovah pour compensation ? »⁵ La vue de la courtisane est pour Romuald une véritable naissance et la révélation d'idéaux incarnés, et même la mort de la courtisane

¹ *RM*, p.116.

² C. Bernard, « Démomification et remomification de l'Histoire », art.cit., p.484.

³ *RM*, p.245. Une description qui rappelle celle de Spirite.

⁴ *RM*, p.217. À mettre en lien avec la « vie immobile » évoquée dans le prologue.

⁵ *MA*, p.405. Et quelques paragraphes plus loin : « je sentais la vie monter en moi comme un lac intérieur qui s'enfle et qui déborde. » (p.407.)

(qu'elle soit feinte ou réelle) est en fait bien plus invitation à la « volupté » qu'à la lamentation mortifère : « Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi. »¹ La comparaison avec la chambre funéraire de Tahoser est évidente² : dans les deux cas, il s'agit bien de mettre en scène une manifestation contradictoire de la beauté, morte, éternelle et source de vie. Dès lors, dans un jeu de renversements paradoxaux, c'est le monde réel qui est mort et se fait « linceul » :

« Être prêtre ! c'est-à-dire chaste, ne pas aimer, ne distinguer ni le sexe ni l'âge, se détourner de toute beauté, se crever les yeux, ramper sous l'ombre glaciale d'un cloître ou d'une église, ne voir que des mourants, veiller auprès de cadavres inconnus et porter soi-même son deuil sur sa soutane noire, de sorte que l'on peut faire de votre habit un drap pour votre cercueil ! »³

Romuald devient donc à son tour lui aussi mort-vivant⁴. Cette mort, qui est le propre du monde moderne est bien fondée sur un refus de toute beauté et sur un iconoclasme ascétique. Au fond, cette figure du vampire est comme les dieux en exil de Heine ou de Pater : elle manifeste à sa manière la déchéance d'idéaux qui restent malgré tout éternels : « morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même. »⁵

4. « L'Égypte ne peut rien faire que d'éternel »⁶

Dans la même logique, l'opposition entre hébraïsme et hellénisme repose fondamentalement chez Gautier sur la question du temps, c'est-à-dire qu'elle est ancrée dans une lutte entre éternité (païenne) et mobilité (judéo-chrétienne). Il s'agit pour le poète de penser un rapport au temps et à l'histoire. En ce sens, cette Égypte morte et éternelle que le poète met en scène

¹ MA, p.414.

² Ainsi Clarimonde est-elle « couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante », et ressemble à « une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine. » (MA, p.415.) À la fin de la nouvelle, Sérapion, comme Evandale et Rumphius, profanera la tombe de Clarimonde afin de rompre le maléfice.

³ MA, p.407.

⁴ « Mais une heure passée devant un autel, quelques paroles à peine articulées, me retranchaient à tout jamais du nombre des vivants, et j'avais scellé moi-même la pierre de mon tombeau, j'avais poussé de ma main le verrou de ma prison ! » (MA, p.408.)

⁵ MA, p.419.

⁶ RM, p.90.

est proprement hors du temps et illustre « le travail de déshistoricisation auquel se livre systématiquement Gautier »¹.

Si le prologue du *Roman de la momie* déjoue d'emblée la logique linéaire du devenir et par conséquent la marche de l'histoire, le roman de Tahoser en lui-même poursuit cette démarche en la poussant à son paroxysme. Il s'agit non pas seulement de brouiller les logiques temporelles de l'histoire, mais plus franchement de la supprimer et de placer hors du temps cette Antiquité pharaonique couverte de hiéroglyphes qui s'offrent comme une « écriture de l'intemporalité, parce que, peinture et écriture simultanées, ils transcendent le temps et la succession. »² *Le Roman de la momie* prend ainsi pour cadre une Égypte figée, paradoxe d'un roman historique qui ne met pas en scène le devenir : il ne s'agit pas pour Gautier « de ressusciter le passé historique de l'ancienne Égypte, mais d'en proposer une vision mythique, soustraite aux fluctuations du temps. »³ Ainsi les paysages égyptiens, décrits aussi bien dans les premières pages du prologue qu'aux premières lignes du chapitre I, s'offrent comme un « théâtre de désolation »⁴ « bailla[ant] l'ennui de l'éternité »⁵ : « on ne saurait mieux caractériser un au-delà de l'histoire, un après-fin du monde d'où toute vie est désormais bannie »⁶. À une horizontalité vectorisée, Gautier substitue une verticalité (spatiale, sociale) qui frappe dès les premières lignes du chapitre I, évoquant « une lumière blanche tomba[nt] du ciel pâle », « la pointe des obélisques, le sommet des pylônes [...] rompant les lignes horizontales des toits »⁷. L'histoire n'a donc pas sa place dans cet espace figé dans une éternelle pétrification : « il n'y avait pas un souffle d'air, et les branches les plus délicates des

¹ C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier... », art. cit., p.158.

² A. Montandon, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, p.114.

³ M. Eigeldinger, Préface au *Roman de la momie*, Paris, Livre de Poche, 1985, p.6.

⁴ *RM*, p.86.

⁵ *Ibid.* Même remarque au chapitre I, évoquant en un alexandrin blanc « l'ennui lumineux de l'éternel azur » (p.121).

⁶ C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier... », art. cit., p.161, à propos d'*Une nuit de Cléopâtre*.

⁷ *RM*, p.119. Verticalité spatiale, mais aussi sociale, puisque les premiers personnages évoqués sont les esclaves Nahasi portant l'eau du Nil à leurs maîtres (p.120). Cette structuration pyramidale de l'espace social, si elle renforce cette impression d'immuabilité de l'Égypte antique, est cependant commune à l'Égypte d'Evandale et de Rumphius : le prologue, lui aussi, est marqué par une stricte hiérarchie des personnages (en haut, Evandale, puis Rumphius, Argyropoulos, et les fellahs parias). Contre une conception linéaire du temps, Gautier propose donc un modèle vertical, voire cyclique, en témoignent les évocations régulières des disques, globes et autres cercles, « signe[s] des renaissances successives » placés sous le regard d'Isis et de Nephtys, « personnification du commencement et de la fin. » (*RM*, p.89) : « circularité temporelle, éternelle renaissance : il faut tordre la trajectoire rectiligne du temps chrétien, psychologiquement régressif et sclérosant. » (M. Lavaud, *Gautier militant du romantisme, op.cit.*, p.450.) S'il obéit dans sa dynamique générale à un principe linéaire, le feuilleton lui-même s'engage parfois, volontairement ou non, dans une logique circulaire : d'un feuilleton à l'autre, Gautier ne peut s'empêcher de se répéter et de réitérer de mêmes expressions, de mêmes symboles, construisant son roman sur le paradigme d'une parole itérative qui trouble les dynamiques narratives traditionnelles.

palmeiers restaient immobiles comme si elles eussent été sculptées dans le granit des chapiteaux. »¹ Ainsi la chair est-elle « condamnée à se confondre dans la dure matière »². L'idéal gautierien de perfection passe ainsi par une pétrification du corps plus que par une animation de la pierre. Les fleurs égyptiennes, symbolisées par le lotus et le népenthès, fleurs de l'oubli, de la perte de mémoire, et donc de la sortie du temps, ne peuvent être qu'artificielles dans ce monde immuable, à l'image de celles utilisées lors du festin de Pharaon, et contrairement aux fleurs modernes qui « se fanent vite »³. Ainsi, « rien [...] n'est plus anti-événementiel que le temps pharaonique, dans ces espaces désertiques où la certitude que rien n'arrive semble construire le paysage, immobiliser la chaleur de l'air. »⁴

Mués en types idéaux, les personnages égyptiens obéissent à cette même « logique atemporelle de l'histoire »⁵, en témoigne celui de Pharaon, jamais autrement nommé que par son titre politique et donc totalement déshistoricisé, et qui affirme jusqu'à la fin sa « tentative prométhéenne de vaincre le temps »⁶. Si Tahoser et les Hébreux viennent finalement remettre en question cette immobilité, Pharaon est caractérisé dès son apparition par sa « sérénité granitique »⁷ et ne « sembl[e] pas faire partie de cette frêle race qui, génération par génération, tombe comme les feuilles et va s'étendre, engluée de bitume, dans les ténébreuses profondeurs des seringues. »⁸ Ses traits « que le sang de la vie ne color[ent] pas », « sa pâleur morte », « son immobilité » font de lui un personnage-statue, semblable aux esprits⁹ : « on eût

¹ *RM*, p.144.

² F. Court-Pérez, *Théophile Gautier. Un romantique ironique, op.cit.*, p.291.

³ « Seulement nos fleurs se fanent vite, et après plus de trois mille ans les témoignages de ces antiques douleurs se retrouvent intacts, car l'Égypte ne peut rien faire que d'éternel. » (*RM*, p.90.) C'est donc aussi à un éloge de l'artifice que procède Gautier. La beauté égyptienne repose notamment sur du maquillage (même pour les hommes), des bijoux, et autres artifices qui subliment le corps et participent à en faire une œuvre d'art. Poëri, en revanche, n'est pas maquillé, ce que Gautier souligne : ses « yeux, au lieu de rouler entre leurs lignes d'antimoine une prunelle de jais, étaient d'un bleu sombre comme le ciel de la nuit » (*RM*, p.175). Dans la même logique, on opposera la scène d'apprêtage de Tahoser du chapitre II à celle du chapitre VI (chez Poëri). Même éloge de l'artificialité dans *Marius*, au sujet de Lucius Verus : « he had come to love his delicacies best out of season, and would have gilded the very flowers. » (*ME*, t.1, p.194) ; et dans « Duke Carl of Rosenmold » : « That the roses, so to put it, were but excellent artificial flowers, redolent only of musk, neither disproved for Carl the validity of his ideal nor for our minds the vocation of Carl himself in these matters. » (*IP*, p.120).

⁴ M. Lavaud, « Théophile Gautier et le hasard historique », art.cit., p.265.

⁵ G. Séginger, « *Le Roman de la momie et Salammbô*. Deux romans archéologiques contre l'Histoire », art. cit., p.150.

⁶ P. Tortonese, « Les hiéroglyphes ou l'écriture de pierre », art.cit., p.274.

⁷ *RM*, p.151.

⁸ *RM.*, p.235.

⁹ Ainsi Spirite est-elle inscrite elle aussi dans une éternité absolue (« les esprits, pour qui le temps n'existe pas ou n'existe plus, n'ont pas d'heure, puisqu'ils plongent dans l'éternité », p.383), qu'elle partage parfois avec Guy de Malivert, qui, en sa présence, « se laiss[e] aller à la sensation présente. » (p.459.) Dans la pure sensation se trouve l'éternité spirituelle.

dit que ces yeux fixes ne regardaient que l'éternité et l'infini »¹. Immuable, ce dernier ne s'inscrit pas dans une lignée (qui périlicite d'ailleurs avec lui) et manifeste dès lors une « imperméabilité [...] au sentiment d'une continuité de la tradition »². Dans cette logique, Gautier rend ainsi manifeste « l'impossibilité des personnages à coïncider avec leur propre historicité » et « la coupure qui s'instaure entre leur conscience et l'inscription vécue dans l'univers qui leur est contemporain »³. Même les rares actions des personnages apparaissent comme figées, relevant bien davantage d'une pose artistique empruntée aux motifs picturaux qui saturent l'espace égyptien⁴. Comme les femmes renvoyées par Pharaon, les musiciennes et danseuses de Tahoser se retirent « comme les figures peintes sur les fresques »⁵. Le narrateur, enfin, « partage avec ses personnages une imperméabilité totale à l'historicisation du présent, et à la lecture du contemporain comme produit du travail du passé »⁶. Cet « effacement temporel », « vrai déni d'historicité »⁷, repose donc sur une réification poétique : c'est l'art, « négateur du temps »⁸, qui permet la momification de l'Égypte dans l'éternité, et qui subvertit ainsi les ambitions du roman historique.

C'est aussi dans cette perspective que l'on peut comprendre « l'esthétique de la contrainte » que Gautier associe à son Égypte païenne, et qui « s'oppose à tout enclenchement du devenir, à toute mise en marche de l'histoire »⁹ : « 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. [...] Quand viendra donc le géant qui doit les prendre par la main et les relever de leur faction de vingt siècles ? »¹⁰ De même, l'esthétique picturale évoquée plus haut permet également d'inscrire l'Antiquité pharaonique dans l'éternité : il s'agit bien de « retarde[r] par une succession de tableaux l'irruption des événements (et du temps) »¹¹. Le roman multiplie ainsi les descriptions, réduisant la narration à son strict minimum : l'intrigue du *Roman de la momie* se résume en quelques phrases, et se retrouve phagocytée par une esthétique du catalogue qui entasse des objets comme autant de symboles de cette réification atemporelle de l'histoire : « le devenir physiquement inscrit dans la stratification

¹ *Ibid.*

² C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier... », art. cit., p.169.

³ *Ibid.*, p.166.

⁴ G. Séginger, art. cit., p.146.

⁵ *RM*, p.131.

⁶ C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier... », art. cit., p.161-162.

⁷ A. Vaillant, « Théophile Gautier et le spectre de l'histoire », art. cit., p.109.

⁸ P. Tortonese, « Théophile Gautier, écrivain archéologue », art. cit., p.87.

⁹ C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier », art.cit, p.167.

¹⁰ *NC*, p.20.

¹¹ G. Séginger, art. cit., p.148.

archéologique se trouve écrasé par une muséification esthétique de l'histoire. »¹ C'est donc le temps non seulement collectif mais aussi individuel qui peine à trouver sa place dans le texte de Gautier : non seulement l'Égypte gautiérienne nie l'histoire comme passé, mais aussi l'histoire comme narration. On pourrait appliquer au *Roman de la momie* cette remarque de Cléopâtre dans *Une nuit de Cléopâtre* : « Je voudrais qu'il m'arrivât quelque chose, une aventure étrange, inattendue ! »². C'est d'ailleurs aussi en ce sens que l'on peut interpréter le thème de l'ennui égyptien, pas seulement comme un spleen mais aussi comme le sentiment qui saisit face à cette immobilité radicale, tel que peut l'éprouver l'obélisque de Louxor : « Pas un accident ne dérange / La face de l'éternité ; / L'Égypte, en ce monde où tout change, / Trône sur l'immobilité. »³

5. Sortir des ornières du temps

a. Retourner le sablier de l'éternité

Suspendre le temps donc, ou en inverser le cours, à l'image de l'âge d'or patérien⁴ : c'est là un autre moyen utilisé par Gautier pour ancrer son Égypte antique dans l'éternité et faire du paganisme un principe qui échappe au devenir historique. Il s'agit pour lui de déjouer les logiques rationnelles du temps, à l'image du dernier chapitre du *Roman de la momie* qui, faisant fi de toute objectivité réaliste, réunit en un même paragraphe époque moderne et antique. Le prologue du roman détache ainsi d'emblée la narration d'une époque historiquement déterminée, notamment en ce qu'il amalgame XIX^e siècle et Antiquité et utilise des anachronismes. Rumphius est ainsi comparé à « un dieu ibiocéphale »⁵, et la scène de l'ouverture du sarcophage prend des allures de jugement des âmes, Evandale étant Osiris,

¹ M. Lavaud, C. Saminadayar-Perrin, « Introduction » au BSTG n°34, art. cit., p.18.

² NC, p.24. Sur des rivages plus modernes, d'Albert tient sensiblement le même discours : « J'ai beau chercher, je n'ai rien qui vaille la peine d'être rapporté ; – ma vie est la plus unie du monde, et rien n'en vient couper la monotonie » (*Maupin*, p.123.). Souligner cet ennui, qui s'inscrit dans toute une tradition au XIX^e siècle, c'est à la fois ouvrir la narration paradoxalement (le narrateur n'a rien à raconter, puisqu'il ne se passe rien), mais aussi montrer l'incapacité des héros gautiériens à entrer dans leur temps et à faire événement : « Tu vois bien qu'avec des idées semblables je ne puis rester ni dans ce temps ni dans ce monde-ci ; car on ne peut subsister ainsi à côté du temps et de l'espace. » (D'Albert, dans *Maupin*, p.266.)

³ « Nostalgies d'obélisques », *Émaux et Camées*, dans *Poésies*, 2, *op.cit.*, p.99.

⁴ Dans ses réflexions sur l'âge d'or, menées notamment dans « Apollon en Picardie » et « Denys l'Auxerrois », Pater postule, comme Gautier, une forme de suspension du temps. Auxerre semble ainsi régner dans un printemps éternel, sans vieillesse ni maladie, où le sablier se retourne lui aussi : ainsi à la vue de Denys, « the sight of him made old people feel young again » (*IP*, p.86).

⁵ *RM*, p.79.

Rumphius « un de ces génies funèbres »¹. Gautier met ainsi en place un phénomène de confusion chronologique et de porosité intertemporelle. Le glissement hors de l'histoire est double : d'une part, la modernité se retrouve assimilée à l'Antiquité, faussant toute logique temporelle ; d'autre part, on bascule d'une temporalité historique rationnelle à un temps mythique beaucoup plus difficilement maîtrisable. La momie en « refaisant en sens inverse la promenade funèbre qu'elle avait accomplie du temps de Moïse »², enclenche un voyage dans le passé qui inverse la dynamique du temps et la logique du roman historique. L'épiphanie vécue par Evandale, enfin, au moment de pénétrer dans l'ultime tombeau, est peut-être la meilleure illustration de cet embrouillement chronologique qui sort paradoxalement *Le Roman de la momie* d'une logique du devenir historique :

« 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. Il oublia et la Grande-Bretagne, et son nom inscrit sur le livre d'or de la noblesse, et ses châteaux du Lincolnshire, et ses hôtels du West-End, et Hyde-Park, et Piccadilly, et les drawing-rooms de la reine, et le club des Yachts, et tout ce qui constituait son existence anglaise. Une main invisible avait retourné le sablier de l'éternité, et les siècles, tombés grain à grain comme des heures dans la solitude et la nuit, recommençaient leur chute.

L'histoire était comme non avenue : Moïse vivait, Pharaon régnait, et lui, Lord Evandale, se sentait embarrassé de ne pas avoir la coiffe à barbes cannelées, le gorgerin d'émaux, et le pagne étroit bridant sur les hanches, seul costume convenable pour se présenter à une momie royale. »³

¹ *RM*, p.110. Il y a dans le prologue un va-et-vient constant entre les deux époques mises en opposition. Rumphius démaillote aussi bien qu'un tarishteute, le linceul de la momie est comparé à de la mousseline, Evandale à l'Antinoüs, et Tahoser à la Vénus de Médicis. Sans craindre de briser l'illusion romanesque et de porter atteinte à la crédibilité scientifique de son texte, Gautier semble presque s'amuser à multiplier les anachronismes qui participent précisément à ce brouillage temporel. Sur ce sujet, Pater n'est pas en reste : dans *Marius*, les nombreux anachronismes ou parallélismes qui ponctuent le roman participent à une stratégie narrative qui vise justement à « retourner le sablier de l'éternité » pour faire de ce monde antique un espace qui déjoue la loi du temps. Ainsi la religion des paysans romains du premier chapitre (« La religion de Numa ») est-elle explicitement, et dès les premières pages, comparée à celle des paysans septentrionaux dont parle Wordsworth. Sous la plume de Pater, les époques se mêlent et entrechoquent ainsi antique et moderne, païen et chrétien : la Rome post-néronienne des Antonins est comparée au Paris de Louis XIV, et les réalisations d'Hadrien aux ouvrages de la Renaissance (chapitre XI). Pater assume pleinement cette dimension qui souligne une démarche qui se veut à la fois autobiographique et porteuse d'un regard critique sur son propre temps : « les âmes poétiques de la vieille Italie ressentaient, à peine moins puissamment que les Anglais... » (*Marius*, p.37, *ME*, t.1, p.21) ; « ce siècle et le nôtre avaient beaucoup en commun – bien des difficultés, bien des espérances. Le lecteur voudra bien me pardonner si je donne ici et là l'impression de passer de Marius à ses équivalents modernes – de Rome à Paris ou à Londres. » (*Marius*, p.211 ; *ME*, t.2, p.14).

² *RM*, p.107.

³ *RM.*, p.107.

Cette « impression singulière » éprouvée par Evandale comporte plusieurs étapes et repose sur un jeu de paradoxes complexes. Cette expérience temporelle contradictoire est d'abord celle d'un déraillement du temps. La phrase de Shakespeare, déjà citée dans *Arria Marcella*¹ indique la dynamique à l'œuvre dans le roman : il s'agit de dérouter la logique du devenir historique pour enclencher le retour dans un passé revivifié, ce que met d'ailleurs en abîme la référence à Shakespeare qui ancre le texte gautiérien dans une intertextualité et une historicité qui l'oriente, lui aussi, vers les siècles passés. L'épiphanie d'Evandale le pousse ensuite hors de « la vie moderne », dans une mort symbolique qui préfigure le dernier chapitre du roman et fait sortir le personnage du temps : l'oubli et la perte de mémoire sont les conditions de ce basculement dans une temporalité autre. Dès lors, « le sablier de l'éternité » peut se retourner de nouveau pour celui qui se rend disponible à cette expérience. Cette expression, que l'on retrouve là encore dans *Arria Marcella*², illustre parfaitement la destruction de la logique linéaire du temps qui s'opère dans le roman, notamment grâce à l'oxymore qui associe le passage du temps (sablier) à son arrêt (l'éternité). Cette éternité figée qu'est l'Égypte mosaïque, la voilà qui se remet, pour Evandale, en mouvement, mais dans un devenir qui se dilate et se contracte, où les siècles sont « comme des heures ». Paradoxe de cette remise en marche d'une temporalité plus mythique qu'historique (« Moïse vivait, Pharaon régnait »), le roman en arrive ainsi à nier l'histoire, « comme non avenue » : le passé devient présent aux yeux d'Evandale, renversant encore une fois la logique du temps : « le passé galvanisé est un temps où ne s'appliquent plus les principes de la rationalité moderne »³. La dernière phrase vient mettre à distance cette expérience en ce qu'elle entrechoque de nouveau modernité et antiquité, et sa dimension comique (Evandale grimé à l'égyptienne, « seul costume

¹ « Pour lui, la roue du temps était sortie de son ornière, et son désir vainqueur choisissait sa place parmi les siècles écoulés ! » (*AM*, p.571.) On trouve une expression similaire dans *La morte amoureuse* : « La lune, qui s'était levée à notre départ pour nous éclairer, roulait dans le ciel comme une roue détachée de son char ». (*MA*, p.423, nous soulignons.) Là où l'hellénisme est donc porteur d'un principe irrationnel, l'hébraïsme, au contraire, incarne la raison et la mesure : « ne l'attire plus hors du cercle de sa vie que Dieu a mesurée », déclare Arrius Diomède à sa fille dans *Arria Marcella* (p.579.)

² « Le désir fou qu'il avait ressenti à l'aspect de cette cendre moulée sur des contours divins allait peut-être se satisfaire, car rien ne devait être impossible à un amour qui avait eu la force de faire reculer le temps et passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité. » (*AM*, p.564.) Dans cette même nouvelle, Gautier évoque aussi « l'aiguille du temps » qui a « reculé de vingt heures séculaires sur le cadran de l'éternité. » (*AM*, p.562.) Le poète français réutilisera ce motif dans *Spirite*, mais avec davantage de pessimisme : « C'est une sensation étrange que de recevoir la révélation d'un bonheur rétrospectif qui a passé près de vous sans être aperçu ou qu'on a manqué par sa faute. Jamais le regret de l'irréparable n'est plus amer : on voudrait reprendre ses jours écoulés, on fait d'admirables plans de conduite, on se doue après coup de perspicacités étonnantes : mais la vie ne se retourne pas comme un sablier. Le grain tombé ne remontera jamais. » (*Spirite*, p.411.)

³ S. Mombert, « Les ornières du temps : le voyage dans le temps chez Théophile Gautier », art.cit., p.153-154.

convenable pour se présenter à une momie royale ») témoigne de l'échec de toute véritable résurrection : bien que royale, la momie reste une momie.

b. Désirs rétrospectifs

Ce qui permet de sortir du temps, c'est la passion du beau : « l'amour est plus fort que la mort »¹, rappelle Gautier dans *La morte amoureuse*, en authentique romantique. Comme on l'a dit, le beau est éternel. C'est l'amour qui déjoue les possibles et qui a « la force de faire reculer le temps et passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité »² : « On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée, ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton cœur a supprimé les distances qui nous séparaient. »³ C'est la force de l'amour qui unit Spirite et Guy de Malivert qui permet à ce dernier d'accéder à cette « vision rétrospective » du Parthénon :

« Au bout de quelques pas, il se trouva devant le Parthénon, — le temple de la Vierge, — le sanctuaire de Pallas-Athénè, la plus pure conception du polythéisme. [...] Malivert monta les degrés et s'approcha de Spirite, qui tendit la main vers lui. Alors, dans un éblouissement rapide, il vit le Parthénon comme il était aux jours de sa splendeur. Les colonnes tombées avaient repris leur place ; les figures du fronton arrachées par lord Elgin, ou brisées par les bombes vénitiennes, s'étaient groupées sur les frontons, pures, intactes, dans leurs attitudes humainement divines. Par la porte de la cella, Malivert entrevit, remontée sur son piédestal, la statue d'or et d'ivoire de Phidias, la céleste, la vierge, l'immaculée Pallas-Athénè. »⁴

¹ MA, p.420.

² AM, p.564.

³ AM, p.576.

⁴ *Spirite*, p.464-465. Il est intéressant de comparer cette épiphanie à celle de Renan dans sa fameuse « Prière sur l'Acropole » : « L'impression que me fit Athènes est de beaucoup la plus forte que j'aie jamais ressentie. Il y a un lieu où la perfection existe ; il n'y en a pas deux : c'est celui-là. Je n'avais jamais rien imaginé de pareil. C'était l'idéal cristallisé en marbre pentélique qui se montrait à moi. Jusque-là, j'avais cru que la perfection n'est pas de ce monde ; une seule révélation me paraissait se rapprocher de l'absolu. Depuis longtemps, je ne croyais plus au miracle, dans le sens propre du mot ; cependant la destinée unique du peuple juif, aboutissant à Jésus et au christianisme, m'apparaissait comme quelque chose de tout à fait à part. Or voici qu'à côté du miracle juif venait se placer pour moi le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale. Je savais bien, avant mon voyage, que la Grèce avait créé la science, l'art, la philosophie, la civilisation ; mais l'échelle me manquait. Quand je vis l'acropole, j'eus la révélation du divin, comme je l'avais eue la première fois que je sentis vivre l'évangile, en apercevant la vallée du Jourdain des hauteurs de Casyoun. Le monde entier alors me parut barbare. » (« Prière sur l'Acropole », dans *Œuvres complètes, op.cit.*, p.753). Si cette révélation n'est pas occasionnée par l'amour et si elle ne repose pas véritablement sur une résurrection du passé, elle reprend néanmoins des idées gautiériennes : « idéal cristallisé en marbre », météore immuable, « type

Il s'agit cependant d'un amour bien particulier : un « amour rétrospectif », comme celui qu'éprouve Octavien face à la poitrine moulée d'Arria Marcella¹ ou Evandale face à Tahoser. Cette expression, qui a presque valeur de concept, est particulièrement importante chez Gautier, qui en donne une définition avec nos deux héros. Evandale éprouve ainsi « ce désir rétrospectif qu'inspire souvent la vue d'un marbre ou d'un tableau représentant une femme du temps passé, célèbre par ses charmes »². Gautier développe encore davantage pour Octavien, « que la réalité ne sédui[t] guère » :

« 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. Comme Faust, il avait aimé Hélène, et il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et le temps. Il s'était composé un sérail idéal avec Sémiramis, Aspasia, Cléopâtre, Diane de Poitiers, Jeanne d'Aragon. »³

Hélène n'est pas aimée pour elle-même, mais parce qu'elle est belle et incarne donc sublimement ces « désirs » et « rêves humains ». Cet amour rétrospectif, en d'autres termes, c'est l'aspiration à l'idéal : c'est lui qui permet de sortir du temps, de ressusciter le passé, précisément parce qu'il est éternel, hors de l'espace et du temps. Gautier, qui parle aussi de « chimère rétrospective »⁴, semble d'ailleurs intervertir les deux termes sans difficulté : « l'empreinte recueillie dans la cave de la villa d'Arrius Diomèdes excitait chez Octavien des élans insensés vers un *idéal* rétrospectif ; il tentait de sortir du temps et de la vie, et de transposer son âme au siècle de Titus. »⁵

c. « As an image of unalterable rest... »

On peut, à l'aune de ces pages consacrées au *Roman de la momie*, dresser des parallèles évidents avec Walter Pater. Comme le roman archéologique de Gautier, *Marius* s'offre de

de beauté éternelle », l'Acropole de Renan, comme l'hellénisme de Gautier, est une manifestation tangible du divin, qui relègue le christianisme au rang de barbarie.

¹ Voir les analyses de G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, p.50-51.

² *RM*, p.116.

³ *AM*, p.559.

⁴ *AM*, p.571.

⁵ *AM*, p.559.

prime abord comme un roman historique au sens propre du terme. Dès les premières lignes, il fait coïncider, *topos* du genre, histoire personnelle (celle de Marius) et collective (fin du règne d'Antonin le Pieux)¹. Mais l'opposition entre l'empereur mourant (« *dying* ») et le jeune homme « vivant » (« *living* ») marque bien d'emblée la volonté d'évacuer la grande histoire pour consacrer l'histoire individuelle, de faire mourir le temps officiel et objectif pour laisser place à la temporalité subjective des « idées et des sensations » de Marius. Si le cadre du récit est clairement déterminé (la Rome des Antonins), peu d'événements historiques jalonnent le roman ou font l'objet d'une attention particulière : les campagnes militaires menées en Orient ou sur le Danube, les décès de Lucius Verus ou de Marcus Annius Verus, la peste antonine. Symbole de cette mise hors du temps, de cet évitement de l'histoire, la première date (173) n'apparaît dans *Marius* qu'au début du dernier tiers du livre². Il s'agit bien, comme chez Gautier, à la fois de suspendre le temps mais également d'en brouiller la logique. Ainsi, il y a chez Pater dans la contemplation même des ruines du temps la manifestation d'une beauté et d'une éternité qui les transcendent. Dans un passage qui repose, là encore, sur une dialectique entre vie et mort, l'épiphanie vécue par Marius au chapitre XIX (« La volonté comme vision ») place la conscience du temps qui passe au fondement de l'appréhension nouvelle d'une pérennité du monde :

« The air there, air supposed to possess the singular property of restoring the whiteness of ivory, was pure and thin. An even veil of lawn-like white cloud had now drawn over the sky; and under its broad, shadowless light every hue and tone of time came out upon the yellow old temples, the elegant pillared circle of the shrine of the patronal Sibyl, the houses seemingly of a piece with the ancient fundamental rock. [...] An air of immense age possessed, above all, the vegetation around—a world of evergreen trees—the olives especially, older than how many generations of men's lives! fretted and twisted by the combining forces of life and death, into every conceivable caprice of form. In the windless weather all seemed to be listening to the roar of the immemorial waterfall, plunging down so unassociably among these human habitations, and with a motion so unchanging from age to age as to count, even in this time-worn place, as an image of

¹« And about the time when the dying Antoninus Pius ordered his golden image of Fortune to be carried into the chamber of his successor [...] there was a boy living in an old country-house... » (*ME*, t.1, p.4-5). Il s'agit ainsi de penser le rapport entre histoire générale et individuelle, comme dans *Gaston de Latour* où le héros éponyme se convertit au protestantisme, alors que, parallèlement, Henri de Navarre, futur Henri IV, se convertit au catholicisme juste après son mariage avec Marguerite de Valois.

² *Marius*, chapitre XVIII, p.232 (*ME*, t.2, p.43).

unalterable rest. »¹

Comment ne pas penser, face à ce « voile uniforme de blancheur, telle une batiste » (« *an even veil of lawn-like white cloud* »), au linceul de Tahoser qui « eût pu soutenir la comparaison avec la batiste et la mousseline de nos jours »² qui met en abîme, par la comparaison du texte au tissu, le fonctionnement de l'ensemble du roman ? Comment ne pas supposer que cet « air d'immense antiquité » (« *an air of immense age* ») est en un sens aussi celui qui « possède » (« *possessed* »), qui hante l'Égypte gautiérienne ? Dans ce lieu lui aussi « sans vent » et « sans ombre », tout, dans sa matérialité périssable, semble rendre manifeste un éternel midi, ce même midi qui ouvre le chapitre I du *Roman de la momie*. On conviendra des limites de la comparaison : il ne s'agit là que d'un moment bien précis, unique, du roman de Pater – un moment épiphanique qui, pourrions-nous dire, fait paradoxalement *évènement* dans l'économie du récit. La différence fondamentale, c'est que, chez Pater, l'éternité se fait présent pur. C'est précisément le sens de cette permanence de l'éphémère : l'esthète qui parvient à la sensation pure rejoint ce présent éternel. Quoi qu'il en soit, il y a bien néanmoins chez Pater comme chez Gautier, *mutatis mutandis*, la mise en scène d'une dialectique de la mort et de la vie, qui problématise cette tension entre corps fini et éternité idéale. Présent pur, instant béatifique, cette épiphanie de Marius, comme celle d'Evandale face à sa momie, suspend donc le temps dans une « vie immobile » et souligne la beauté immuable d'un « *unalterable rest* ».

Si l'immobilité renvoie parfois chez Pater à l'immobilisme politique (celui du « Duc Carl de Rosenmold par exemple), elle désigne donc aussi la béatitude d'une vie saisie dans le présent pur des impressions sensibles, comme dans « L'Enfant dans la maison » : « while time seemed to move ever more slowly to the murmur of the bees in it, till it almost stood still on

¹ *ME*, p.65-66 : « En ce lieu, l'air, censé détenir la singulière propriété de restaurer la blancheur de l'ivoire, était pur et ténu. Un voile uniforme de blancheur, telle une batiste, s'était étendu sur le ciel ; sous sa large lumière sans ombre, chaque teinte, chaque nuance du temps ressortait sur le jaune des vieux temples, les élégantes colonnes autour du sanctuaire de la sibylle maîtresse du lieu, les maisons apparemment tout d'une pièce avec la roche séculaire et fondamentale. [...] Surtout, un air d'immense antiquité habitait la végétation des alentours – monde d'arbres persistants –, les oliviers en particulier, plus vieux qu'un si grand nombre de générations humaines, tourmentés et tordus par les forces combinées de la vie et de la mort dans tous les caprices formels imaginables. Par ce temps sans vent, tout semblait écouter le grondement de l'immémoriale cascade qui plongeait, si libre, parmi ces habitations humaines, avec un élan si constant d'âge en âge qu'elle figurait, même en ce lieu rongé par le temps, une image de l'inaltérable sérénité. » *Marius*, p.248-249. La « sérénité » évoquée dans la traduction française n'a sans doute rien à voir avec l'*Heiterkeit* classique de Winckelmann ou de Goethe, dans la mesure où Pater parle de « *rest* ».

² *RM*, p.113.

June afternoons. »¹ Si le temps ralentit, en ce moment solaire où les journées sont les plus longues, c'est qu'il semble ici s'étirer au rythme de pulsations vitales entièrement tournées vers la sensation. En ce sens, Florian n'entre dans l'histoire qu'à la fin du portrait, précisément lorsqu'il quitte la demeure de son enfance. Comme chez Gautier, on retrouve d'ailleurs chez Pater cette volonté de sortie de l'histoire, notamment dans « Emerald Uthwart » : « Uthwarts had scarcely had more memories than their woods, noiselessly deciduous; or their prehistoric, entirely unprogressive, unrecording forefathers, in, or before, the days of the Druids. Centuries of almost "still" life. »² Plus qu'une vision du devenir historique comme déclin, c'est ici véritablement un espace hors de toute forme de « progrès », avant l'histoire (« préhistorique »), qui est envisagé : la métaphore de l'immobilité est associée à celle du silence (« *noiselessly* » ; « *still* »), signe de cette immobilité toute païenne (« *days of the Druids* »).

Pétrification du temps et revivification du passé sont d'ailleurs deux éléments que l'on retrouve dans l'un des « tableaux » d'Apollyon, peut-être l'un des plus significatifs avec celui de sa première découverte par le pieur, évoqué plus haut. Après avoir exhumé des disques, Apollyon, sous le regard de Hyacinthe, s'apprête à les lancer : « On the moonlit turf there, crouching, right foot foremost, and with face turned backwards to the disk in his right hand, his whole body, in that moment of rest, full of the circular motion he is about to commit to it. »³. Là encore, le recours au paradigme plastique permet à Pater de suspendre le temps (c'est d'ailleurs le sens premier de l'effet de « suspens ») et de penser un rapport au passé, ressuscité l'espace d'un instant. Nous sommes à la fin de la nouvelle : la narration s'accélère et laisse pressentir l'imminence de la catastrophe tragique. Juste avant cette dernière, comme au bord de l'abîme, on assiste à cette pause narrative, à ce tableau qui fait soudainement apparaître, au milieu d'un humble prieuré médiéval perdu dans la campagne picarde, le Discobole de Myron. Incarnée dans cette statue antique, la manifestation la beauté dans toute sa corporalité rend sensible l'éternité de l'art qui transcende toutes les époques. Cette beauté est d'autant plus belle, et cette éternité d'autant plus éternelle que la mort est imminente : on

¹ *IP*, p.135 : « Le temps semblait s'écouler de plus en plus lentement au murmure des abeilles qui l'habitaient, jusqu'à se faire presque immobile par les après-midis de juin » (« L'Enfant dans la maison », p.20).

² « Emerald Uthwart », *IP*, p.178 : « Les Uthwart avaient à peine plus de souvenirs que leurs bois, silencieusement caducs ; ou que leurs ancêtres préhistoriques, complètement étrangers au progrès et sans annales du temps ou d'avant le temps des Druides. Des siècles de vie presque immobile. » (« Emerald Uthwart », dans *L'Enfant dans la maison*, p.49-50).

³ *IP*, p.211 : « Courbé en deux, le pied droit en avant et le visage tourné en arrière vers le disque qu'il tient de la main droite, tout son corps, en ce moment de pause, plein du mouvement circulaire qu'il va lui imprimer » « Apollon en Picardie », dans *L'Enfant dans la maison*, p.123.

avait évoqué plus haut cette « crainte de la mort intensifiée par le désir de la beauté »¹, il s'agit bien ici d'un désir de beauté intensifié par la crainte de la mort. Ce qui est tragique, c'est donc autant le meurtre accidentel de Hyacinthe par Apollyon que le temps qui reprend son cours, d'où cette volonté patérienne de le suspendre ici juste avant la mort. De nouveau, mort et vie s'entremêlent dans ces lignes : cette revivification d'un idéal antique disparu passe par la pétrification de la tombe, et le flux de la vie moderne est marqué par la conscience tragique de la mort.

¹ « L'Enfant dans la maison », dans *L'Enfant dans la maison*, p.33 : « For with this desire of physical beauty mingled itself early the fear of death—the fear of death intensified by the desire of beauty. » *IP*, p.141.

Conclusion

À bien des égards, *L'arrivée des moissonneurs dans les marais pontins* synthétise ce qui a été dit dans cette première partie : dans ce tableau à la fois solaire et terrestre, les paysans s'offrent bien comme de nouveaux païens (*pagani*). Se donnent alors à voir le désir physique (l'échange des regards), la fête joyeuse (le musicien et le danseur), et l'abondance les (moissons) : autant d'idéaux que portent les païens heinéens, gautiériers et patériens de cette première partie. La femme debout dans la charrette apparaît comme une nouvelle vierge à l'enfant, qui porte un nouvel évangile à l'homme, celui de sa réconciliation avec son propre corps glorieux. C'est bien le corps, corps sensible et éternel, corps poétique et politique, qui est en jeu dans cette première partie. Formalisé dans *De l'Allemagne* et *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* par l'opposition entre spiritualisme et sensualisme, puis dans *Ludwig Börne* par l'antagonisme entre hébraïsme et hellénisme, le projet esthétique et politique heinéen entre en étroite résonnance avec les principes au fondement de ce que l'on peut bien appeler le « sensualisme » de Pater. De l'idole absente à la divinité immanente, de *La dispute du Saint Sacrement* à *L'École d'Athènes*¹, il s'agit bien pour Heine et Pater comme pour Gautier, par une filiation au paganisme antique, de chercher à restaurer la chair dans toute sa dignité, au point d'en faire une religion véritablement incarnée, loin des arrière-mondes idéalistes : « l'Antiquité déploie un monde de spiritualité immanente, où la malédiction du Christ n'a pas encore frappé d'interdit la beauté des corps et les splendeurs de la matière : monde où l'épiphanie du Beau, où la religion de l'art rendent à l'être humain toute sa grandeur (voire sa divinité). »² Contre une vision chrétienne (et romantique selon Heine) qui déprécie la nature sensible, cette réhabilitation du corps est concomitante d'une défense d'un art qui, loin de sombrer dans une mélancolie morbide, s'offre au contraire comme une invitation à la joie, au bonheur et au plaisir, dont il convient de jouir ici et maintenant. C'est précisément cet *hic et nunc* que Pater qualifie de classique, contre la mélancolie romantique³. Il y a bien en ce sens une authentique dette de Heine, de Gautier et de Pater envers les principes néo-classiques, instrumentalisés par nos trois auteurs au profit de leurs idéaux

¹ Dans « Winckelmann », Pater compare les deux fresques de Raphaël présentes dans la Chambre de la Signature, et souligne notamment les deux visions antagonistes du corps qui s'en dégagent.

² C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier : une déconstruction spectaculaire de l'histoire », art.cit., p.154.

³ « Coleridge, by what he did, what he was, and what he failed to do, represents that inexhaustible discontent, languor, and homesickness, that endless regret, the chords of which ring all through our modern literature. It is to the romantic element in literature that those qualities belong. One day, perhaps, we may come to forget the distant horizon, with full knowledge of the situation, to be content with "what is here and now"; and herein is the essence of classical feeling. » (« Coleridge's Writings », *Appreciations*, p.104).

sensualistes : ces derniers s'appuient ainsi sur une « vision du “clair œil grec” [qui] engendre des œuvres dont la santé, l'unité et le caractère plastique s'opposent de manière positive à la négativité moderne, romantique, faite de maladie et de conscience déchirée »¹. Il faut donc remonter à Goethe mais aussi à Schiller, qui distingue, dans *Über naive und sentimentale Dichtung* (1795), monde ancien (païen, naïf) et monde moderne (chrétien, sentimental) : « Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit. »²

Cette métaphore de la maladie, que l'on retrouve aussi bien chez Heine, chez Gautier que chez Pater, est alors à comprendre comme un appel à la régénération esthétique, politique et spirituelle, dans une tradition explicite. Nos trois auteurs, à différents égards, s'inscrivent bien dans une « ligne intellectuelle continue et puissante, de Winckelmann au jeune Friedrich Schlegel, à Hölderlin et à Hegel, en passant par Heinse, Herder et Forster, marquée par l'intérêt à la fois artistique et érudit pour l'Antiquité, grecque surtout, et par l'affirmation d'un lien de consubstantialité entre la beauté (naturelle et artistique), le bonheur (individuel et collectif) et la liberté (du citoyen et de la cité), les uns et les autres étant désignés comme les héritages revivifiés, ou à faire revivre dans le monde moderne, des formes, des pensées et des pratiques antiques. »³ Mais on pourrait aussi évoquer l'idéalisme romantique anglais. C'est bien dans cette filiation que se situent Heine, Gautier et Pater, qui radicalisent ces positionnements, notamment sur la question sexuelle, dans un défi au moralisme ambiant. Le retour des dieux en exil s'offre alors comme une invitation à la sensualité et à l'érotisme, un appel qui se veut profondément politique : le corps nu, celui du Dionysos des *Götter im Exil*, celui de Mademoiselle de Maupin ou de Tahoser, celui d'Apollyon, celui, un siècle plus tard, du Vendredi de Tournier⁴ aussi, devient le « symbole d'une liberté politique et

¹ L. Calvié, « Heinrich Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.34.

² F. Schiller, *Über naive und sentimentale Dichtung*, dans *Theoretische Schriften*, op.cit., p.727: « notre sentiment de la nature ressemble à celui que le malade éprouve pour la santé » (nous traduisons).

³ L. Calvié, « Antiquité et Révolution française dans la pensée et les lettres allemandes à la fin du XVIII^e siècle », art.cit., p.473.

⁴ On avait cité, en exergue de cette première partie, quelques lignes de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) : à bien des égards, la transformation de Robinson, sous le regard du sauvage (païen) Vendredi, obéit au programme sensualiste défendu par nos trois auteurs. Tournier prête d'ailleurs ces mots à Robinson : « Je le regarde s'arracher en riant à l'écume des vagues qui le baignent, et un mot me vient à l'esprit : la vénusté. La vénusté de Vendredi. Je ne sais pas exactement ce que signifie ce substantif assez rare, mais cette chair luisante et ferme, ces gestes de danse alentis par l'étreinte de l'eau, cette grâce naturelle et gaie l'appellent irrésistiblement sur mes lèvres. Ceci n'est que l'un des fils d'un écheveau de significations dont Vendredi est le centre, et que je cherche à démêler. Un autre indice est le sens étymologique de Vendredi. Le vendredi, c'est, si je ne me trompe, le jour de Vénus. J'ajoute que pour les chrétiens, c'est le jour de la mort du Christ. Naissance de Vénus, mort du Christ. Je ne peux m'empêcher de pressentir dans cette rencontre, évidemment fortuite, une portée qui me dépasse et qui effraie ce qui demeure en moi du dévot puritain que je fus. » (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, p.227-228). La référence à ce roman fortement influencé par les théories de Claude Lévi-

intellectuelle »¹. Mais cette « volonté d'autonomie n'ira pas sans poser la question de la communauté et de l'appartenance à celle-ci, que Pater explorera dans ses écrits ultérieurs. *La Renaissance* a affirmé une politique de l'identité singulière, mais son auteur est trop attentif à son temps pour en rester là. »² Loin d'être pur hédonisme ou pur subjectivisme, le paganisme de nos trois auteurs, par la réhabilitation de la chair et de la forme qu'il défend, est donc aussi foi dans la poésie à transformer le monde : « la poésie émancipe donc l'homme entier, lui rendant, avec la liberté absolue de l'esprit, celle d'éprouver toutes les sensations, de les réinventer au besoin. »³

Métaphore d'un art qui se veut terrestre, d'un corps qui se veut physique, le marbre se donne alors à voir comme ce qui réconcilie « élan vers l'idéal » et « besoin de matérialité » : « il faut arracher l'idée à son royaume pour la faire redescendre sur terre. »⁴ Comme G. Eliot dans *Middlemarch*⁵, il s'agit bien là de problématiser une tension inhérente au sensualisme de nos trois auteurs, qui cherche à faire du corps périssable un rêve éternel, du présent fugace une quintessence inaltérable, placés sous l'égide du beau. Quand Gautier fait de son Égypte une « civilisation où la Beauté cherche obstinément à s'inscrire dans l'éternité et l'incorruptibilité des formes »⁶, Pater cherche à « congédier dans un monde évanescent tout ce qui n'est pas

Strauss permet de tracer une continuité entre l'anthropologie païenne défendue par nos trois auteurs et celle promue, dans sa critique de l'eurocentrisme, par l'ethnologue français.

¹ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, op.cit., p.27.

² B. Coste, « Introduction », LR, p.30.

³ K. Weinberg, *Henri Heine, « romantique défroqué », héraut du symbolisme français*, op.cit., p.145.

⁴ P. Tortonese, « Théophile Gautier écrivain archéologue », art.cit., p.90 : « Il revient dans ces lignes sur les analyses de G. Poulet : « Le sol fouillée par la littérature serait aussi un royaume des Mères, et finirait par s'assimiler au lieu supra-céleste du platonisme. Cela est vrai, mais on ne comprendrait pas bien Gautier, si on ne s'apercevait pas que cet élan vers l'idéal, ou l'idéal, est chez lui toujours accompagné d'un besoin de matérialité, d'une volonté d'incarnation. Et que pour lui, il faut arracher l'idée à son royaume pour la faire redescendre sur terre. »

⁵ « The two figures passed lightly along by the Meleager, towards the hall where the reclining Ariadne, then called the Cleopatra, lies in the marble voluptuousness of her beauty, the drapery folding around her with a petal-like ease and tenderness. They were just in time to see another figure standing against a pedestal near the reclining marble: a breathing blooming girl, whose form, not shamed by the Ariadne, was clad in Quakerish grey drapery. [...] "What do you think of that for a fine bit of antithesis?" said the German, searching in his friend's face for responding admiration, but going on volubly without waiting for any other answer. "There lies antique beauty, not corpse-like even in death, but arrested in the complete contentment of its sensuous perfection: and here stands beauty in its breathing life, with the consciousness of Christian centuries in its bosom. But she should be dressed as a nun; I think she looks almost what you call a Quaker; I would dress her as a nun in my picture. However, she is married; I saw her wedding-ring on that wonderful left hand, otherwise I should have thought the sallow *Geistlicher* was her father." » (G. Eliot, *Middlemarch*, op.cit., livre II, chapitre 19, p.340-342).

⁶ C. Saminadayar-Perrin, « *Le Roman de la momie*, apories d'un improbable roman archéologique », art.cit., p.71. L'Égypte gautiérienne est un monde qui manifeste « la plénitude esthétique et ontologique d'un monde pour lequel le Christ n'est pas, n'est jamais venu. »

l'absolu de la sensation présente »¹. Dans un monde mouvant et instable qui a vu disparaître brutalement les institutions qui en étaient les garantes séculaires, Gautier et Pater sont donc aussi habités par une aspiration à une matérialité marmoréenne qui s'offre comme un rivage palpable où le temps s'arrête dans une éternité momifiée (Gautier) ou dans un présent pur (Pater) : « so happy in the Present, that he had no thoughts either for the Past or the Future »².

C'est en ce sens que l'on doit comprendre cette « vie immobile » mise en lumière par Gautier et par Pater : entre mort et vie, entre universel et singulier, entre absence et présence, le corps païen porte aussi en lui une mélancolie profonde, comme le rappelle G. Poulet : « ce qui domine chez Gautier, c'est la hantise de la mort. »³ Pater et Gautier sont ainsi habités par une « angoisse personnelle », une conscience du « caractère périssable des choses » : « l'objet apparaît à la fois comme beau – et la beauté semble revêtue d'un caractère d'éternité ou d'intemporalité – et comme déjà rongé par le temps. »⁴ Parce qu'il est à la fois historicité et pérennité, le sensualisme manifeste donc une inscription dans le temps et au-delà du temps. Dans « L'Enfant dans la maison », Florian Deleal est ainsi habité par « deux courants d'impressions, le sentiment de la beauté et celui de la douleur : la reconnaissance de l'attrait visible, tangible, audible des choses et des êtres comme d'un élément très réel [...] et celle de la peine du monde »⁵. Pater souligne ainsi chez son double fictionnel « deux processus prédominants d'évolution mentale : le développement d'une sensibilité presque morbide au spectacle de la souffrance et, parallèlement, le développement rapide d'une certaine propension à être fasciné par les couleurs éclatantes et les formes choisies. »⁶ On touche bien là au cœur de l'opposition entre sensualisme et spiritualisme, au fondement de l'esthétique de nos trois auteurs : alors qu'il était « religion de la joie », le paganisme, parce qu'il porte une

¹ G. d'Hangest, « Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle : Walter Pater et la Grèce », art.cit., p.480.

² J.H. Newman, *Loss and Gain*, op.cit., p.432. Il s'agit de la dernière phrase de ce roman de conversion (1848), qui raconte l'histoire fictive (mais largement inspirée de l'expérience newmanienne) de Charles Reading, qui finit par se convertir au catholicisme. En d'autres termes, la conversion finale vient mettre fin à cette expérience douloureuse de déchirement entre passé et futur, évoquée plus haut : ce bonheur du présent marque une unité avec soi-même et une plénitude qui réconcilie l'homme avec lui-même et avec son temps.

³ G. Poulet, « Théophile Gautier », art.cit., p.278. Rappelons également que *Le Roman de la momie* est l'un des trois textes qui fait partie de ce qu'Anne Ubersfeld appelle dans son *Théophile Gautier* la « trilogie de la mort ».

⁴ *Ibid.*

⁵ « L'Enfant dans la maison », dans *L'Enfant dans la maison*, op.cit., p.24 : « two streams of impressions, the sentiments of beauty and pain — recognitions of the visible, tangible, audible loveliness of things, as a very real and somewhat tyrannous element in them — and of the sorrow of the world, of grown people and children and animals, as a thing not to be put by in them. » (*IP*, p.136).

⁶ *Ibid.* : « From this point he could trace two predominant processes of mental change in him — the growth of an almost diseased sensibility to the spectacle of suffering, and, parallel with this, the rapid growth of a certain capacity of fascination by bright colour and choice form. » (*IP*, p.136).

conscience de la mort et un sentiment de la finitude, est donc aussi mélancolie. C'est d'ailleurs bien là aussi le sens du paganisme selon Pater : non pas le paganisme lumineux, hellène, goethéen, classique, que le critique anglais promeut majoritairement dans *La Renaissance*, mais un paganisme primitif, nocturne, proto-chrétien, romantique, qui sera celui des *Greek Studies* :

« Still, the broad foundation, in mere human nature, of all religions as they exist for the greatest number, is a universal pagan sentiment, a paganism which existed before the Greek religion, and has lingered far onward into the Christian world, ineradicable, like some persistent vegetable growth, because its seed is an element of the very soil out of which it springs. This pagan sentiment measures the sadness with which the human mind is filled, whenever its thoughts wander far from what is here, and now. [...] He makes gods in his own image, gods smiling and flower-crowned, or bleeding by some sad fatality, to console him by their wounds, never closed from generation to generation. It is with a rush of home-sickness that the thought of death presents itself. He would remain at home for ever on the earth if he could. As it loses its colour and the senses fail, he clings ever closer to it; but since the mouldering of bones and flesh must go on to the end, he is careful for charms and talismans, which may chance to have some friendly power in them, when the inevitable shipwreck comes. Such sentiment is a part of the eternal basis of all religions. »¹

C'est précisément de cette mélancolie qu'il sera question dans notre deuxième partie : le paganisme terrestre, lumineux et joyeux laisse place à la nostalgie de la chute. Le sensualisme de nos trois auteurs est intimement lié à une conscience du devenir historique et du temps collectif dans lequel s'inscrivent les civilisations et les croyances. À Gautier qui a « sa propre conception de l'histoire de l'art, édifiée sur un balancement entre acceptation ou rejet du

¹ « Winckelmann », *R*, p.200-201 : « Pourtant, le fondement général de toutes les religions qui existent pour le plus grand nombre dans la nature humaine, est un sentiment païen universel, un paganisme qui existait avant la religion grecque, et qui s'est attardé longuement dans le monde chrétien, indéracinable, comme une herbe persistante, car sa graine est un élément du sol même où elle croît. Ce sentiment païen mesure la tristesse qui emplit l'esprit humain à chaque fois que ses pensées s'éloignent de l'ici et du maintenant. [...] L'homme fait les dieux à son image, des dieux souriants et couronnés de fleurs ou ensanglantés par quelque triste fatalité, pour le consoler par leurs blessures toujours ouvertes à travers les générations. Et c'est en suscitant une poussée de nostalgie que se présente l'idée de la mort. S'il pouvait, l'homme resterait éternellement sur terre. Tandis qu'elle perd ses couleurs et que défaillent les sens, il se raccroche encore plus étroitement à elle. Mais puisque le déclin des os et de la chair doit s'accomplir jusqu'à son terme, il a soin des charmes et des talismans qui pourraient contenir quelque amical pouvoir, lorsque viendra l'inévitable naufrage. Ce sentiment appartient à la base éternelle de toutes les religions. » (*LR*, p.191).

corps »¹ répond Pater, « auteur rétrospectif » qui propose ainsi une « réflexion soutenue sur l'histoire et sur l'historicité »². Entre hébraïsme et hellénisme, Heine, Gautier et Pater cherchent ainsi à se positionner face à leur temps : temps des âges d'or ou des décadences, temps des dieux en exil qui survivent au cœur de l'hiver moderne, temps d'un crépuscule des dieux salué ou regretté.

¹ F. Court-Pérez, *Théophile Gautier, un romantique ironique, op.cit.*, p.145.

² B. Coste, « Introduction », *LR*, p.16.

II – Un païen dans l’histoire

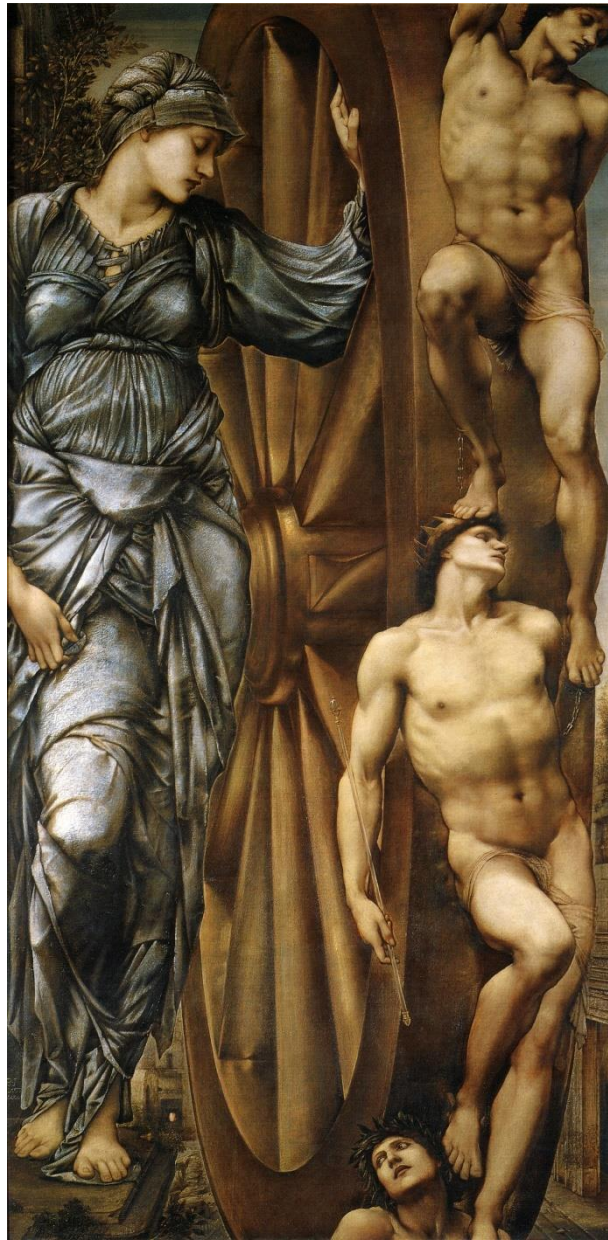


Figure 2 : E. Burne-Jones, *The Wheel of Fortune* (1875-1883).

« Le sens de l’histoire [...] est dans la lutte entre la création et l’inquisition. Malgré le prix que coûteront aux artistes leurs mains vides, on peut espérer leur victoire. Une fois de plus, la philosophie des ténèbres se dissipera au-dessus de la mer éclatante. Ô pensée de midi, la guerre de Troie se livre loin des champs de bataille ! Cette fois encore, les murs terribles de la cité moderne tomberont pour livrer, “âme sereine comme le calme des mers”, la beauté d’Hélène. »

Albert Camus, « L’exil d’Hélène », dans *L’été*.

A) Âges d'or et décadences

1. Le sens de l'histoire entre hébraïsme et hellénisme

a. De la Renaissance...

Comme on l'a déjà souligné dans l'introduction, l'opposition entre hébraïsme et hellénisme porte une réflexion sur la signification du devenir historique : la métaphore de « l'exil des dieux » permet alors aussi de souligner un « problème de temporalisation » inhérent au XIX^e siècle, comme l'a bien montré P. Waldmann¹. L'histoire est alors polarisée entre ces deux principes, comme le rappelle Gautier (« à l'avènement du christianisme, le monde antique finit et le monde moderne commence »²) ou Nietzsche : « le symbole de cette lutte, tracé en des caractères restés lisibles tout le long de l'histoire de l'humanité, c'est "Rome contre la Judée, la Judée contre Rome" : jusqu'à nos jours, il n'y a pas eu d'événement plus grandiose que *cette* lutte, ce point d'interrogation, *cette* contradiction irréconciliable »³. On retrouve en premier lieu chez Heine, notamment dans ses essais plus théoriques (*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* et *Die romantische Schule*), une conception du sens de l'histoire polarisée par cet antagonisme entre spiritualisme et sensualisme. La chronologie ainsi esquissée par Heine fait de l'alternance entre ces deux principes le moteur du mouvement historique : c'est aussi bien l'histoire de l'art qui est touchée, se fondant sur le passage de l'art du Moyen-Âge à celui de la Renaissance, que, plus généralement, toute l'histoire du monde et des idées :

« Aber auch hier blieb jene Reaktion nicht aus, welche jeder Uebertreibung auf dem Fuße folgt. Wie das spiritualistische Christenthum eine Reaktion gegen die brutale Herrschaft des imperial römischen Materialismus war; wie die erneuerte Liebe zur heiter griechischen Kunst und Wissenschaft als eine Reaktion gegen den

¹ P. Waldmann, *Der verborgene Winkel der sterbenden Götter: Temporalisierung als ästhetischer Ausdruck im Werk von Heinrich Heine*, op.cit..

² T. Gautier, « Égypte ancienne », *L'Orient*, t.2, op.cit., p.267. On pense aussi à Arnold qui définit l'histoire de l'humanité comme une alternance entre ces deux forces que sont l'hébraïsme et l'hellénisme : « But meanwhile, by alternations of Hebraism and Hellenism, of man's intellectual and moral impulses, of the effort to see things as they really are, and the effort to win peace by self-conquest, the human spirit proceeds, and each of these two forces has its appointed hours of culmination and seasons of rule. As the great movement of Christianity was a triumph of Hebraism and man's moral impulses, so the great movement which goes by the name of the Renaissance* was an uprising and re-instatement of man's intellectual impulses and of Hellenism » (*Culture and Anarchy*, p.159).

³ Nietzsche, *La généalogie de la morale*, p.53 : « Rome sentait dans le Juif quelque chose comme la contre-nature elle-même... ».

bis zur blödsinnigsten Abtödtung ausgearteten kristlichen Spiritualismus zu betrachten ist; wie die Wiedererweckung der mittelalterlichen Romantik ebenfalls für eine Reaktion gegen die nüchterne Nachahmery der antiken, klassischen Kunst gelten kann: so sehen wir jetzt auch eine Reaktion gegen die Wiedereinführung jener)katholisch feudalistischen Denkweise. »¹

L'opposition entre hébraïsme et hellénisme permet ainsi à Heine de reconstituer une cohérence historique globale : au matérialisme antique succède le spiritualisme médiéval, dont les mortifications (« *Abtödtung* ») dégénérées (« *ausgeartet* ») sont ensuite battues en brèche par les idéaux de la Renaissance. Dans la même logique, la sobriété (« *nüchtern* ») du néo-classicisme laisse place au romantisme, dont Heine, parmi d'autres, se fait le détracteur. Comprendre l'histoire comme une alternance entre hébraïsme et hellénisme a donc chez Heine une dimension profondément militante, en témoigne sa compréhension de la Renaissance qui apparaît, de même que chez Pater ou Gautier, comme un jalon indispensable dans l'histoire du monde et des idées :

« Zur Zeit der Reformazion schwand allmählig die katholische Poesie in Europa, und an ihre Stelle sehen wir die längst abgestorbene griechische Poesie wieder aufleben. [...] Es war damals als hätten die Menschen sich plötzlich erlöst gefühlt von tausendjährigen Zwang; besonders die Künstler athmeten wieder frey, als ihnen der Alp des Christenthums von der Brust gewälzt schien; enthusiastisch stürzten sie sich in das Meer griechischer Heiterkeit, aus dessen Schaum ihnen wieder die Schönheitsgöttinnen entgegentauchten; die Maler malten wieder die ambrosische Freude des Olymps; die Bildhauer meißelten wieder mit alter Lust die alten Heroen aus dem Marmorblock hervor; die Poeten besangen wieder das Haus des Atreus und des Lajos; es entstand die Periode der neu-klassischen Poesie. »²

¹ RS, I, p.142 : « La réaction qui suit infailliblement les doctrines exagérées ne manqua pas d'avoir lieu [en Allemagne]. Ainsi que le spiritualisme chrétien avait été une réaction contre la domination brutale du matérialisme de l'empire romain ; ainsi que l'amour renouvelé de l'art riant et des sciences de la Grèce [pendant la période de la Renaissance] peut être regardé comme une réaction contre le spiritualisme chrétien poussé jusqu'à la mortification ; ainsi que le réveil de l'esprit romantique du moyen âge peut être regardé aussi comme une réaction contre l'aride imitation de l'antique art classique : de même nous voyons maintenant commencer une réaction contre la restauration des opinions catholiques féodales. » (DA, IV, DHA 8, p.365).

² RS, I, p.133-134 : « La poésie catholique disparut [subitement] de l'Europe ; et, à sa place, nous voyons ressusciter la poésie grecque, qui reposait depuis tant de siècles dans le tombeau. [...] On eût dit alors que les hommes s'étaient sentis tout à coup délivrés des liens qui les garrottaient depuis plusieurs milliers d'ans ; les artistes surtout respiraient librement, comme si le cauchemar [ascétique] avait cessé de peser sur leur poitrine : ils se précipitèrent avec enthousiasme dans la riante mer de la poésie grecque, de l'écume de laquelle naissaient de nouveau pour eux [les plus belles] déesses. Les peintres représentèrent de nouveau les joies que répand l'ambrosie dans l'Olympe ; les sculpteurs firent sortir, comme jadis, les vieux héros de leurs blocs de marbre ; les

Cette résurrection (« *wieder aufleben* ») de l'hellénisme antique, ce nouveau classicisme (« *neu-klassischen Poesie* ») qui met fin au cauchemar « ascétique » (selon la version française) du christianisme (« *Alp des Christenthums* ») est pour l'artiste une véritable libération politique et poétique : peintres, sculpteurs, poètes, tous les arts ont leur place dans cette révolution esthétique. Il s'agit d'ailleurs là d'idées que l'on retrouve chez Pater, qui fait, par exemple, planer sur Auxerre, sous l'influence de Denys, un « esprit nouveau », « inconnu », qui consacre un nouvel âge d'or semblable à la Renaissance heinéenne : « a new beauty, a gaiety, was abroad, as all the conjoint arts branched out exuberantly in a reign of quiet, delighted labour »¹. Il s'agit presque de faire de la ville bourguignonne une cité administrée par les artistes : « the artists, then so numerous at the place, caught what they could, something, at least, of the richness, the flexibility of the visible aspects of life, from all this. »² Cette vision de la Renaissance est presque un lieu commun au XIX^e siècle : on la trouve, en des termes très proches de ceux utilisés par Heine ou Pater, chez Nietzsche : « Il est vrai qu'à l'époque de la Renaissance l'idéal classique, l'évaluation aristocratique de toutes choses a connu un réveil superbe et inquiétant : tel un homme qui sort de la léthargie, Rome elle-même s'est mise en mouvement. [...] Mais la Judée eut vite fait de triompher à nouveau grâce à ce mouvement du ressentiment [...] que l'on appelle la Réforme »³.

Inscrire dans l'histoire l'opposition entre paganisme et christianisme, c'est ainsi lui conférer une dimension profondément politique qui implique non plus le sort d'une personne mais bien celui de l'ensemble de la cité. En d'autres termes, les aspirations individuelles, abordées en première partie, sont fondamentalement liées à des revendications collectives : l'émancipation défendue par Heine et Pater est celle de chacune et chacun, mais aussi celle de toutes et tous. Il s'agit là d'une dimension fondamentale pour comprendre que le paganisme patérien n'est pas qu'un pur subjectivisme mais s'ancre aussi dans la vie de la cité : parce qu'il est

poètes chantèrent encore la maison d'Atrée et de Laius : alors commença la nouvelle période classique. » (DA, IV, DHA 8, p.358-359).

¹ IP, p.86.

² *Ibid.* : « Les artistes, si nombreux alors dans la ville, saisissaient de leur mieux et maîtrisaient une partie au moins de la richesse, de la souplesse des aspects visibles de la vie. » (« Denys l'Auxerrois », dans *Portaits imaginaires*, p.76). De la même manière, le *vallis monachorum* d'« Apollon en Picardie » s'offre comme un *locus amoenus* où l'art règne, à l'image des « notes musicales » du tonnerre qui résonnent lorsque le prier Saint Jean découvre pour la première fois Apollyon endormi. La nouvelle évoque également « l'île enchantée » de Prospéro (Shakespeare, *La Tempête*), et fait allusion à une harpe éolienne, symbole du génie romantique que l'on retrouve notamment chez P. B. Shelley et Coleridge.

³ Nietzsche, *La généalogie de la morale*, p.54.

« mécontent de la société telle qu'elle est »¹, le type idéal patérien, évoqué dans « Diaphanéité », porte ainsi une ambition proprement « révolutionnaire » qui rejoint les combats heinéens. La Renaissance, rappelle B. Coste, s'offre bien comme une période de « libération individuelle et collective »². C'est ainsi que l'on doit comprendre l'antinomianisme, concept cher au romantisme, que Pater récupère à Michelet et qui caractérise la « Renaissance médiévale » : « One of the strongest characteristics of that outbreak of the reason and the imagination, of that assertion of the liberty of the heart, in the middle age, which I have termed a medieval Renaissance, was its antinomianism, its spirit of rebellion and revolt against the moral and religious ideas of the time. »³ Si cet « esprit de rébellion et de révolte » trouve à s'incarner dans des figures comme celles d'Abélard, d'Apollyon⁴, ou d'Emerald Uthwart⁵, c'est dans « Denys l'Auxerrois » que l'on en saisit le mieux les implications individuelles *et* collectives. Le cadre de la nouvelle est celui de la Grande Jacquerie (1358). Pater évoque la figure de Jacques Bonhomme, explicitement associée à Dionysos⁶, et inscrit l'arrivée de Denys à Auxerre dans un contexte politique mouvementé :

« Just then Auxerre had its turn in that political movement which broke out sympathetically, first in one, then in another of the towns of France, turning their narrow, feudal institutions into a free, communistic life—a movement of which those great centres of popular devotion, the French cathedrals, are in many instances the monument. Closely connected always with the assertion of individual freedom, alike in mind and manners, at Auxerre this political stir was associated also, as cause or effect, with the figure and character of a particular personage, long

¹ « Diaphanéité », *Essais anglais*, p.40.

² B. Coste, « Introduction », *LR*, p.7.

³ « Two early French Stories », *R*, p.24 : « L'une des caractéristiques les plus marquées de cette irruption de la raison et de l'imagination, de cette affirmation de la liberté du cœur au Moyen Âge, que j'ai appelées la Renaissance médiévale, fut son antinomianisme, son esprit de révolte et de rébellion contre les idées morales et religieuses de l'époque. » (*LR*, p.67).

⁴ Qu'est-ce que l'opposition entre Apollyon et le prieur Saint-Jean, sinon un conflit politique entre un serf et un chef ecclésiastique ? Si l'on rappelle que le pigeonnier était, au Moyen-Âge, signe de pouvoir et de richesse, la destruction des pigeons (par Apollyon) trouve une signification socialement contestatrice. *Hapax* dans l'espace horizontal de Notre-Dame de Pratis, le pigeonnier, « tour féodale » « que le commun peuple n'osait pas seulement inquiéter », et sur la porte duquel « les armes du monastère étaient gravées », rappelle en revanche la verticalité de la cité étroite des premières pages de la nouvelle. (*IP*, p.207).

⁵ « Emerald Uthwart » cherche ainsi à opposer liberté et soumission, héroïsme et ordre, notamment dans ses implications en matière de formation individuelle : « From his native world of soft garden touches, carnation and rose (they had been everywhere in those last weeks) where everyone did just what he liked, he was passed now to this world of grey stone; and here it was always the decisive word of command. » (*IP*, p.178).

⁶ « You might fancy something querulous or plaintive in that rustling movement of the vine-leaves, as blue-frocked Jacques Bonhomme finishes his day's labour among them. » (*IP*, p.83).

remembered. He was the very genius, it would appear, of that new, free, generous manner in art, active and potent as a living creature. »¹

Il s'agit bien dans ces lignes de conjuguer « affirmation de la liberté individuelle » et « agitation politique ». À l'étroitesse (« *narrow* ») d'un féodalisme qui rappelle les premières pages d'« Apollon en Picardie », Pater oppose la liberté d'une « vie communiste » (« *communistic* »). La structuration sociale, toute en verticalité, laisse place à un espace politique horizontal, idéal patérien que l'on retrouve aussi bien dans « Denys l'Auxerrois » que dans le christianisme primitif de *Marius*². Révolution politique, révolution esthétique : comme dans « Duke Carl of Rosenmold »³, c'est bien l'art, « actif et puissant comme une créature vivante », art « engagé » pourrions-nous presque dire, qui est responsable de ces changements associés à la personne de Denys. La réécriture des mythes dionysiaques trouve ainsi sous la plume patérienne une dimension profondément politique : « The hot nights were noisy with swarming troops of dishevelled women and youths with red-stained limbs and faces, carrying their lighted torches over the vine-clad hills, or rushing down the streets, to the horror of timid watchers, towards the cool spaces by the river. A shrill music, a laughter at all things, was everywhere. »⁴ Les cortèges bacchiques, ressuscités au cœur de l'Auxerre médiévale en une image violente et visuellement forte, participent à une remise en question de l'ordre social et de ses représentants (veilleurs). Rappelons que l'arrivée de Denys coïncide d'ailleurs avec le jeu de balle dans la cathédrale, cérémonie liminaire qui avait d'emblée

¹ « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.85 : « C'est le temps où Auxerre prenait part à ce mouvement politique qui, se déclenchant de proche en proche dans tant de villes de France, transforma leurs étroites institutions féodales en une libre vie communale, mouvement dont les cathédrales françaises, ces grands centres de dévotion populaire, sont en bien des cas le monument commémoratif. Toujours en relation étroite avec une affirmation de la liberté individuelle dans les esprits et les mœurs, cette agitation politique fut, à Auxerre, associée, comme cause ou comme effet, à la vie d'un certain personnage dont le souvenir a longtemps survécu. Ce fut le véritable inspirateur d'une forme nouvelle, libérée et généreuse, d'un art actif et puissant comme une créature vivante » (*Portraits imaginaires*, p.70-71).

² Ainsi, lorsque Marius assiste à la messe : « There were noticeable, among those present, great varieties of rank, of age, of personal type. The Roman *ingenuus*, with the white toga and gold ring, stood side by side with his slave... » (*ME*, t.2, p.130).

³ Pater appelle de ses vœux une révolution littéraire, et mobilise aussi en ce sens l'opposition entre hébraïsme et hellénisme, en témoigne la figure de Conrad Celtes : « for while he vindicated as best he might old German literature against the charge of barbarism, he did also a man's part towards reviving in the Fatherland the knowledge of the poetry of Greece and Rome; and for Carl, the pearl, the golden nugget, of the volume was the Sapphic ode with which it closed—To Apollo, praying that he would come to us from Italy, bringing his lyre with him: *Ad Apollinem, ut ab Italis cum lyra ad Germanos veniat.* » (« Duke Carl of Rosenmold », *IP*, p.117 ; *Portraits imaginaires*, p.157).

⁴ « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.87-88 : « les nuits chaudes résonnaient des clameurs de bandes de femmes éveillées et de jeunes gens aux membres et aux visages tachés de rouge, qui promenaient des torches allumées sur les collines vêtues de vigne ou dévalaient les rues de la ville, au grand effroi des veilleurs, pour chercher des coins de fraîcheur au bord de la rivière. Partout ce n'était que musique aigüe et rires à tout propos. » (*Portraits imaginaires*, p.78).

désacralisé les figures d'autorité ecclésiastique et se présentait comme la scène d'exposition d'une vaste « fête des Fous », éphémère âge d'or consacrant le règne de l'artiste et la fin de l'esclavage (« *the serf lying at his ease at last* »¹) : « the new spirit repaired even to church to take part in the novel offices of the Feast of Fools... »² La révolution politique qui s'opère alors entre en étroite résonance avec l'actualité victorienne et européenne :

That revolution in the temper and manner of individuals concurred with the movement then on foot at Auxerre, as in other French towns, for the liberation of the commune from its old feudal superiors. Denys they called Frank, among many other nicknames. Young lords prided themselves on saying that labour should have its ease, and were almost prepared to take freedom, plebeian freedom (of course duly decorated at least with wild-flowers) for a bride. For in truth Denys at his stall was turning the grave, slow movement of politic heads into a wild social licence, which for a while made life like a stage-play. He first led those long processions, through which by and by "the little people", the discontented, the despairing, would utter their minds. »³

Il s'agit bien là encore de souligner la conjonction entre révolutions personnelle et collective : Pater, rappelle R. Dellamora, « souligne le parallèle entre auto-affirmation individuelle et politique démocratique »⁴. Ainsi, la résurrection de l'hellénisme s'effectue à l'échelle du citoyen, c'est-à-dire celle de la cité, et toutes les strates politiques sont impliquées ; ce qui se joue entre le serf et son seigneur se joue aussi entre la commune et sa capitale. La révolution qu'appelle Pater de ses vœux cherche ainsi à réhabiliter tous ces « dieux en exil » que sont les « mécontents », les « désespérés », ou les barbares (Denys est un « Franc »). Ce

¹ *Ibid.*, IP, p.88.

² *Ibid.*

³ « Denys l'Auxerrois », IP, p.87 : « Cette révolution dans le tempérament et les mœurs des individus coïncida avec le mouvement alors commencé à Auxerre comme en d'autres villes de France, de la libération de la commune vis-à-vis de ses vieux maîtres féodaux. À Denys, entre autres surnoms, on donna celui de Franc. De jeunes seigneurs se plaisaient à déclarer que le travail avait droit au bien-être, et se disaient presque prêts à prendre pour épouse la liberté, la liberté plébéienne (un peu enjolivée à vrai dire, ne fût-ce que de fleurs des champs). Car Denys transformait en une frénétique licence sociale, qui fit pendant un temps de la vie une scène de comédie, les lents et graves mouvements des hommes pondérés. Il commença par diriger ces longues processions qui devaient bientôt permettre aux petites gens, aux mécontents, aux désespérés, de donner libre cours à leurs sentiments. » (*Portraits imaginaires*, p.77).

⁴ R. Dellamora, *Masculine Desire*, *op.cit.*, p.181. Dans sa lecture de « Denys l'Auxerrois », Dellamora associe Denys à trois communautés différentes qui correspondent aux trois phases que connaît Denys : 1) la foule des femmes et des jeunes gens ; 2) le groupe d'artistes et d'artisans, dans lequel Dellamora reconnaît les membres de l'*Art and Crafts Movement* ; 3) les moines, métaphore de la communauté anglo-catholique. Il s'agit bien de montrer en quoi la nouvelle est profondément ancrée dans les réalités politiques contemporaines de Pater. Voir p.183 *sq.*.

bouleversement des hiérarchies sociales, en questionnant la place du travail et de la liberté dans la société (« *labor should have its ease* » ; « *plebeian freedom* »), semble même interroger, comme le fait Heine, le lien de cette renaissance païenne au communisme ou à l'anarchisme du XIX^e siècle européen. De toute évidence, il s'agit bien en tout cas de s'opposer à l'inertie conservatrice des « chefs politiques » pour défendre une vie politique fondée sur la « licence sociale », sur le modèle du théâtre. Pater renoue ici avec les ambitions romantiques qui font du théâtre un lieu politique par essence. Le motif de la représentation, omniprésent dans « Denys l'Auxerrois », souligne en effet, la volonté de fonder toute révolution politique sur l'art, tout comme il invite à une authentique *inversion* des valeurs (politiques, morales, sociales, esthétiques, sexuelles...). Plus mélancoliquement, comme on le verra plus loin, la référence au théâtre souligne aussi la facticité de cette révolution : l'âge d'or est plus *gilded* que *golden*...

b. ... au romantisme

Comprendre l'histoire de l'art comme une dialectique entre christianisme et paganisme permet ainsi à Pater ou Heine d'opposer à leur temps un contre-modèle politique et d'appeler à une authentique révolution individuelle et collective. En voyant dans la Renaissance le réveil d'une « nouvelle poésie classique », Heine n'en retourne pas pour autant à un classicisme conventionnel, bourgeois et artificiel, mais réoriente l'art vers la vie, le bonheur et la beauté, et abandonne les idéaux mortifères du christianisme. Par ce détour historique, Heine fait donc indirectement le procès non seulement du catholicisme et du despotisme, mais aussi d'un romantisme qui, par son érotisme morbide, s'offre « comme l'expression esthétique de la répression et du manque de liberté de la Restauration »¹. Ce sont ces principes délétères triomphent de nouveau avec la Restauration et la chute de Napoléon I^{er} :

« Als endlich der deutsche Patriotismus und die deutsche Nazionalität vollständig siegte, triumphirte auch definitiv die volksthümlich germanisch kristlich romantische Schule, die »neu-deutsch-religiös-patriotische Kunst«. Napoleon, der große Classiker, der so klassisch wie Alexander und Cäsar, stürzte zu Boden, und die Herren August Wilhelm und Friedrich Schlegel, die kleinen Romantiker, die eben so romantisch wie das Däumchen und der gestiefelte Kater, erhoben sich als Sieger. »²

¹ R. Martin, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands*, op.cit., p.8.

² RS, II, p.175 : « Lorsqu'enfin le patriotisme allemand et la nationalité allemande eurent remporté la victoire, l'école romantique, gothique, germanique, chrétienne, triompha définitivement, ainsi que « l'art patriotique,

Si la Renaissance avait vu le retour d'un nouveau classicisme antique, le XIX^e siècle de Heine manifeste la prééminence de « l'école romantique, chrétienne, germanique et populaire » (« *die volksthümlich germanisch kristlich romantische Schule* ») et l'avènement d'un nouvel art qu'Heine nomme « patriotique, allemand et religieux » (« *die neu-deutsch-religiös-patriotische Kunst* »), porté par des prophètes comme les frères Schlegel, « petits romantiques » face au géant napoléonien¹, également loué par Nietzsche². Plus loin, August-Wilhelm Schlegel est même qualifié de « symbole du spiritualisme »³ ; son catholicisme l'oppose en ce sens au classique Johann Heinrich Voß⁴ : Heine place ainsi cette opposition entre spiritualisme et sensualisme au cœur de son panorama de la littérature allemande, et prend résolument parti pour les « chants modernes » qui chantent les « nouveaux combats pour la liberté », contre « les chants d'Amour et de Foi », « échos du Moyen-Âge » et d'une « époque de patriotisme borné »⁵. Derrière cette lecture de l'histoire, Heine cherche à prendre pour cible le sensualisme chrétien et ses avatars médiévaux ou romantiques : la question sous-jacente à ces oppositions et à cette lecture de l'histoire, c'est bien celle du rapport de Heine au romantisme. Mais qu'est-ce que cette « école romantique » à laquelle Heine consacre un ouvrage entier ?

« Was war aber die romantische Schule in Deutschland? Sie war nichts anders als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken, in Kunst und Leben, manifestirt hatte. Diese Poesie aber war aus dem Christenthume hervorgegangen, sie war eine Passionsblume, die dem

religieux, [allemand]. » Napoléon, le grand classique, classique comme Alexandre et César, tomba terrassé sur le sol, et MM. Auguste-Guillaume et Frédéric Schlegel, les petits romantiques, romantiques comme le Petit-Poucet et le Chat-Botté, relevèrent la tête en vainqueurs. » (DA, IV, DHA 8, p.365).

¹ On retrouve d'ailleurs cette opposition dans les *Aveux*, lorsque Heine évoque le conflit qui oppose Napoléon et Mme de Staël, et fait défiler les sbires de « la célèbre Genevoise » : A.-W. Schlegel, Werner, Görres, Arndt, Menzel, F. Schlegel, Chateaubriand... sont autant de figures dont Heine stigmatise ou le catholicisme ou le romantisme (ou les deux), dans leur lien à la réaction absolutiste qui met à mal les espoirs révolutionnaires.

² « Avec une magnificence jusqu'alors inconnu, l'idéal antique lui-même se présenta *en chair et en os* au regard et à la conscience de l'humanité. [...] Comme une dernière flèche indiquant l'*autre* chemin, apparut Napoléon, le plus singulier, le plus tardif des hommes, et avec lui le problème incarné de l'*idéal aristocratique en soi*. » (Nietzsche, *La généalogie de la morale*, p.55).

³ DA, V, DHA 8, p.391 (« Sinnbild des Spiritualismus », RS, II, p.175).

⁴ « [...] Voss avait déjà traduit Homère ; il se mit à traduire avec une ardeur inouïe les autres écrivains païens de l'antiquité, tandis que M. A.-G. Schlegel traduisait les poètes chrétiens de l'époque romantique catholique. Leurs travaux à tous deux étaient dirigés par des vues de polémique [...]. Voss par ses traductions voulait propager la poésie et les opinions classiques ; tandis que M. A.-G. Schlegel, en rendant populaires, par de bonnes traductions, les poètes romantiques chrétiens, cherchait à en inspirer le goût au public. » (DA, IV, DHA 8, p.367). Voir RS, I, p.145 pour l'original allemand. Voss est même comparé à Odin et aux anciennes divinités nordiques (DA, DHA 8, IV, p.368). Gautier mentionne ce passage dans son article consacré à la traduction de *L'Iliade* par Leconte de Lisle, dans *Le Moniteur Universel* du 04/11/1867, repris dans *Gautier journaliste. Articles et chroniques, op.cit.*, p.340-347.

⁵ *Avant-propos* à la deuxième édition de la deuxième partie des *Tableaux de voyages, op.cit.*, p.171. Voir l'original allemand en DHA 2, p.204.

Blute Christi entsprossen. [...] Es ist jene sonderbar mißfarbige Blume, in deren Kelch man die Marterwerkzeuge, die bey der Kreuzigung Christi gebraucht worden, nemlich Hammer, Zange, Nägel, u.s.w. abkonterfeyt sieht, eine Blume die durchaus nicht häßlich, sondern nur gespenstisch ist, ja, deren Anblick sogar ein grauenhaftes Vergnügen in unserer Seele erregt, gleich den krampfhaft süßen Empfindungen, die aus dem Schmerze selbst hervorgehen. In solcher Hinsicht wäre diese Blume das geeignetste Symbol für das Christenthum selbst, dessen schauerlichster Reitz eben in der Wollust des Schmerzes besteht. »¹

On retrouve dans cette dernière émotion toute l’ambivalence que Heine mettait en scène dans sa description de Vénus, déesse du plaisir... et de la mort : c’est bien la même logique à l’œuvre ici, dans l’évocation de ce « *schauerlichster Reitz* », mélange d’attrance, de charme, et d’horreur, et de cette « *Wollust des Schmerzes* », volupté de la douleur. En associant explicitement romantisme, christianisme, et Moyen-Âge, Heine trace une filiation directe entre ce courant artistique et le spiritualisme : c’est d’ailleurs toute la cohérence de l’édition française de *De l’Allemagne* qui fait s’enchaîner au sein d’un même livre le texte de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* et celui de *Die romantische Schule*. Le premier se consacre longuement à l’analyse du spiritualisme judéo-chrétien, le second, en toute logique, en aborde l’expression littéraire la plus récente. Tout le début de *Die romantische Schule* est ainsi consacré à montrer que le romantisme allemand procède de cette « idée du christianisme » déjà abordée dans son essai sur la religion et la philosophie allemandes. En d’autres termes, le romantisme allemand participe à la défense de ces principes qui reposent sur la condamnation du corps et sur le culte absolu de l’esprit. C’est d’ailleurs aussi en ce sens que l’on doit comprendre les attaques gautiériennes contre le Moyen-Âge, formulées notamment dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Il s’agit bien de se démarquer d’une « mode » et d’une certaine tradition : « Nous étions seulement *moyenâgeux*... [...] Nous représentons le *machicoulis*, voilà tout... Ç’a été une scission, quand j’ai chanté l’antiquité dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*. »²

¹ RS, I, p.126 : « Rien d’autre chose que le réveil de la poésie du moyen âge, telle qu’elle [se manifeste] dans ses chants et dans ses œuvres de peinture et d’architecture, par ses arts et sa vie [privée]. Mais cette poésie avait surgi du christianisme ; c’était une fleur de la passion née du sang du Christ. [...] C’est cette fleur, à couleurs singulières et [tranchées], dans le calice de laquelle sont tracés les instruments qui servirent au martyre de Jésus-Christ, tels que le marteau, les pinces, les clous, etc., une fleur qui n’est pas absolument repoussante, mais [funèbre], et dont la vue excite en nous un plaisir déchirant semblable aux sensations douces qu’on trouve dans la douleur même. » (DA, IV, DHA 8, p.352).

² Mots prêtés à T. Gautier par les Goncourt, *Journal de la vie littéraire*, t.2, 20/07/1863, *op.cit.*, p.133.

Et de même que Heine condamne le Moyen-Âge avant tout pour attaquer ses pairs romantiques, de même, Pater condamne moins le Moyen-Âge en tant que tel que les victoriens de son temps qui le promeuvent, Ruskin en tête. Pater reprend à son compte la distinction heinéenne entre Moyen-Âge et Renaissance, ce qui vaut pour acte militant entrant en résonance directe avec les contemporains du critique anglais. En engageant, dans *La Renaissance*, le mouvement esthétique naissant dans la voie de l'hellénisme et de l'étude de la Grèce, Pater cherche ainsi à se dégager des perspectives de Ruskin et des Préraphaélites qui préfèrent de loin le Moyen-Âge. « Winckelmann » offre ainsi une critique du médiévalisme obscurantiste, qui a un sens à la fois absolu et profondément contextuel, comme « Two french stories » attaque la vision ruskinienne, trop réductrice, du Moyen-Âge. Le Moyen-Âge arnoldien (« Pagan and medieval religious sentiment ») est aussi clairement visé. Là où Ruskin voit dans la Renaissance une décadence, Pater veut y saisir au contraire un génie et une puissance réconciliatrice. Les fresques de Raphaël, décriées par l'un, adulées par l'autre, s'offrent alors comme le symbole de tous les enjeux bien concrets de cette opposition entre hébraïsme et hellénisme, qui, loin d'un débat hors-sol, reste profondément ancrée dans les controverses intellectuelles du XIX^e siècle.

c. Parodies romantiques

Les attaques théoriques de Heine contre le romantisme se traduisent plus stylistiquement dans son œuvre : au-delà de cette compréhension du sens historique, l'opposition entre hébraïsme et hellénisme est ainsi le support d'une critique du romantisme (surtout allemand) et d'une remise en question des codes formels qui le fondent littérairement. Ainsi, si la démarche de conteur-compileur qu'adopte Heine dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, dans les *Elementargeister* ou dans *Les Dieux en exil* rejoint le projet romantique des frères Grimm (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812) ou de Clemens Brentano et Achim von Arnim (*Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, 1805-1808), la prose heinéenne reprend ces codes pour mieux les dépasser. Le texte français des *Dieux en exil*, qui propose, presque vingt ans plus tard, une relecture de certaines pages des *Elementargeister*, permet à Heine d'offrir une nouvelle version (exclusivement française donc) davantage distanciée.

Par l'opposition entre paganisme et christianisme, le traitement des motifs propres au conte fantastique à la Hoffmann relève aussi souvent d'un régime parodique. Si le premier conte des *Dieux en exil* emprunte de prime abord tous les codes du conte gothique, le narrateur heinéen

s'empresse d'apporter à son récit une distance comique qui permet de mettre en tension antiquité et modernité mais pastiche également le conte romantique. Par ces interventions, le narrateur brise l'illusion romanesque et la tension dramatique qui fondent le canon de la nouvelle fantastique. Dans ce récit, le chevalier allemand se présente comme l'incarnation d'une fruste rudesse qui contraste avec l'Italie antique renaissant pour une nuit. C'est donc à la fois le prosaïsme moderne mais également certains modèles littéraires qui sont ici dénoncés ou mis à distance. Le cœur du récit présente d'intéressantes similitudes avec *Arria Marcella* : il s'agit dans les deux cas d'un repas entre un homme issu du monde moderne et une femme-statue fabuleusement ressuscitée. Si Gautier et Heine partagent donc une même idée, le poète allemand emprunte cependant une voie radicalement différente en ce que sa narration donne bien plus dans le second degré : le texte français des *Dieux en exil*, qui reprend la prose des *Elementargeister*, accentue cette dimension, puisqu'elle ajoute des termes ou des expressions qui participent à renforcer l'effet de distanciation ironique, comme « Que de choses durent paraître étranges à notre naïf Allemand ! » ou « Le vin généreux qui glissait comme du feu dans le gosier tudesque de notre jeune homme »¹. La rencontre entre les deux amants est d'emblée placée sous le signe de la parodie comique : « Le chevalier l'ayant saluée avec courtoisie, elle le regarda longtemps avec une gravité silencieuse, puis elle lui demanda s'il avait faim. Bien que le chevalier sentît battre fortement son cœur, il avait néanmoins un estomac germanique. »² Une fois attablé, ce dernier se permet de demander... le sel (« qui manquait sur la table »), et de réitérer plusieurs fois sa demande jusqu'à ce qu'il obtienne satisfaction. De la même manière, et contrairement à Octavien avec *Arria Marcella*, le chevalier, après son repas, s'endort tout bonnement, et c'est précisément ce sommeil qui mettra fin à l'enchantement³. La trivialité de l'attitude du chevalier allemand est aux antipodes de celle adoptée par Octavien, archétype du héros romantique : ce dernier n'a plus sa place dans la prose heinéenne. Ainsi, ce n'est pas tant le romantique et le bourgeois que Heine attaque, mais le romantique *devenu* bourgeois : il n'y a qu'une seule et même cible qui fait l'objet de l'humour heinéen, qui se moque de la vanité des aspirations romantiques et

¹ *DE*, p.232 (en italique : ce que rajoute la version française).

² *DE*, p.232. En allemand : « Als der Ritter, mit sittigem Verneigen, ihr entgegentrat, betrachtete sie ihn lange ernst und schweigend, und fragte ihn endlich lächelnd: ob er hungrig sey? Obgleich nun dem Ritter das Herz in der Brust bebte, so hatte er doch einen deutschen Magen » (*EG*, p.48).

³ Le chevalier aura d'ailleurs une réaction bien différente de celle d'Octavien, puisque dès son réveil, il s'empressera de quitter l'Italie et ses « démons » pour retourner en Allemagne. Octavien est un homme qui vit hors de son siècle, un antique perdu dans la modernité, autrement dit tout le contraire du brave chevalier allemand chrétien.

dénonce les complaisances philistines et conservatrices des révolutionnaires de jadis, à la source d'un rapport complètement faussé à l'Antiquité.

Notons bien en dernier lieu que cette critique du romantisme vaut, à en croire Heine, avant tout pour le romantisme allemand, et non pas français, ce qui montre la lecture profondément politique que l'auteur allemand a de ce mouvement. C'est le sens de la préface à la première édition française de *De l'Allemagne* (1835), dans laquelle Heine prend soin de faire cette distinction. Ainsi, si le romantisme français n'embrasse le Moyen-Âge que par « mode » et « divertissement », pour le délaisser rapidement ainsi que « les idées qui s'y rattachent », en Allemagne en revanche, ce Moyen-Âge n'est « pas entièrement mort et décomposé » : « Ne voyez-vous pas le sang à la bouche du vampire plénipotentiaire qui réside à Francfort, et y suce avec une si horrible et ennuyeuse patience le cœur du peuple allemand ? »¹ Certes, Heine cherche par cette différenciation à s'assurer les bonnes grâces du public français et à acquérir la reconnaissance de ses pairs tricolores, alors même qu'il n'est encore que peu connu en France. Si l'on ne peut parler d'éloge du romantisme français, Heine vise du moins à rassurer. Cette démarche ne rend que plus virulente sa critique du romantisme allemand, explicitement associé à l'absolutisme réactionnaire, incarné par la diète de Francfort.

¹ « Mon but principal, en parlant de cet événement dans la littérature française, est seulement de déclarer [] que je n'ai pas entendu la fronder directement ni indirectement, quand j'ai parlé, dans ce livre, en termes un peu durs, d'un fait semblable qui s'est passé en Allemagne. Les écrivains allemands qui [relevèrent] le moyen âge se proposaient un autre but, comme on le verra dans ces pages, et l'effet qu'ils purent produire sur la grande masse compromit la liberté et le bonheur de ma patrie. [...] La mode du gothique n'était en France qu'une mode, et ne servait qu'à rehausser la joie des temps présents. [...] On laisse flotter ses cheveux en longues boucles de moyen âge ; mais il suffit d'une observation distraite du coiffeur qui vous dit que cela va mal, pour qu'on se fasse abattre du même coup de ciseaux la chevelure moyen âge et les idées qui s'y rattachent. Hélas ! c'est toute autre chose en Allemagne. La raison en est [] que le moyen âge n'y est pas entièrement mort et décomposé comme chez vous. Le moyen âge allemand ne gît point pourri dans son tombeau ; il est souvent animé par un méchant fantôme ; il apparaît au milieu de nous à la pleine clarté du jour, et suce la vie la plus colorée de notre cœur. Hélas ! ne voyez-vous pas comme l'Allemagne est pâle et triste, et avec elle la jeunesse allemande, naguère encore si joyeusement enthousiaste ? » (*DA*, préface à la première édition française, *DHA* 8, p.260). La version allemande se trouve à la fin de *RS*, p.240-241. Pour la comparaison au vampire, voir aussi le chapitre XI des *Englische Fragmente* (« Die Befreyung », chapitre VII, « L'émancipation » dans les *Fragments anglais*). Heine compare « l'esprit de caste », venu d'Égypte, à un « vampire du moyen-âge » (« *Vampyr des Mittelalters* ») qui « empoisonne de ses exhalaisons cadavéreuses la brillante fraîcheur de notre vie, et suce [...] le sang et la chaleur du cœur des peuples. » (*DHA* 7, p.502 ; version allemande en *DHA* 7, p.263). Nietzsche utilise la même métaphore en ce sens : « Les idées vécutent toujours du "sang" des philosophes, elles rongèrent toujours les sens des philosophes. [...] C'était toujours une sorte de vampirisme que de philosopher. » Nietzsche parle ensuite de Spinoza : « Ne devinez-vous pas la présence, à l'arrière-plan, d'une sangsue demeurée longtemps cachée, qui commence par s'attaquer aux sens et qui finit par ne garder, par ne laisser que les ossements et leur cliquetis ? » (Nietzsche, « Pourquoi nous ne sommes-pas des idéalistes », *Le Gai Savoir*, par.372, p.406).

d. Renaissance, renaissances

Dans cette mobilisation de l'opposition entre hébraïsme et hellénisme comme moyen de penser le sens de l'histoire, Pater tient une position complexe qui fait écho à celle d'Arnold tout en s'en émancipant largement. Comme Arnold, Pater « pense l'histoire en termes de polarité et de mise en tension de tendances culturelles. »¹ Autrement dit, le « changement historique est décrit comme un processus d'identification et de différenciation, semblable au processus épistémologique d'impression et de détachement »². Comme chez Heine, le schéma historique qui guide les conceptions patériennes, inspiré de Hegel ou de Vico³, envisage donc l'histoire comme « un devenir », mais « non [comme] un progrès ou un exemple de téléologie. »⁴

Cette question du *devenir* est précisément ce qui distingue Arnold de Pater. Chez ce dernier en effet, les phases de l'histoire ne sont jamais brutales. S'il y a succession de l'hébraïsme et de l'hellénisme, c'est plutôt sur le modèle de la continuité : « l'histoire ne se fonde plus sur une alternance aussi mécanique qu'inexplicable entre hébraïsme et hellénisme comme chez Arnold, elle est renaissance permanente, individuelle *et* collective. »⁵ C'est donc bien plus la renaissance, comprise « comme ressaisissement par le sujet des signifiants de son histoire

¹ B. Coste, « Introduction » à *La Renaissance*, *op.cit.*, p.12.

² C. Williams, « Walter Pater's Impressionism and the Form of Historical Revival », *art.cit.*, p.84.

³ L'histoire chez Pater « oscillates between Hegel's triadic system and Vico's paradigmatic idea of three recurring ages which were followed [...] by a barbarian condition. » (E. Bizzoto, « The legend of the returning gods in Pater and Wilde », *art.cit.*, p. 162). Dans ses *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations* (1725), Vico cherche à fonder une science de l'histoire et propose un découpage chronologique qui repose sur trois âges : âge des dieux, âge des héros, âge des hommes - ces derniers retombant finalement dans la barbarie. Il s'agit là d'une référence d'autant plus présente chez Pater que cette lecture de Vico fait écho à celle d'Hésiode, autre intertexte patérien : dans *Les Travaux et les Jours*, le poète grec structure l'histoire de l'humanité en quatre âges (âges d'or, d'argent, de bronze, de fer) qui correspondent aux cinq races de l'humanité (races d'or, d'argent, de bronze, des héros, de fer). Toutes les réflexions patériennes sur l'âge d'or prennent appui sur ce mythe anthropogonique, tel qu'il a été notamment popularisé par Ovide. Dans « Denys l'Auxerrois », Pater déploie à deux reprises une vision ternaire de l'histoire de l'art, non plus divisée entre art païen et art chrétien : « C'est surtout sur les sculptures que l'on peut retrouver trois phases successives ou trois modes des sentiments qu'il [Denys] avait inspirés. Ce fut d'abord une gaîté frénétique, avec une exubérance d'arabesques et de représentations vivantes, d'où n'était exclu aucun objet de la nature. Après quoi, [...] on passa aux obscures régions de la satire et d'une brutalité grossière. Mais à partir de ce moment se manifesta, sans aucune diminution de puissance ou d'effet, une gravité, un peu jalouse et exclusive, moins dans le choix des matériaux sur lesquels l'art devait s'exercer, que dans l'expression précise à lui assigner. On eût dit que le joyeux monde païen d'autrefois venait de se faire bénir. » (« Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.90-91 ; voir *IP*, p.92 pour le texte anglais). Plus loin, Pater évoque « trois époques ou "modes" de l'influence » de Denys : le « mode simple et pastoral » ; le « fracas frénétique et sauvage » ; l'orgue (« Denys l'Auxerrois », p.92 ; *IP*, p.92-93).

⁴ B. Coste, « Introduction » à *La Renaissance*, *op.cit.*, p.12.

⁵ *Ibid.*, p.23.

dans l'instant esthétique d'une venue en *praesens* »¹, qui s'offre comme « loi de l'histoire », et l'on peut comprendre le motif des dieux païens en exil comme le véritable « moteur »² de ce devenir historique : « rien n'est jamais perdu, aucun sentiment, aucun désir qui a fait partie de la vie humaine n'est jamais totalement oublié. »³ On peut ainsi saisir « l'hellénisme ou "l'élément grec" de Pater » comme « ce qui a disparu pour mieux renaître », comme une « tradition consciente au sens où elle ne disparaît jamais totalement », et « se manifeste sur le mode du renouveau »⁴. C'est bien ce que rappelle Marius : « Then as now, the illuminated philosophic mind might apprehend, in what seemed a mass of lifeless matter, the movement of that universal life, in which things, and men's impressions of them, were ever "coming to be", alternately consumed and renewed. »⁵ C'est d'ailleurs précisément pour cette raison que Pater s'attache à montrer que la Renaissance est déjà là au Moyen-Âge, et que ce passage du médiévalisme au sensualisme est à l'œuvre en tout temps. Selon lui, le mouvement de l'hébraïsme à l'hellénisme

« explains through him a transition which, under many forms, is one law of the life of the human spirit, and of which what we call the Renaissance is only a supreme instance. Just so the monk in his cloister, through the "open vision," open only to the spirit, divined, aspired to, and at last apprehended, a better daylight, but earthly, open only to the senses. »⁶

Cette « loi de la vie de l'esprit », qui cherche à poser les bases d'une *Bildung* personnelle et collective, dépasse donc les clivages chronologiques schématiques. Plus que de s'en tenir à un simple antagonisme entre passé (antique) et présent (judéo-chrétien), comme chez Gautier, il s'agit bien pour Pater de voir dans cette dialectique entre hébraïsme et hellénisme un moyen d'inscrire l'histoire dans une « temporalité diffractée » dont *La Renaissance* est « l'exemple consommé », à l'image de « Winckelmann », texte de transition, « essai à la fois rétrospectif

¹ B. Coste, *Cette époque de doute*, *op.cit.*, p.98. Voir ce qu'elle écrit au sujet de la maison de Cécilia dans *Marius*.

² B. Coste, « Introduction » à *La Renaissance*, *op.cit.*, p.23.

³ D. Donoghue, *Walter Pater. Lover of Strange Souls*, *op.cit.*, p.135.

⁴ B. Coste, « Introduction » à *La Renaissance*, *op.cit.*, p.22.

⁵ *ME*, t.1, p.130 : « discerner, dans ce qui paraissait une masse de matière inerte, le mouvement de cette vie universelle dans laquelle les choses, et les impressions qu'en avaient les hommes, étaient en "avènement" permanent. » (*Marius*, p.116).

⁶ « Aesthetic Poetry », p.221 : « Il explique une transition qui [...] constitue une loi de la vie de l'esprit et dont ce que nous appelons la Renaissance n'est que l'exemple suprême. C'est de cette façon qu'à travers une "vision intérieure" et seulement spirituelle, le moine dans son cloître devina, désira et appréhenda finalement la lumière du jour, une lumière plus belle, une lumière terrestre et purement sensible. » (« La poésie esthétique », dans *Essais anglais*, *op.cit.*, p.49).

et prospectif, mise en abyme de l'architecture de l'ouvrage »¹. En ce sens, la dialectique entre hébraïsme et hellénisme souligne le fait que l'œuvre d'art s'inscrit « dans une triple temporalité : elle est l'héritière de celles qui l'ont précédée et annonce celles qui lui succéderont, dans le présent même de son apparition. Toute œuvre déploie les dimensions du passé, du présent et du futur ; elle articule une temporalité en même temps qu'elle abolit le temps historique dans l'avènement de l'instant de son apparaître. »² On retrouve dans ces mises en forme contradictoires du temps toutes les tensions entre vie et mort, temps et éternité, que l'on avait soulignées dans notre première partie.

Ainsi, le paganisme patérien invite à voir dans chaque œuvre d'art, dans chaque individu et dans chaque moment de l'histoire une mise en tension tout autant qu'une réconciliation du passé, du présent, et du futur. Si l'art est d'abord tourné vers le passé, c'est parce que « toute œuvre est animée, éclairée par un "reflet" pris aux œuvres d'art grec, car l'art européen est né en Grèce. Toute œuvre est transitionnelle, et toute œuvre est également porteuse de l'origine de l'art qui s'est donnée en Grèce, *fons* et *origo* de la culture. »³ Sans jamais s'engager dans une perception linéaire ou téléologique, il s'agit ainsi pour Pater de promouvoir un « modèle historique cumulatif », qui fait du présent « la somme totale d'influences historiques innombrables et de réseaux culturels »⁴. Cette vision du passé, du présent, et de l'histoire au cœur de l'œuvre d'art se donne ainsi à voir dans la manière qu'a Pater de jouer avec l'intertextualité : parler de Pic de la Mirandole en commençant par évoquer les *Dieux en exil* de Heine⁵ revient à brouiller profondément les différentes strates historiques, à montrer les porosités des différentes périodes de l'histoire, et à inscrire ainsi l'œuvre d'art dans cette triple temporalité. De la même manière, Pater invite, dans son essai sur Botticelli (*La Renaissance*), à voir dans la mélancolie qui caractérise les tableaux du maître italien la même que celle qui habite les œuvres d'Edward Burne Jones, comme *The mirror of Venus* ou *Laus Veneris*. En ce sens, il est certain que le détour par le passé, chez Pater, est toujours de fait profondément relié aux réalités de son temps, et se fait presque véritable engagement militant. La « Conclusion » de *La Renaissance* se présente ainsi « comme un exemple pratique de la manière dont les idées d'un lointain passé peuvent être

¹ B. Coste, « Introduction » à *La Renaissance*, *op.cit.*, p.16.

² *Ibid.*, p.21.

³ *Ibid.*

⁴ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, Gods in Exile*, *op.cit.*, p.4.

⁵ Pater compare Pic à Apollon mais aussi à l'archange Raphaël ou à Mercure (*LR*, p.75). L'arrivée de Pic à Florence chez Marcile Ficin est similaire à la rencontre épiphanique entre le prieur Saint-Jean et Apollon.

revivifiées afin de défier et faire avancer la culture du présent »¹, tout comme *Marius*, dans ses parallèles récurrents avec le XIX^e siècle patérien, cherche à conclure sur une note plus prophétique en ce qu'il entrevoit l'avènement d'un nouvel ordre possible. L'hellénisme est aussi une « force régénératrice »² pour l'avenir. L'œuvre d'art, à l'image des « portraits imaginaires », s'offre alors comme la condensation du passé, du présent, du futur, en un moment particulier de l'histoire, qu'elle symbolise et transforme en archétype : on pourrait citer, dans « Léonard de Vinci », la description de *Mona Lisa*, cet autre « déesse païenne en exil »³, que l'on peut comprendre comme un « résumé iconique de l'essai qui condense en une unique image toute la structure verbale »⁴ de la prose patérienne. Il s'agit bien de voir dans cette conception de l'histoire comme renaissance perpétuelle une admiration, que l'on retrouve particulièrement chez Gautier, « pour la capacité des créations esthétiques à se régénérer sans cesse, à réinventer de la sorte le rapport au religieux », au politique, à la culture, à ce qui soude la communauté et la vie de la cité, « sans jamais inscrire l'art, quoi que l'on en ait dit, dans une logique du désenchantement du monde »⁵. Après tout, comme le dit Gautier lui-même dans *Arria Marcella*, « rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois »⁶ : « nothing which has ever interested living men and women can wholly lose its vitality »⁷. C'est là aussi ce que rappelle *Marius* :

« All around, in those well-ordered precincts, were the quiet signs of wealth, and of a noble taste—a taste, indeed, chiefly evidenced in the selection and juxtaposition

¹ *Ibid.*, p.50. Evangelista voit dans cet hellénisme un « revival » plus qu'une anticipation du modernisme ou du postmodernisme.

² *Ibid.*, p.24.

³ D. Donoghue, *Walter Pater. Lover of Strange Souls*, *op.cit.*, p.135.

⁴ Johnson, *The metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater*, *op.cit.*, p.229. Il s'agit ainsi, par l'évocation de ce tableau, de mettre en abyme le « static design » de l'essai et de faire l'expérience d'une « simultanéité théorique ».

⁵ M. Lavaud, P. Tortonese, « Avant-Propos » à *Théophile Gautier et la religion de l'art*, *op.cit.*, p.14.

⁶ *AM*, p.577 : « En effet, rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini. Pâris continue d'enlever Hélène dans une région inconnue de l'espace. La galère de Cléopâtre gonfle ses voiles de soie sur l'azur d'un Cydnus idéal. Quelques esprits passionnés et puissants ont pu amener à eux des siècles écoulés en apparence, et faire revivre des personnages morts pour tous. Faust a eu pour maîtresse la fille de Tyndare, et l'a conduite à son château gothique, du fond des abîmes mystérieux de l'Hadès. Octavien venait de vivre un jour sous le règne de Titus et de se faire aimer d'Arria Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, couchée en ce moment près de lui sur un lit antique dans une ville détruite pour tout le monde. » G. Poulet voit dans cette phrase l'ébauche d'un système de croyance chez Gautier, inspiré de Goethe. On peut tracer un parallèle entre ce texte et « Affinités secrètes (madrigal panthéiste) », d'*Émaux et Camées*. Voir P. Tortonese « Sur le panthéisme d'*Affinités secrètes* », *art.cit.*

⁷ « ... no language they have spoken, nor oracle beside which they have hushed their voices, no dream which has once been entertained by actual human minds, nothing about which they have ever been passionate, or expended time and zeal » (« Pico della Mirandola », *R*, p.49).

of the material it had to deal with, consisting almost exclusively of the remains of older art, here arranged and harmonised, with effects, both as regards colour and form, so delicate as to seem really derivative from some finer intelligence in these matters than lay within the resources of the ancient world. It was the old way of true Renaissance—being indeed the way of nature with her roses, the divine way with the body of man, perhaps with his soul—conceiving the new organism by no sudden and abrupt creation, but rather by the action of a new principle upon elements, all of which had in truth already lived and died many times. The fragments of older architecture, the mosaics, the spiral columns, the precious corner-stones of immemorial building, had put on, by such juxtaposition, a new and singular expressiveness, an air of grave thought, of an intellectual purpose, in itself, æsthetically, very seductive. »¹

e. Golden ou gilded age ?

« Almost every people, as we know, has had its legend of a “golden age” and of its return – legends which will hardly be forgotten, however prosaic the world may become, while man himself remains the aspiring, never quite contented being he is. »² Cette première phrase de « Denys l’Auxerrois » met en lumière un enjeu fondamental de l’opposition entre hébraïsme et hellénisme dans sa capacité à penser le sens de l’histoire ainsi que la relation au passé et à ce qui se trouve à l’origine d’un présent et d’un avenir meilleurs. La question est d’ailleurs également posée dans « Apollon en Picardie » : faut-il par exemple vouloir retourner à une existence originelle, à la Wordsworth ? Mais ces deux textes centraux qui se fondent sur le retour des dieux païens exilés envisagent plus largement cette réflexion. Apollon comme Denys incarnent deux figures païennes qui problématifient, par les bouleversements (positifs ou négatifs) qu’ils apportent, un questionnement sur les fondements de la culture. Les païens

¹ *ME*, t.2, p.95-96 : « Tout autour, dans ces enceintes bien ordonnées, on discernait les signes tranquilles de la richesse et d’un noble goût – un goût qui se traduisait surtout, en fait, par le choix et l’agencement des matériaux à sa disposition, pour l’essentiel des vestiges d’un art plus ancien, ici arrangés et harmonisés de manière si délicate, tant au plan des couleurs qu’à celui des formes, qu’il semblait naître d’une intelligence plus exquise de ce domaine qu’on eût penser en trouver dans l’ancien monde. C’était la vieille méthode d’une vraie *renaissance* – la méthode de la nature avec les roses, la méthode divine avec le corps de l’homme, peut-être avec son âme – qui conçoit le nouvel organisme non par une création abrupte et soudaine, mais plutôt par l’action d’un nouveau principe sur des éléments qui ont tous déjà vécu et péri plusieurs fois. Les fragments de vieille architecture, les mosaïques, les colonnes torsadées, les précieuses pierres d’angle d’immémoriales bâtisses, avaient revêtu, grâce à cet agencement, une expressivité neuve et singulière, un air songeur, un but intellectuel par eux-mêmes fort séduisants esthétiquement. » (*Marius*, p.271).

² « Denys l’Auxerrois », *IP*, p.81 : « Il est peu de peuples, on le sait, qui n’entretiennent la légende d’un « âge d’or » et de son retour, et ces légendes ne se laisseront guère oublier, pour prosaïque que le monde puisse devenir, tant que l’homme lui-même restera l’être assoiffé d’aspirations et toujours insatisfait qu’il est. » (« Denys l’Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.59).

patériens sont ainsi vecteurs d'un projet non seulement esthétique mais politique au sens large du terme. Il s'agit bien pour Pater, par la réflexion sur le mythe de l'âge d'or, d'interroger ce qui cimente une communauté et de lui proposer un rêve qui s'offre pour la cité comme norme individuelle et collective.

Bien plus, par cet âge d'or (ou doré) que tentent de faire revivre les dieux exilés, le païen se fait encore une fois figure révolutionnaire au sens où il incarne un changement historique : derrière le mythe de l'âge d'or et de son retour, ce sont donc les conditions d'une authentique révolution que sonde Pater, s'inscrivant en ce sens parmi tous les victoriens qui réfléchirent sur les bouleversements historiques, à l'image de Carlyle et son *Histoire de la Révolution française* (1837). Ces renversements historiques portés par Apollyon et Denys, s'ils sont idéalement souhaités, sont-ils dans les faits bons pour autant ? Ou autrement dit, la société dans laquelle ils interviennent est-elle prête à les accueillir ? Le pessimisme de Pater dans la réponse à cette question assimile alors ces païens modernes aux sacrifiés de l'histoire, aux marginalisés, aux stigmatisés (pour des raisons politiques, morales, ou évidemment sexuelles).

Si on en revient aux premières lignes de « Denys l'Auxerrois », la démarche patérienne est d'abord celle d'un historien des civilisations, puisqu'il généralise à tous les peuples l'usage du mythe de l'âge d'or et de son retour, initialement mythe hésiodique issu de l'Antiquité gréco-romaine. Mais dans un monde qu'il décrit lui-même comme « prosaïque », Pater affirme contre la science, comme Heine au début des *Dieux en exil*, la puissance des « légendes », la force esthétique et politique du mythe pour fonder la communauté.

De prime abord, ce retour de l'âge d'or s'offre indéniablement en lui-même comme un changement positif : comme on l'a vu avec la Renaissance heinéenne, il est ainsi porteur d'une véritable libération anthropologique, esthétique et politique, qui met fin à l'obscurantisme ascétique et à l'absolutisme, et génère efflorescence artistique et bonheur individuel et collectif. Cependant, cet âge d'or ne va pas de soi. Pater souligne que ce changement historique nécessite une certaine disposition d'esprit pour être accueilli à sa juste place : « unless we could regain also the childish consciousness, or rather unconsciousness, in

ourselves, to take all that adroitly and with the appropriate lightness of heart. »¹ C'est peut-être justement ce qui fait défaut aux communautés médiévales qui accueillent Denys et Apollyon, et qui rendent impossible ce retour de l'âge d'or. Pire, ce dernier se fait même chaos, cruauté, et mort, à l'image d'Apollyon. Comme celle d'Apollon dans « Les dieux de la Grèce », la harpe d'Apollyon a largement perdu son or², et il s'agit alors moins de montrer la dégradation des idéaux païens dans le monde moderne que de marquer l'impossibilité d'un authentique retour à cet âge d'or idéalisé. Comme le rappelle S. Evangelista, « la recreation d'un style de vie païen dans le présent peut être psychologiquement et socialement insoutenable »³, en témoigne la violence qui conclut les deux portraits imaginaires. Loin des vertus qu'il semblait idéalement posséder, l'âge d'or se révèle finalement bien amer dans les faits : « And in truth the much-prized wine of Auxerre has itself but a fugitive charm, being apt to sicken and turn gross long before the bottle is empty, however carefully sealed; as it goes indeed, at its best, by hard names, among those who grow it, such as *Chainette* and *Migraine*. »⁴

En ce sens, Pater semble être, comme Heine et Gautier, habité par un profond pessimisme qui manifeste l'impossible retour de l'âge d'or : « That a Numa, and his age of gold, would return, has been the hope or the dream of some, in every period. Yet if he did come back, or

¹ « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.81 : pour que l'âge d'or puisse revenir, il s'agit « pour nous de recouvrer du même coup la conscience ou plutôt l'inconscience enfantine, et d'accueillir la nouvelle existence avec l'aptitude et la légèreté de cœur nécessaires. » (« Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.59-60). De la même manière, dans *Marius*, Pater compare l'âge d'or à un enfant (*Marius*, p.333), et l'on ne peut s'empêcher de penser au moment où Marius compare sa sénescence spirituelle à la jeunesse d'esprit de son ami Cornélius. L'opposition entre ces âges permet métaphoriquement à Pater de penser une théorie du devenir historique, et la comparaison rejoint ainsi celle du monde malade : l'âge d'or ne peut se réaliser que dans la disposition de santé et de réceptivité spirituelle de l'adolescence ou de l'enfance. Cette métaphore de l'enfance est d'ailleurs associée à celle de la nature, comme lorsque Pater évoque le « charme propre au paysage fluvial de France, [qui] fait penser à un rêve *enfantin* de rivière » (« Denys l'Auxerrois », p.63 ; *IP*, p.82). *Topos* du XIX^e siècle, l'âge d'or est associé chez Pater à la nature idéale, contre la ville, métaphore de la modernité. En opposition à la ville d'Auxerre et sa cathédrale, la demeure de Denys est une « chaumière nichée parmi les vignes » (« Denys l'Auxerrois », p.75), l'une « de ces petites habitations taillées au flanc d'une falaise crayeuse » (p.74). Denys est d'ailleurs explicitement associé à la nature, lui qui est « jardinier sans rival », et qui propose au marché un « éventaire où il vendait melons et grenades, fleurs et graines de toutes espèces, *omnia speciosa camporum*, miel, cierges de cire, bonbons sortis tout chauds de la poêle à frire, pots et terrines façonnés dans une petite poterie des bois, miches de pain... » (p.75 ; *IP*, p.87). On retrouve la même idée dans les premières pages d'« Apollon en Picardie », dans l'opposition entre la ville fortifiée médiévale et l'espace naturel, terre de païens qui adorent les pierres et les arbres.

² Pater évoque « une harpe [...] mais dont l'or avait disparu pour la plus grande part » (« Apollon en Picardie », dans *L'Enfant dans la maison*, p.104 : « a harp, or some such instrument, of silver-gilt once, but the gold had mostly passed from it » (*PI*, p.202).

³ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, p.42.

⁴ « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.90 : « et à vrai dire, le vin très prisé d'Auxerre n'a lui-même qu'un charme fugitif et tend, malgré tous les cachets, à passer et à s'aigrir bien avant que la bouteille soit vide, ce qui lui vaut, de la part des vigneron, des noms affligeants tels que *Chainette* et *Migraine*. » (« Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.84-85).

any equivalent of his presence, he could but weaken, and by no means smite through, that root of evil, certainly of sorrow, of outraged human sense »¹. Pater reste ainsi profondément hanté par une conscience du mal, d'une mort inéluctable, au cœur de toute vie humaine, ce qui semble rendre vain tout effort de restauration d'une utopie païenne. La mort, qui jalonne les textes patériens (Denys, Marius, Emerald, Hyacinthe...) marque ainsi non seulement ce sentiment de finitude métaphysique et morale, mais aussi l'échec des idéaux patériens, incarnés dans cette « culture socratique et néoplatonicienne que Pater voulait légitimer mais qui s'avérait de plus en plus incompatible avec les valeurs de son époque : [...] peut-être Pater laissait-il transparaître, à travers [cette] mort qui ne contient aucune promesse de renaissance, son pessimisme quant à la possibilité de raviver cette culture philosophique et esthétique. »²

Dès lors, la seule modalité de renaissance de l'âge d'or relève du domaine de l'art. Dans « Denys l'Auxerrois », avant même le récit qui met en scène Denys, le narrateur, en bon enquêteur et chasseur de légendes, évoque une tapisserie sur laquelle est figuré un orgue : « The story, indeed, included the building of an organ, just such an instrument, only on a larger scale, as was standing in the old priest's library, though almost soundless now, whereas in certain of the woven pictures the hearers appear as if transported. »³ Mise en abyme de toute la nouvelle d'autant plus évidente qu'elle réactualise, par la comparaison à la tapisserie, la métaphore du texte-tissu, la description de cet orgue met en évidence une dialectique du passé et du présent, de l'idéal et du réel, du possible et du factuel. L'âge d'or, âge d'enchantement (« *transported* ») et de grandeur (« *on a largeur scale* »), est résolument du côté de la fiction et de l'art, alors que la réalité prosaïque consacre le mutisme (« *soundless now* ») du monde. Dans le cœur de la nouvelle, « pareil retour d'un âge d'or, ou *doré par la poésie* »⁴, trouve ainsi à s'incarner particulièrement dans les références au théâtre. Il s'agit là d'un motif omniprésent dans le texte de Pater, que l'on peut mettre directement en lien avec ce mythe du retour de l'âge d'or. Dionysos apparaît en effet au moment d'un *jeu* collectif (la balle dans la cathédrale), et c'est dès lors comme si l'on basculait dans le monde fictionnel.

¹ *ME*, t.2, p.179 : « Voir revenir un Numa et son âge d'or a été l'espoir ou le rêve de quelques-uns à toutes les époques. Pourtant, s'il revenait, ou quelque équivalent de sa présence, il ne pourrait qu'affaiblir, nullement éradiquer, cette racine du mal, de douleur assurément, d'outrage à l'humanité. » (*Marius*, p.332).

² A.-F. Gillard-Estrada, « "Such a character would be the regeneration of the world" : variations sur le "type" grec dans l'œuvre de Walter Pater », art.cit., p.38.

³ *IP*, p.84 : « Il y était question d'un orgue en construction, instrument de tout point semblable, mais sur une plus grande échelle, à celui qui se trouvait dans la bibliothèque du vieux prêtre, et demeurerait maintenant presque sans voix, tandis que sur certains des panneaux tissés, les auditeurs semblaient enchantés par la musique de l'instrument... » (« Denys l'Auxerrois », p.67).

⁴ « Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.60 : « a quaint legend, with detail enough, of such a return of a golden or poetically-gilded age » (*IP*, p.81). Nous soulignons.

Dans la suite du récit, Denys, ironie du sort, se retrouve à jouer son propre rôle, du moins celui de Dionysos de retour d'Orient : il s'agit bien là d'une manière de faire revivre l'âge d'or... mais qui reste à jamais du domaine de « l'illusion »¹ :

« The incident suggested to the somewhat barren penmen of the day a "morality" adapted from the old pagan books—a stage-play in which the God of Wine should return in triumph from the East. In the cathedral square the pageant was presented, amid an intolerable noise of every kind of pipe-music, with Denys in the chief part, upon a gaily-painted chariot, in soft silken raiment, and, for headdress, a strange elephant scalp with gilded tusks. »²

Ces mises en abyme théâtrales sont d'autant plus vertigineuses que Pater dote ses scènes de spectacle de nombreuses références intertextuelles ou culturelles, comme ici, où apparaît la figure d'Alexandre le Grand avec son scalp d'éléphant, victoire de l'Occident sur l'Orient. Les nombreuses scènes de spectacle, qui structurent l'espace auxerrois entre monde fictionnel et monde réel et redoublent ainsi l'antagonisme entre hellénisme et hébraïsme, mettent alors en scène cette mise à distance de l'âge d'or, et font le portrait d'une modernité irrémédiablement déchirée entre idéal et réel, là où le paganisme en postule au contraire la réconciliation. Tragiquement, l'unique moment, dans la nouvelle, où fiction et réalité se rejoignent, a d'ailleurs lieu à la fin, pour consacrer la mise à mort de l'âge d'or : « The pretended hunting of the unholy creature became a real one, which brought out, in rapid increase, men's evil passions. »³

En ce sens, on ne peut que constater que si c'est la poésie qui fait revivre l'âge d'or dans la mesure où le mythe porte en lui une puissance politique régénératrice, cet âge d'or reste irrémédiablement du domaine de la fiction, incapable de prendre véritablement chair dans la réalité présente : « The golden age had indeed come back for a while:— golden was it, or gilded only, after all? And they were too sick, or at least too serious, to carry through their

¹ « Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.79.

² « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.88-89 : « L'incident suggéra aux écrivains assez pauvres de l'époque une moralité imitée des anciens livres païens - pièce dans laquelle le dieu du vin faisait de l'Orient un retour triomphal. Le spectacle fut représenté sur la place de la cathédrale, dans un intolérable vacarme de fifres et de chalumeaux ; juché sur un char décoré de joyeuses couleurs, Denys tint le rôle principal, avec un costume de soie pourpre, et une étrange coiffure, faite d'une tête d'éléphant à défenses dorées » (« Denys l'Auxerrois », p.80-81).

³ « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.95 : « La poursuite prétendue de la créature maudite devint une chasse réelle qui porta rapidement à son comble les passions méchantes des assistants. » (« Denys l'Auxerrois », p.98).

parts in it. »¹ Si Pater, dans une tradition humaniste et classique, est donc habité par la conscience d'un « moment grec », « concours de circonstances où d'heureuses conditions physiques génèrent un type rare d'existence intellectuelle ou spirituelle à travers des lois naturelles »² qui s'offre comme un modèle de révolution esthétique et politique pour le temps présent, il met également en garde contre l'utilisation délétère de ces prétendus âges d'or. Il s'agit donc aussi de critiquer l'hégémonie classique et son universalisme impérialiste. « Denys l'Auxerrois » est bien « aux antipodes de la description arcadienne de l'âge d'or antique »³. La critique est donc double, à la fois adressée à la société contemporaine, incapable d'accueillir à sa juste mesure les idéaux sensualistes, mais également à tous ceux qui voudraient ériger une Grèce lumineuse en unique modèle de civilisation.

2. Decline and Fall

a. « Ein neuer Glaube an den Fortschritt » ?

Dans la réflexion qu'elle développe sur le sens de l'histoire, l'opposition entre hébraïsme et hellénisme, si elle s'attache à penser le retour de l'âge d'or, pose également logiquement la question de la décadence. On pourrait de prime abord considérer que Heine, comme Gautier, s'inscrit dans une logique de décadence, qui reposerait sur une catastrophe esthétique et anthropologique primitive, et ferait de l'histoire de l'humanité une longue dégénérescence : « Nous nous en allons tous, hommes et dieux, croyances et traditions... »⁴ Il est certain que le poète est habité par le sentiment d'une disparition de la beauté dans le monde moderne, un sentiment qui s'appuie donc sur une opposition entre passé païen et présent judéo-chrétien. Mais cet antagonisme est moins purement historique (passé-présent) que politique : contrairement à Gautier, Heine ne semble en effet jamais faire de la décadence le moteur principal de l'histoire, ne serait-ce que parce qu'il s'agit là d'une vision beaucoup trop

¹ « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.90 : « L'âge d'or était bien revenu pour un temps – d'or, ou doré seulement peut-être – mais ses bénéficiaires étaient trop las, ou du moins trop sérieux, pour y jouer leurs rôles. » (« Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.85-86). E. Bizzotto commente : « There is no place for a returned Apollo-Dionysus in Wilde's times, when the modern spirit prevents a univocal vision of history, art and culture. For both he and Pater, the exiled gods seem to have ceased to find their way back among men in the Romantic period with which the organic golden ages definitely came to an end. » (E. Bizzotto « The legend of the returning gods in Pater and Wilde », art.cit., p.174). On retrouve plus positivement cette opposition dans « Duke Carl de Rosenmold » : « He would have, at least within, real marble in place of stucco, and, if he might, perhaps solid gold for gilding. » (*IP*, p.118).

² « Winckelmann », *LR*, p.207 : « concurrence of happy physical conditions as ever generates by natural laws some rare type of intellectual or spiritual life » (*R*, p.197).

³ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, op.cit., p.56.

⁴ *DE*, p.227. Il s'agit du tout début des *Dieux en exil*, qui ne figure pas dans la version allemande.

romantique ou défendue précisément par les réactionnaires qu'il combat. Ses écrits de jeunesse, ceux de ses années allemandes et de ses premières années parisiennes, proches du mouvement saint-simonien, manifestent même au contraire une foi dans un progrès historique, nourrie notamment des victoires politiques françaises et de la révolution de Juillet, « qui a pour ainsi dire fait éclater notre époque en deux moitiés »¹. L'œuvre heinéenne de cette époque en dit d'ailleurs long sur le rayonnement en Europe de la capitale française, « continuation naturelle d'Athènes et de Rome »². En d'autres termes, la France semble pour Heine à cette époque la nouvelle terre d'accueil du paganisme, contre le despotisme « hébraïque » teuton. Les lettres d'Helgoland, du livre II de *Ludwig Börne*, témoignent d'ailleurs bien de la jubilation qui saisit Heine lorsqu'il apprend la nouvelle de la chute de Charles X : « Lafayette, die dreyfarbige Fahne, die Marseillaise ... Ich bin wie berauscht. Kühne Hoffnungen steigen leidenschaftlich empor, wie Bäume mit goldenen Früchten. [...] Pan ist todt ! »³ Ce n'est ni plus ni moins, par ce renversement de la Restauration, qu'un recommencement de la Révolution française, et « cette fois les pauvres gens sont vainqueurs. »⁴ Alors même que le poète désenchanté voulait « mettre de côté la politique »⁵ quelques pages plus haut, le voilà désormais saisi d'un enthousiasme justicier : « Ich bin ganz Freude und Gesang, ganz Schwert und Flamme ! »⁶ En ce sens, l'hellénisme heinéen, loin d'être enfermé dans un passé idyllique mais stérile, s'offre ici comme un ferment révolutionnaire : le païen est un prophète qui croit en un avenir meilleur possible. C'est d'ailleurs encore cet optimisme qui guide son écriture de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* : « Oui, je le dis avec certitude, nos descendants seront plus beaux

¹ *Ludwig Börne*, II, Le Cerf, *op.cit.*, p.61 : « jene Juliusrevolution, welche unsere Zeit gleichsam in zwey Hälften auseinander sprengte ». (*LB*, II, p.56).

² *DA*, *DHA* 8, p.261 (préface à l'édition française de 1835). Le texte allemand correspondant est situé à la toute fin de *RS*, p.243 (« natürliche Fortsetzung von Athen und Rom »). Au livre II de *Ludwig Börne* (*Réveil de la vie politique*), il fera de même de la France une « nouvelle Rome » : « Wie einst ein neues Rom, so beginnt jetzt ein neues Frankreich. » (*LB*, II, lettre du 06/08, p.49. Voir *Réveil de la vie politique*, *DHA* 11, p.207).

³ *LB*, lettre du 6 août, p. 50 : « Lafayette... Le drapeau tricolore... La Marseillaise... Je suis comme enivré. Des espérances audacieuses surgissent dans mon cœur, pareilles à ces arbres merveilleux, dont les branches sauvages se perdent dans les nues... [...] Pan est mort ! » (« Réveil de la vie politique », *DHA* 11, p.208). Nous reviendrons plus loin sur ce thème de la « mort de Pan ». Sur la mort de Pan, voir M. Winkler, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus : zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, *op.cit.*.

⁴ « Réveil de la vie politique », *DHA* 11, p.209 : « Diesmal haben die armen Leute den Sieg erfochten » (*LB*, lettre du 10 août, p.51).

⁵ « Réveil de la vie politique », *DHA* 11, p.205 : « Ja, ich will die Politik und die Philosophie an den Nagel hängen und mich wieder der Naturbetrachtung und der Kunst hingeben. » (*LB*, lettre du 1^{er} août, p.47). La traduction proposée dans « Réveil de la vie politique » atténue la familiarité de l'expression allemande (litt. « mettre au clou »). Heine oppose deux conceptions de l'art, le lyrisme mélancolique et solitaire désengagé du monde, et l'art militant, revendiqué par Heine.

⁶ *LB*, lettre du 10 août, p.50 : « Je suis tout joie, tout enthousiasme, je suis l'épée, je suis la flamme ! » (« Réveil de la vie politique », *DHA* 11, p.208).

et plus heureux que nous : car je crois au progrès. »¹ Cette foi dans le progrès est portée par tous ces partisans de la « libération de l'humanité » :

« Ein neuer Glaube beseelt sie mit einer Leidenschaft, von welcher die Schriftsteller der früheren Periode keine Ahnung hatten. Es ist dieses der Glaube an den Fortschritt, ein Glaube der aus dem Wissen entsprang. Wir haben die Lande gemessen, die Naturkräfte gewogen, die Mittel der Industrie berechnet, und siehe wir haben ausgefunden: daß diese Erde groß genug ist; daß sie jedem hinlänglichen Raum bietet, die Hütte seines Glückes darauf zu bauen; daß diese Erde uns alle anständig ernähren kann, wenn wir alle arbeiten und nicht Einer auf Kosten des Anderen leben will; und daß wir nicht nöthig haben die größere und ärmere Klasse an den Himmel zu verweisen. »²

On reconnaît clairement dans ces lignes les principes sur lesquelles se fondent l'idéologie saint-simonienne : la croyance dans le progrès, dans la science, dans la technique et l'industrie, dans le travail et le bonheur de chacun. Comme toute une génération (dont Heine relaie les espoirs et les désillusions), l'optimisme ou le pessimisme de Heine, c'est-à-dire sa conception du sens de l'histoire, est profondément lié à la situation politique européenne. Quoi qu'il en soit, rallié à la cause démocratique, Heine ne fait donc pas du passé un espace idéal, un lieu d'évasion idyllique : ces anciens temps sont associés à la joyeuse Antiquité... tout autant qu'à l'obscurantiste Moyen-Âge, combattu par Heine. Il convient de ne jamais perdre de vue que toute l'œuvre heinéenne reste guidée par cette puissante volonté de rupture esthétique et politique avec le passé (« *Bruch mit der Vergangenheit* »³). Cette idée fait ainsi de Heine un poète véritablement engagé dans son temps, et qui jamais ne se complaît dans une plainte stérile ou dans une fuite vers un passé idyllique fantasmé, ce qui ne signifie pas pour autant que le poète est complaisant envers son époque, bien au contraire. Ce sont là

¹ DA, I, DHA 8, p. 266 : « Ja, ich sage es bestimmt, unsere Nachkommen werden schöner und glücklicher seyn als wir. Denn ich glaube an den Fortschritt. » (GRP, I, p.17).

² RS, III, p. 218 : « Ils puisent dans une nouvelle croyance une passion dont les écrivains de l'époque antérieure n'avaient aucun pressentiment. Cette passion, c'est la foi au progrès, foi qui est née de la science. Nous avons mesuré les pays, pesé les forces de la nature, compté les moyens de l'industrie, et voici ce que nous avons trouvé : la terre est assez grande, chacun a assez d'espace pour y bâtir la cabane de son bonheur. Cette terre peut tous nous nourrir, si tous nous voulons travailler, au lieu de vivre aux dépens les uns des autres. [Alors il sera superflu de prêcher le ciel aux pauvres pour ne pas leur faire envier le bonheur des riches]. » (DA, V, DHA 8, p.426).

³ Heine parle à ce sujet de l'idéalisme kantien et de la Révolution française (DHA 8, p.77 en allemand et p.374 en français).

autant d'éléments qui poussent d'ailleurs certains à faire de Heine un « écrivain de gauche typique »¹.

b. De l'âge d'or... à l'âge de l'argent

En ce sens, Heine ne cèdera jamais à la tentation du décadentisme ou du désengagement du monde, même lorsque les illusions politiques nées des années 1830 se seront (rapidement) dissipées. Ce même livre II de *Ludwig Börne* se conclut d'ailleurs sur d'ultimes lignes rédigées « neuf ans plus tard », dans lesquelles Heine fait part de ses déceptions politiques : « Es ist eine schon ältliche Geschichte. Nicht für sich, seit undenklicher Zeit, nicht für sich hat das Volk geblutet und gelitten, sondern für andre. Im Juli 1830 erfocht es den Sieg für jene Bourgeoisie, die eben so wenig taugt wie jene Noblesse, an deren Stelle sie trat, mit demselben Egoismus... »² On trouve d'ailleurs des lignes très semblables dans l'avant-propos à la seconde édition française de *De l'Allemagne* (1855), dans laquelle Heine revient sur ses affinités avec les saint-simoniens, qui lui avaient fait dédicacer son ouvrage, lors de sa parution initiale (1835), à Prosper Enfantin. La comparaison entre ces deux textes que vingt années séparent est assez saisissante et témoigne bien de l'évolution des sentiments de Heine. Si le poète allemand reconnaît avoir vu dans les saint-simoniens « le parti le plus avancé de l'émancipation humaine », « terrassé par les gendarmes et les courtisans de la vieille société », et avoir cherché à « patroniser les vaincus »³ et les martyrs d'alors, il n'en est plus ainsi désormais :

« Les choses ont changé depuis : les martyrs d'autrefois ne sont plus honnis ni persécutés, ils ne portent plus la croix, si ce n'est par hasard la croix de la Légion d'honneur ; ils ne parcourent plus nu-pieds les déserts de l'Arabie pour y chercher la femme libre ; – ces émancipateurs des liens conjugaux, ces briseurs de chaînes matrimoniales, à leur retour de l'Orient ils se sont mariés et sont devenus les époux les plus intrépides de l'Occident, et ils ont des bottes. La plupart de ces martyrs sont à présent dans la prospérité : plusieurs d'entre eux sont néo-

¹ M.-R. Ranicki, « Heinrich Heine, le génie de l'amour-haine », art.cit., p.132.

² *LB*, p.56 : « C'est une histoire déjà ancienne. Ce n'est pas pour soi-même, depuis des temps immémoriaux, que le peuple a répandu son sang et souffert, mais pour d'autres. En juillet 1830, il a remporté la victoire pour la bourgeoisie qui ne vaut pas mieux que la noblesse qu'elle a remplacée avec un même égoïsme... » (*Ludwig Börne, Le Cerf, op.cit.*, p.62).

³ *DA, DHA 8*, p.255 : « À cette époque, le nom auquel j'adressais ces hommages était pour ainsi dire un schibolet, et désignait le parti le plus avancé de l'émancipation humaine, qui venait d'être terrassé par les gendarmes et les courtisans de la vieille société. En patronisant les vaincus, je lançais un superbe défi à leurs adversaires, et je manifestais ouvertement mes sympathies pour les martyrs qu'on outrageait alors. »

millionnaires, et plus d'un est arrivé aux places les plus honorifiques et les plus lucratives – on va vite avec les chemins de fer. Ces ci-devant apôtres qui ont rêvé l'âge d'or pour toute l'humanité, se sont contentés de propager l'âge de l'argent. »¹

Comme chez Pater, l'âge d'or n'est qu'une illusion, un rêve utopique dont les défenseurs d'autrefois font désormais partie des « néo-millionnaires » bourgeois qui oppriment le monde tout autant que la noblesse sous l'Ancien Régime. Dès lors, il n'est plus question ni de progrès de l'histoire, ni d'avenir meilleur, bien au contraire. Si *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) se conclut par une vaste prophétie qui laisse entrevoir une possible prise de pouvoir des poètes (chapitre XXVII), l'ensemble de l'œuvre ne se montre guère optimiste, en témoigne l'ultime rencontre entre le poète et Hammonia la déesse protectrice d'Hambourg, dont les propos ne rendent que plus manifeste l'ironie heinéenne : « Bleib' bey uns in Deutschland, es wird dir hier / Jetzt besser als eh'mals munden; / Wir schreiten fort, du hast gewiß / Den Fortschritt selbst gefunden. / Auch die Censur ist nicht mehr streng... »² Les attaques contre un prétendu « progrès » (« Fortschritt ») sont évidentes, et culminent lorsque la déesse invite le narrateur à contempler l'avenir de l'Allemagne, dont la puanteur le fait défaillir. Certes, il s'agit là d'une position contextuelle d'abord attachée à la patrie de Heine, mais il nous semble légitime de voir derrière ce futur germanique nauséabond une conception plus générale du devenir historique. Autant les écrits de jeunesse heinéens font clairement de l'Allemagne et de la France deux pays porteurs de deux visions radicalement opposées de l'histoire, entre défaitisme et espoir, obscurantisme et émancipation, hébraïsme et hellénisme, autant Heine semble finalement généraliser un pessimisme à la mesure de ses illusions perdues, qui ira croissant pour culminer dans les poèmes du *Romanzero* et ceux de 1853-1854, marqués par la catastrophe de 1848, qu'associe explicitement Heine à sa longue agonie sur son « matelas-tombeau ». Malgré cet affaiblissement, malgré l'avènement du Parnasse et la multiplication des revendications décadentes³, Heine ne s'engagera jamais dans cette voie, préférant faire du chaos et de l'éternel recommencement les véritables moteurs de l'histoire – si tant est qu'elle ait un sens... : « Lächelnd scheidet der Despot, / Denn er weiß, nach seinem

¹ DA, DHA 8, p.255-256.

² *Deutschland. Ein Wintermärchen*, DHA 4, p.149 : « Reste au milieu de nous en Allemagne, tu t'y plairas mieux qu'autrefois. Nous progressons, et certainement le progrès évident t'a frappé toi-même. / La censure aussi n'est plus si sévère... » (*Germania. Conte d'hiver*, DHA 4, p.283).

³ *Les Poèmes antiques* de Leconte de Lisle datent de 1852 par exemple.

Tod / Wechselt Willkür nur die Hände, / Und die Knechtschaft hat kein Ende. »¹ Qu'est-ce que cet arbitraire (« *Willkür* »), sinon celui de l'histoire elle-même ?

c. De l'Olympe au Calvaire : « le monde palpable est mort »

De son côté, Gautier radicalise les positions heinéennes : l'opposition entre paganisme et judéo-christianisme lui permet d'envisager explicitement la décadence comme principe moteur de l'histoire, auquel toute civilisation est soumise. Il s'agit aussi pour Gautier de prendre le contrepied de l'historiographie chrétienne (et romantique pour une part²) qui voit, avec Chateaubriand, un progrès du paganisme au christianisme. En décrivant la beauté de l'art égyptien, « qu'aucun art n'a dépassé »³, le poète français fait de l'Antiquité le point de départ d'une longue décadence : « sous ce rapport, on peut dire, à la honte du progrès, que depuis deux mille ans et plus, l'art n'a point avancé d'un pas. Beaucoup même trouvent qu'il a reculé. »⁴ Présente dans ses textes théoriques donc, cette idée se retrouve également dans *Arria Marcella* (« Octavien pensa aux émanations fétides qui vicient l'atmosphère de nos théâtres, si incommodes que l'on peut les considérer comme des lieux de torture, et il trouva que la civilisation n'avait pas beaucoup marché »⁵) ou dans *Fortunio* (« Quant à l'état des arts, il est loin d'être éblouissant : tous les beaux tableaux des galeries sont d'anciens maîtres »⁶).

« Quelle serait la cause de cette dégénérescence ? » s'interroge alors Gautier dans « Plastique de la civilisation » : « La substitution des idées chrétiennes aux idées païennes nous paraît être la raison première de cette dégradation de la forme. »⁷ Dans ces lignes, le poète français retrace brièvement l'histoire de la civilisation, et constate que le principe qui semble dicter l'évolution de l'humanité n'obéit pas à un progrès (du moins dans l'art) : « à mesure que l'on

¹ *Romanzero*, *DHA 3/1*, p.40 : « En mourant le despote rit. / Car il sait que la tyrannie / À sa mort changera de mains ; / La servitude survivra. » (*Romanzero*, Le Cerf, *op.cit.*, p.46). Soulignons, outre les assonances, l'association à la rime du despote et de la mort, ainsi que l'antithèse entre le rire et la mort, qui rend bien compte de toute l'ironie et de la cruauté du destin.

² Les récits gautiériens reposent ainsi sur « une déconstruction systématique de certains motifs privilégiés par l'historiographie et le roman historique contemporains, mais aussi un dialogue intertextuel tendu avec certaines œuvres romantiques et la conception du devenir qu'elles défendent : la confiance dans la valeur et les vertus de la civilisation européenne, née de l'universalisme romain et catholique, se trouve sérieusement malmenée, de même que la foi en un progrès indéfini du droit, de l'esprit ou de la liberté. » (C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier... », *art.cit.*, p.179.)

³ *RM*, p.161.

⁴ « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, *op.cit.*, p.198.

⁵ *AM*, p.569.

⁶ *Fortunio*, p.646.

⁷ « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, *op.cit.*, p.198.

avance, les attitudes se raidissent, les formes deviennent barbares, l'art disparaît. [...] La laideur envahit le monde avec la barbarie. »¹ C'est là une idée qui parcourt tous les écrits de Gautier, et que l'on retrouve par exemple dans « Bûchers et tombeaux » :

« Des dieux que l'art toujours révère
Trônaient au ciel marmoréen ;
Mais l'Olympe cède au Calvaire,
Jupiter au Nazaréen.
Une voix dit : Pan est mort ! – L'ombre
S'étend. »²

L'enjambement de la dernière phrase qui métaphorise, par la référence à l'obscurité, la vision de l'histoire portée dans ces vers matérialise typographiquement la rupture historique qui se joue dans le passage du paganisme au christianisme, du ciel « marmoréen » au Calvaire « nazaréen », deux termes associés à la rime. Là encore, on retrouve le motif polysémique de la mort de Pan, événement non plus jubilatoire comme chez Heine, et qui renvoie cette fois-ci non à la fin de l'absolutisme mais à la crucifixion d'un art incarné. Gautier, sur ce sujet, semble rester très cohérent, puisque presque vingt ans plus tôt, c'est déjà une conception que l'on retrouvait dans *Mademoiselle de Maupin* :

« Ô vieux monde ! tout ce que tu as révééré est donc méprisé ; tes idoles sont donc renversées dans la poussière ; de maigres anachorètes vêtus de lambeaux troués, des martyrs tout sanglants et les épaules lacérées par les tigres de tes cirques se sont juchés sur les piédestaux de tes dieux si beaux et si charmants : – le Christ a enveloppé le monde dans son linceul. Il faut que la beauté rougisse d'elle-même et prenne un suaire. – Beaux jeunes gens aux membres frottés d'huile qui luttez dans le lycée ou le gymnase, sous le ciel éclatant, au plein soleil de l'Attique, devant la foule émerveillée ; jeunes filles de Sparte qui dansez la bibase, et qui courez nues jusqu'au sommet du Taygète, reprenez vos tuniques et vos chlamydes : – votre règne est passé. Et vous, pétrisseurs de marbre, Prométhées du bronze, brisez vos ciseaux : – il n'y aura plus de sculpteurs. – Le monde palpable est mort. Une pensée ténébreuse et lugubre remplit seule l'immensité du vide. – Cléomène va

¹ *Ibid.*, p.199-200.

² « Bûchers et tombeaux », *Émaux et Camées*, dans *Poésies*, 2, *op.cit.*, p.153.

voir chez les tisserands quels plis fait le drap ou la toile. »¹

Il s'agit bien là encore de penser le sens du devenir historique comme un assombrissement général, la « pensée ténébreuse et lugubre », contre le « plein soleil de l'Attique », faisant écho à « l'ombre » croissante de « Bûchers et tombeaux ». Ce déclin procède à la fois de la haine du corps et de l'art. L'opposition fondamentale entre la nudité des gymnastes grecs ou des spartiates bachiques et le vêtement chrétien, « lambeaux troués, « linceul », « suaire », « drap ou [...] toile », ne peut que souligner le renversement anthropologique et esthétique déjà étudié dans notre première partie : le corps « éclatant », objet d'émerveillement, devient culte d'une souffrance sanguinolente. La référence plastique, métonymie de l'ensemble d'un art désormais défunt (*topos* du XIX^e siècle), laisse cette fois-ci émerger la figure de Prométhée, sur laquelle nous reviendrons, figure romantique par excellence qui défie les dieux officiels transcendants et symbolise cette religion immanente.

d. « A time of scarcity »

Enfin, et au-delà de la complexité de sa compréhension du sens du devenir historique, Pater met également en scène cette décadence de l'histoire, qui repose davantage chez lui sur la conscience d'appartenir à une époque de transition -un sentiment que partagent beaucoup de ses contemporains. S'il y a décadence, c'est précisément parce que ces auteurs victoriens, comme leurs homologues continentaux, semblent faire la douloureuse expérience de la fin d'un monde, alors que le futur n'est qu'embryonnaire. En ce sens, et même s'il ne peut parfois s'empêcher d'être nostalgique d'une certaine vision de la littérature², Pater ne croit pas à proprement parler à une dégénérescence de l'histoire ou de l'art : la décadence se retrouve mise en scène dans la mesure où Pater situe l'action de ses œuvres à des époques transitionnelles dont l'acmé est passée, par exemple dans *Marius* ou *Gaston de Latour*.

¹ *Maupin*, p.259-260. Cf. *Arria Marcella* par exemple : « Le Nazaréen, dont les infâmes sectateurs, enduits de poix, ont éclairé les jardins de Néron, trône seul en maître dans le ciel désert, d'où les grands dieux sont tombés. » (p.567.)

² Ainsi, lorsqu'il évoque la critique littéraire de Charles Lamb : « For it is with the delicacies of fine literature especially, its gradations of expression, its fine judgment, its pure sense of words, of vocabulary—things, alas! dying out in the English literature of the present, together with the appreciation of them in our literature of the past—that his literary mission is chiefly concerned. » (« Charles Lamb », *Appreciations*, p.113 ; *Essais anglais*, *op.cit.*, p.80).

Dès le début du chapitre II de *Marius*, Pater évoque ainsi le « domaine écorné » du jeune romain : « le niveau de vie décroissait »¹. Là encore, l'histoire individuelle fait écho à l'histoire collective, puisque le récit s'ouvre sur l'annonce de la mort d'Antonin le Pieux, qui semble incarner un âge d'or à jamais révolu : « The old, unaffected, really pagan, peace or gaiety, of Antoninus Pius—that genuine though unconscious humanist—was gone for ever. »² Dans la rédaction de son roman, Pater semble d'ailleurs s'être inspiré des *Antonins* de Franz de Champagny, une période que ce dernier qualifie de « double décadence », matérielle et politique³. Dans *Marius*, la Rome de Marc-Aurèle est donc clairement sur le déclin, à l'image de la ville d'Auxerre qui sombre dans la désolation après la prospérité dorée apportée par Denys :

« Those fat years were over. It was a time of scarcity. The working people might not eat and drink of the good things they had helped to store away. Tears rose in the eyes of needy children, of old or weak people like children, as they woke up again and again to sunless, frost-bound, ruinous mornings; and the little hungry creatures went prowling after scattered hedge-nuts or dried vine-tendrils. Mysterious, dark rains prevailed throughout the summer. »⁴

Dans la même logique, quelques lignes plus haut, Pater évoque « une sorte de dégénérescence de grossièreté – grossièreté de la satiété et des appétits émoussés et abattus »⁵. Notons qu'il s'agit ici d'une déchéance moins artistique que politique : de la même manière que l'âge d'or auxerrois avait consacré une horizontalisation démocratique du pouvoir, on peut peut-être voir dans ces lignes, notamment dans la troisième phrase, la condamnation d'une société

¹ *Marius* appartient à « an ancient family whose estate had come down to him much curtailed » : « As the means of life decreased... » (*ME*, t.1, p.14). En ce sens, on ne peut être d'accord avec N. Vance qui, dans *The Victorians and Ancient Rome* (*op.cit.*), affirme que la Rome de Pater n'est pas du tout décadente, contrairement à beaucoup de fictions antiques et pro-chrétiennes de l'époque (p.217). Si l'on peut reconnaître, malgré l'échec des philosophies païennes, une sympathie profonde de *Marius* pour ce monde, dans la mesure où il en fait fondamentalement partie, le jeune romain est aussi habité par le sentiment qu'il est face à un monde malade et sur sa fin.

² *ME*, t.1, p.180 : « La paix ou la gaieté d'autrefois, vraiment païennes et dénuées d'affectation, d'Antonin le Pieux – cet humaniste aussi sincère qu'inconscient – avaient disparu à jamais. » (*Marius*, p.152).

³ Cité par B. Inman, *Walter Pater and his reading*, *op.cit.*, t.2, p.451 : Inman note par exemple des similitudes d'interprétation entre le Marc-Aurèle de Champagny et celui de Pater.

⁴ « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.90 : « C'en était fait des grasses années ; le temps de la disette était venu. Les travailleurs ne pouvaient manger ni boire leur part des bonnes choses qu'ils avaient aidé à emmagasiner. Des larmes montaient aux yeux des enfants besogneux ou des faibles vieillards pareils à des enfants, quand jour après jour ils s'éveillaient dans la froidure des matins sans soleil et pourris, et de petites créatures faméliques s'en allaient rôder en quête de noisettes ou de vrilles de vignes desséchées. Des pluies lourdes et mystérieuses désolèrent tout l'été. » (« Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.86).

⁵ *Ibid.*, p.85 : « A kind of degeneration, of coarseness—the coarseness of satiety, and shapeless, battered-out appetite » (« Denys l'Auxerrois », *IP*, p.90).

inégalitaire qui peine à redistribuer les richesses produites par tous, notamment aux classes laborieuses (« *working people* »). Qu'il s'agisse de l'Auxerre médiévale ou de la Rome antique, on assiste bien à la fin d'un monde, que semble acter, au chapitre XII de *Marius*, le discours de Marc-Aurèle (dont se désolidarise totalement Marius) : dans son évocation mélancolique de « la grandeur des ruines de Rome » et de « l'héroïsme en ruine », les paroles impériales s'offrent comme « la quintessence de toutes les épitaphes romaines » : « As it were the very quintessence [...] of all that was monumental in that city of tombs, layer upon layer of dead things and people. As if in the very fervour of disillusion, he seemed to be composing — ὡσπερ ἐπιγραφὰς χρόνων καὶ ὅλων ἔθνων — the sepulchral titles of ages and whole peoples; nay! the very epitaph of the living Rome itself. »¹ L'Antiquité romaine devient ainsi, dans la bouche de Marc-Aurèle, un vaste sarcophage, un espace mort-vivant à l'image des dieux en exil heinéens ou des vampires gautiériers, métaphores de la vocation mémorielle et commémorative de la poésie.

Tous les paradoxes de ce discours sont bien saisis par Marius. Au fond, l'idée sous-jacente de ces pensées déclinistes, comme l'écrit Pater quelques lignes plus loin, c'est bien cette « envie de s'écrier "Humiliez-vous" »², autrement dit cette mélancolie spiritualiste qui déprécie le présent, le corps et la nature humaine telle qu'elle est. C'est d'ailleurs précisément pour cette raison que Heine veille à toujours garder une distance qui s'exprime dans l'humour et le second degré : le poète allemand a trop conscience que donner dans la complainte stérile sur les maux du temps l'assimile directement aux romantiques réactionnaires qu'il dénonce. Ce que met en évidence ce motif de la décadence, au cœur de l'opposition entre hébraïsme et hellénisme, c'est que le païen se retrouve ainsi saisi entre la gaieté antique qu'il défend et la nostalgie de cette lumière perdue : paradoxes de ces païens qui veulent promouvoir une religion du bonheur, du plaisir, de l'*ici* et du *maintenant* mais ne peuvent s'empêcher de déplorer l'incapacité de leur temps, sinon la leur propre, à rendre possible cet idéal. C'est en ce sens, aussi, que Heine, Gautier et Pater restent des Hébreux romantiques qui se rêvent hellènes.

¹ *ME*, t.1, p.199-200 : « comme s'il s'était agi de la quintessence de toutes les épitaphes romaines, de tout ce que la cité des tombes avait de monumental, strate sur strate de choses et de personnes mortes. Comme si, dans la ferveur même de la déception, il semblait composer — ὡσπερ ἐπιγραφὰς χρόνων καὶ ὅλων ἔθνων — les inscriptions sépulcrales des époques et de peuples entiers ; allons jusqu'à dire l'épitaphe même de la Rome vivante. » (*Marius*, p.167).

² *Ibid.*

3. Catastrophes

a. « La grande déconfiture »

Le discours de Marc-Aurèle qui fait de la Rome antonine un vaste tombeau semble alors, aux dires de Marius, « sous l'influence d'une anticipation imaginaire de la catastrophe »¹. C'est justement cette catastrophe que Gautier et Heine mettent en scène dans leurs écrits². Si, comme on l'a vu, le poète allemand ne fait pas de la décadence le principal moteur de l'histoire, sa manière de considérer le devenir historique, par l'opposition qu'il développe entre hébraïsme et hellénisme, repose néanmoins sur la conscience aigüe d'une « funeste catastrophe »³ qui marque un profond bouleversement esthétique et politique. C'est d'ailleurs en ce sens que la figure païenne semble habitée par une profonde conscience tragique, comme on le verra plus loin chez Pater et surtout Gautier. Peu mis en scène en tant que tel dans les *Dieux en exil*⁴, ce cataclysme se retrouve notamment décrit dans *La ville de Lucques*, au début du chapitre VI :

« Jener schenkte nunmehr auch der übrigen Götterversammlung,
Rechtshin, lieblichen Nektar dem Mischkrug emsig entschöpfend.

¹ *Ibid.*

² Dans sa « Prière sur l'Acropole », Renan évoque également cette catastrophe que représente l'avènement du christianisme : « Te rappelles-tu ce jour, sous l'archontat de Dionysodore, où un laid petit Juif, parlant le grec des syriens, vint ici, parcourut tes parvis sans te comprendre, lut tes inscriptions tout de travers et crut trouver dans ton enceinte un autel dédié à un dieu qui serait le dieu inconnu. Eh bien, ce petit Juif l'a emporté ; pendant mille ans, on t'a traitée d'idole, ô Vérité ; pendant mille ans, le monde a été un désert où ne germait aucune fleur. Durant ce temps, tu te taisais, ô Salpinx, clairon de la pensée. Déesse de l'ordre, image de la stabilité céleste, on était coupable pour t'aimer, et, aujourd'hui qu'à force de consciencieux travail nous avons réussi à nous rapprocher de toi, on nous accuse d'avoir commis un crime contre l'esprit humain en rompant des chaînes dont se passait Platon. » (« Prière sur l'Acropole », dans *Œuvres complètes, op.cit.*, p.756-757) Dans une perspective davantage historique et moins mythique, Renan substitue Paul, « laid petit Juif », au Christ. Si l'on retrouve chez l'historien les mêmes attaques contre l'ascétisme chrétien, vaste « désert » sans « fleur », la perspective reste bien différente de celle de nos trois auteurs, puisque Renan, en bon scientifique fils des Lumières, associe directement le paganisme antique à la « Vérité », à la « pensée », et à « l'ordre », en d'autres termes à la raison, ce que ne feront jamais Heine, Gautier ou Pater, bien au contraire.

³ *GE*, p.138 : « die unselige Katastrophe » (nous traduisons, l'expression ne figurant pas dans la version française).

⁴ Il n'est évoqué qu'au début des lignes consacrées à Jupiter : « Ce troisième fils de Saturne, qui, après la chute de son père, s'était arrogé la souveraineté des cieux, trôna [pendant une longue suite de siècles] au sommet de l'Olympe, entouré d'une cour riante de [hauts et de très-hauts] dieux [et demi-dieux], ainsi que de [hautes et de très-hautes] déesses et de nymphes, leurs célestes dames d'atour et filles d'honneur, qui tous menaient joyeuse vie, repus d'ambrosie [et de nectar, méprisant les manants attachés ici-bas à la glèbe, et n'ayant aucun souci du lendemain]. [Hélas!] [] quand fut proclamé le règne de la croix, de la souffrance, le grand Chronide émigra et disparut au milieu du tumulte des peuples barbares qui envahirent le monde romain. » (*DE*, p.251 ; *GE*, p.138). Là encore la version française met davantage à distance la « cour » des « hauts et très hauts » dieux et déesses accompagnées de leurs « dames d'atour ». Ces expressions sont déjà une manière pour Heine de moderniser, façon Moyen-Âge, l'Antiquité grecque. Peut-on voir dans la répétition des adjectifs « hauts » et « très hauts » des piques ironiques contre la rhétorique de l'Église catholique ou sa hiérarchie très verticale ?

Doch unermessliches Lachen erscholl den seeligen Göttern,
Als sie sahn, wie Hefästos im Saal so gewandt umherging.
Also den ganzen Tag bis spät zur sinkenden Sonne
Schmausten sie; und nicht mangelt ihr Herz des gemeinsamen Mahles,
Nicht des Saitengetöns von der lieblichen Leyer Apollons,
Noch des Gesangs der Musen mit holdantwortender Stimme.

(*Vulgata*)

Da plötzlich keuchte heran ein bleicher, bluttriefender Jude, mit einer Dornenkrone auf dem Haupte, und mit einem großen Holzkreuz auf der Schulter; und er warf das Kreuz auf den hohen Göttertisch, daß die goldnen Pokale zitterten, und die Götter verstummten und erblichen, und immer bleicher wurden, bis sie endlich ganz in Nebel zerrannen. Nun gabs eine traurige Zeit, und die Welt wurde grau und dunkel. Es gab keine glücklichen Götter mehr, der Olymp wurde ein Lazareth wo geschundene, gebratene und gespießte Götter langweilig umherschlichen, und ihre Wunden verbanden und triste Lieder sangen. Die Religion gewährte keine Freude mehr, sondern Trost; es war eine trübselige, blutrünstige Delinquentenreligion. »¹

La structure binaire du texte repose sur une première partie constituée d'une épigraphe tirée de la traduction de l'*Illiade* par Voss (chant I, vers 597 *sq.*), et sur une seconde consacrée à l'avènement du christianisme. Comme on peut le voir, le texte original allemand ne mentionne pas directement l'*Illiade*, préférant se référer à une « Vulgate » : Heine, en employant le terme utilisé pour désigner la traduction latine de la Bible officiellement reconnue par l'Église catholique², subvertit ainsi la terminologie chrétienne. Il s'agit pour Heine non seulement de désacraliser la Bible comme texte institutionnel et officiel intégré au système catholique, mais également, par le détournement de ce terme de « Vulgate », de faire de l'œuvre d'Homère une nouvelle Bible, au fondement des principes sensualistes, et dont Heine se fait le continuateur, lui qui poursuit par sa prose le fil du texte homérique. Citer la

¹ *Die Stadt Lukka*, VI, *DHA* 7, p.172-173 : « Vulcain verse abondamment à tous les dieux le doux nectar qu'il puise dans une urne profonde : un rire inextinguible s'élève au milieu des heureux habitants de l'Olympe, quand ils voient Vulcain, pour les servir, s'agiter avec effort dans les palais célestes. Durant tout le jour, et jusqu'au coucher du soleil, prolongeant les festins, et savourant l'abondance des mets, ils écoutèrent avec délices les sons de la lyre brillante que faisait retentir Apollon, et les chœurs des Muses, chantant tour à tour d'une voix harmonieuse. [Illiade.]

Quand soudain entra, tout essoufflé, un juif pâle, dégouttant de sang, une couronne d'épines sur la tête, et portant sur l'épaule une grande croix de bois, et il jeta cette croix sur la splendide [] table du banquet. Les vases d'or tremblèrent, les dieux se turent, pâlirent, pâlirent davantage jusqu'à ce qu'ils s'évanouissent enfin en vapeur. Il y eut alors un triste temps, et le monde devint gris et sombre. Il ne fut plus question de dieux heureux ; on fit de l'Olympe un hôpital où des dieux écorchés, rôtis et perforés, se promenèrent ennuyés et pensèrent leurs blessures en chantant de tristes litanies. La religion ne donna plus de joie, mais des consolations ; ce fut une ensanglantée et lamentable religion de suppliciés. » (*La ville de Lucques*, VI, *DHA* 7, p.439).

² Voir la note de C. Placial dans *Tableaux de voyages*, *op.cit.*, p.459, n.27.

traduction de Voss, penseur qualifié par Heine de « rationaliste » n'a également rien d'anodin : le poète parisien cherche à revendiquer une filiation, une communauté de pensée avec le traducteur des païens antiques et le détracteur du christianisme romantique¹ déjà évoqué plus haut.

La leçon de ces lignes, rappelle G. Höhn, est simple : « La beauté, la poésie et le bonheur ne résistent pas à l'évolution historique. »² Cette rupture esthétique et politique, matérialisée par le vide typographique du retour à la ligne, s'offre dès lors comme le passage de la poésie (celle des vers d'Homère) à la prose, et consacre ainsi, avec l'irruption du Christ, le règne d'un prosaïsme mortifère où l'inspiration poétique n'a plus sa place : les dieux se taisent, et le Christ est « essoufflé » (« *keuchen* »). Les nombreuses oppositions entre le « rire inextinguible » des dieux (« *unermeßliches Lachen* ») et la « triste époque » moderne³, entre le chœur des Muses et les « tristes litanies » (« *triste Lieder* »), entre l'Olympe et le « Lazaret » dont on a déjà parlé sont autant d'éléments caractéristiques du conflit en jeu, qui s'inscrivent dans un réseau d'antithèses parcourant toute l'œuvre heinéenne. Le motif du pâlissement des dieux, par exemple, qui finissent par s'évanouir « enfin en vapeur », se retrouve précisément dans « Les dieux de la Grèce » (*La mer du Nord*) et les dernières lignes de *Ludwig Börne*⁴. Dans ces trois textes, Heine cherche à souligner la pâleur presque cadavérique des dieux grecs (« *bleich* », « *blass* »), leur fantômatisation, puis leur disparition subite (« Les dieux de la Grèce ») ou délirante (*La ville de Lucques*, *Ludwig Börne*). Dans les trois cas, il s'agit bien de mettre en scène une disparition de la beauté, un évanouissement de la forme, une spiritualisation qui transforme les divinités classiques marmoréennes en créatures gothiques et en fantômes romantiques, à l'image du bouleversement décrit à l'acte IV du *Faust* : « die Königin Helena sitzt als eine fast zum Gerippe entfleischte Leiche in einem weißen Laken zur Seite des Faust; die tanzenden Frauenzimmer sind ebenfalls nur noch knöcherne Gespenster, gehüllt in weiße Tücher, die

¹ Voir *DA*, IV, *DHA* 8, p.367.

² G. Höhn, *Heinrich Heine. Un intellectuel moderne*, *op.cit.*, p.101.

³ On retrouve, dans « Les dieux de la Grèce », une référence à ce même « rire inextinguible » ainsi qu'à la scène de l'*Iliade* : « Héphaïstos semble encore plus sombre, et véritablement le boiteux n'empiète plus sur les fonctions d'Hébé et ne verse plus, empressé, le doux nectar à l'assemblée céleste... Et depuis longtemps s'est éteint l'inextinguible rire des dieux. » (*DHA* 1, p.508 ; en allemand *DHA* 1, p.414).

⁴ Dans l'ordre chronologique, « Les dieux de la Grèce » : « Also sprach ich, und sichtbar errötheten / Droben die blassen Wolkengestalten, / Und schauten mich an wie Sterbende, / Schmerzenverklärt, und schwanden plötzlich » (*DHA* 1, p.417) ; *La ville de Lucques* : « Die Götter verstummt und erblichen, und immer bleicher wurden, bis sie endlich ganz in Nebel zerrannen » (*DHA* 7, p.173) ; *Ludwig Börne* : « Meine schönen Waldfrauen wurden sichtbar noch blasser und magerer, bis sie endlich ganz in Nebel zerflossen... » (*DHA* 11, p.132). Les dieux grecs deviennent tout aussi « pâles » que le « Juif pâle et essoufflé » qui les envoie en exil.

über den Kopf hängend nur bis auf die dünnen Lenden reichen, wie man die Lamien darstellt »¹. On retrouve d'ailleurs dans cette description des corps de nombreux éléments déjà évoqués chez Gautier dans la première partie : les cadavres décharnés (« *entfleischte Leiche* »), les fantômes osseux (« *knöcherne Gespenster* ») rappellent le défilé squelettique de « Plastique de la civilisation » ou la carcasse de Thamar.

Par ailleurs, si Heine ne fait jamais de cette catastrophe le point de départ d'une décadence historique, c'est précisément parce que ce cataclysme n'est jamais véritablement fixé ni chronologiquement ni géographiquement. Certes, l'avènement du christianisme dans l'Empire romain, au premier siècle de notre ère, est un jalon indispensable de ce conflit, mais il n'est pas la seule « catastrophe », que certains voient déjà dans le judaïsme mosaïque (Gautier) ou le platonisme (Nietzsche). Il s'agit bien d'un conflit qui se joue et se répète sans cesse dans l'histoire du monde, et dont les rivalités entre christianisme et paganisme, Moyen-Âge et Renaissance, romantisme et classicisme - pour reprendre les dichotomies heinéennes - ne sont qu'un exemple parmi d'autres.

Rappelons en dernier lieu que si cet extrait de *La ville de Lucques* donne essentiellement dans le registre pathétique ou tragique, Heine garde toujours une certaine distance dans la mise en scène de cette catastrophe, en témoigne le terme de « grande déconfiture »² qu'il emploie dans *Les dieux en exil* : la familiarité du terme français vaut bien l'expression allemande qui parle de « *große Retirade* », un terme qui a à la fois le sens de « retraite militaire »... mais aussi de « toilettes ».

b. « *A perfection which indicated only too surely the eve of decline* »

Dans la même logique, Gautier fait, dans *Le Roman de la momie* comme dans *Arria Marcella*, l'archéologie d'une catastrophe primitive, d'une chute originelle dans la modernité. La libération des Hébreux et la fin du monde païen antique est véritablement vécue par Gautier comme un bouleversement fondamental (« ... un cataclysme cosmique seul eût pu ouvrir une issue dans ces murailles épaisses, à travers ces entassements de grès dur »³), une révolution

¹ *Der Doktor Faust*, IV, DHA 9, p.95 : « semblable à un squelette décharné, la belle Hélène, enveloppée d'un linceul, est assise à côté de Faust. Les danseuses aussi sont transformées en spectres osseux ; couvertes de capuchons de toile blanche qui retombent jusqu'à mi-corps et laissent à nu les cuisses hideusement amaigries ; elles sont telles qu'on représente les Lémures. » (*La légende de Faust*, acte IV, DHA 9, p.205).

² DE, p.242 ; GE, p.129.

³ RM, p.234.

copernicienne (« pour faire tomber ces pylônes composés de quartiers de montagnes, il eût fallu que la planète s'agitât sur ses bases »¹), à laquelle fait écho la catastrophe pompéienne : vingt ans après *Les derniers jours de Pompéi* (1834), Gautier déjoue totalement les attentes du lecteur en faisant de la chute finale d'*Arria Marcella* non pas l'éruption volcanique mais l'avènement du christianisme : « la catastrophe culturelle que représente la victoire du christianisme prend la place de l'éruption attendue, et détruit sans recours un monde de beauté et de spiritualité immanente. »²

Dans *Le Roman de la momie*, tout est mis en place pour faire de l'Égypte gautiérienne une puissance à l'apogée paradoxale : c'est l'acmé avant la chute, et rien ne résume mieux cet empire au bord du gouffre que l'image des fleurs fanées et sans cesse renouvelées du banquet de Pharaon³. Ici encore, les similitudes avec Pater sont frappantes, en témoigne ce qu'écrit le romancier anglais dans *Marius l'Épicurien* : « That old pagan world, of which Rome was the flower, had reached its perfection in the things of poetry and art—a perfection which indicated only too surely the eve of decline. »⁴ La description qui est faite de Rome au chapitre XI présente bien des ressemblances avec l'Angleterre victorienne : l'évocation de la peste ou des ennemis barbares du Danube font de l'empire romain, et donc indirectement de la puissance britannique, un monde dont l'apogée prétendue est déjà signe de déclin. Ainsi, Pater semble presque voir dans l'âge d'or un ferment de corruption, comme à la fin du chapitre VI qui relate un « jour de grâce » idyllique entre Marius et Flavien, mais qui tourne brutalement au cauchemar : « There had been something feverish, perhaps, and like the beginning of sickness, about his almost forced gaiety, in this sudden spasm of spring »⁵.

¹ *Ibid.*

² « C'est pourquoi le récit enchâssé s'achève sur une reprise de la légende de la *Fiancée de Corinthe* – dans laquelle Michelet verra “le reproche profond, l'indomptable réclamation de la Nature” contre la haine mortifère du corps, de l'amour et du désir qu'impose l'Église triomphante. » C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier : une déconstruction spectaculaire de l'histoire », art.cit., p.178-179.

³ « À chaque instant, des esclaves apportaient des jardins, qu'ils dépouillaient sans pouvoir les appauvrir, des brassées de clématites, de lauriers-roses, de grenadiers, de xéranthèmes, de lotus, pour renouveler les fleurs fanées déjà, tandis que des serviteurs jetaient sur les charbons des amshirs, des grains de nard et de cinnamome. » (*RM*, p.166.)

⁴ *ME*, t.1, p.172 : « Ce vieux monde païen, dont Rome était la fleur, avait atteint sa perfection dans les domaines de l'art et de la poésie – une perfection qui n'indiquait que trop la veille du déclin. » (*Marius*, p.147).

⁵ « ... and by the evening of the next day he was lying with a burning spot on his forehead, stricken, as was thought from the first, by the terrible new disease. » (*ME*, t.1, p.110) : « peut-être y avait-il eu de la fièvre, un commencement de maladie dans cette gaieté presque forcée, dans ce spasme soudain du printemps » (*Marius*, p.99). On rejoint ici ce que l'on a dit plus haut sur l'âge d'or, ou plutôt doré : ce dernier est un fantasme qui contient en lui-même les germes de sa destruction.

Comme la Rome de *Marius l'Épicurien*, l'Égypte du *Roman de la momie* obéit à cette logique qui s'inscrit aussi dans la vaste réflexion portée par le XIX^e siècle sur la précarité des civilisations. Au fond, l'Égypte gautiérienne est déjà une terre divisée, qui laisse loin derrière elle cette heureuse époque où Hébreux et égyptiens cohabitaient en toute quiétude et dont Poëri, relais de la figure de Joseph, fils de Jacob et intendant de Pharaon, est l'ultime reliquat. Dans la mise en scène de cette catastrophe esthétique et anthropologique, le procédé utilisé par Gautier repose sur une subversion systématique des symboles associés à l'Égypte antique. L'opposition entre Égyptiens et Hébreux se fonde ainsi sur un « jeu de démystification et de remotivation d'un système symbolique politico-religieux »¹ : la chute du monde païen s'appuie sur une « dynamique romanesque [qui] invalide dans les derniers chapitres tous les symboles mystico-religieux affirmant la puissance pharaonique »². Au « Roi-Soleil » se substitue ainsi « la lumière si vive qu'auprès d'elle le soleil eût paru noir »³ : le soleil, devenu lumière de l'Éternel, se retourne finalement contre la majesté égyptienne dont il était jusqu'alors l'un des meilleurs symboles (alors que la nuit était au contraire associée au monde hébraïque). L'exemple le plus frappant reste évidemment celui des serpents : si les *uraeus* et autres vipères symboliques s'offrent dans un premier temps comme autant de signes du pouvoir païen, la défaite des serpents égyptiens, dévorés par le serpent mosaïque, participe pleinement de ce « démantèlement de tout le réseau symbolique qui fondait dans la première partie la légitimité du pouvoir pharaonique »⁴.

Bien plus encore, Gautier rend compte de la décadence égyptienne par une utilisation récurrente d'images à double sens qui participent d'une ironie proprement tragique. Ainsi la traversée du Nil de toute la population thébaine (chapitre II) renvoie-t-elle directement à la traversée finale de la mer des Algues par le peuple hébreu. Le chapitre III, en ce sens, est particulièrement exemplaire, et de nombreuses expressions viennent préfigurer la catastrophe finale : la foule égyptienne amassée pour acclamer Pharaon a ainsi « l'aspect d'un campement

¹ C. Saminadayar-Perrin, *RM*, p. 61.

² *Ibid.*, p.64.

³ *RM*, p.231-232.

⁴ C. Saminadayar-Perrin, *RM*, p.65. Il en va de même lorsque Tahoser comprend que son amour pour Poëri ne pourra être satisfait et que l'union de la Païenne et du Juif ne pourra jamais avoir lieu : « Et la pauvre enfant sentit à la poitrine une souffrance aiguë, comme si tous les *uraeus* des entablements, toutes les vipères royales des couronnes pharaoniques lui eussent planté leurs crochets venimeux au cœur. » (*RM*, p.206). Les serpents se retournent contre elle. Au cours du roman, de nombreuses expressions renversent ainsi subrepticement mais symboliquement le pouvoir égyptien : dès le chapitre II, par exemple, les rames de la cange de Tahoser sont comparées à « des pattes de scarabées retournés sur le dos » (*RM*, p.138).

de peuple en migration »¹, la rumeur produite par l'armée en marche est semblable à « celle d'une mer qui approche »² et le « brouillard poudreux » plane au-dessus des troupes comme la colonne de feu au-dessus des Hébreux :

« Le tumulte augmentait ; les tourbillons de poussière s'ouvrirent, et les premières files de musiciens débouchèrent dans l'immense arène, à la grande satisfaction de la multitude, qui malgré son respect pour la majesté pharaonique, commençait à se laisser d'attendre sous un soleil qui eût fait fondre tout autre crâne que des crânes égyptiens. »³

Si les premières lignes évoquent clairement la mer des Algues fendue en deux, la fin du paragraphe, par son humour, participe également à cet éloge paradoxal des armées égyptiennes en ce qu'il met justement à distance la puissance de Pharaon. Gautier tisse ainsi un réseau d'échos qui s'appuie sur les mêmes métaphores, les mêmes objets (les tambours égyptiens et ceux de « l'hymne de la délivrance » par exemple) voire les mêmes expressions⁴ qui subvertissent dès le début les signes du pouvoir païen. Au-delà même de ce jeu de subversion ironique, et dès que le lecteur comprend que l'histoire de Tahoser va rejoindre celle du peuple hébreu qu'il connaît bien, tout éloge de la puissance pharaonique ne peut avoir qu'une valeur paradoxalement tragique : plus l'Égypte est puissante, plus Gautier souligne *a contrario* l'imminence de sa chute. L'énumération à grand fracas des troupes égyptiennes est ainsi d'autant plus dramatique que l'armée pharaonique est détruite à la fin : « de la gloire et de l'armée de Pharaon il ne restait plus rien ! »⁵

¹ *RM*, p.144.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* Quelques lignes plus loin, Gautier évoque l'armée qui s'avance « avec le grondement des grandes eaux ». Quelle ironie pour des troupes qui seront justement englouties par la mer... !

⁴ Comparer ainsi la fin du chapitre III (« ... et l'on sentait que le choc d'une pareille armée devait balayer les nations comme l'ouragan chasse devant lui une paille légère », *RM*, p.153) et celle du chapitre XVII (« ... et la mer se referma, roulant dans des tourbillons d'écume hommes, bêtes, chars, comme des pailles saisies par un remous au courant d'un fleuve. » *RM*, p.265). Nous soulignons. De la même manière, le cataclysme évoqué au terme du chapitre III (« ... la terre résonnait et tremblait sourdement, comme si une catastrophe de la nature l'eût agitée ») préfigure le basculement dans une temporalité épique et cosmique des dernières pages. On pourrait sans difficulté citer d'autres passages, comme le début du chapitre IX où Poëri, armé de son bâton, traverse un champ de papyrus « submergés » dont les hampes ressemblent aux « lances d'une armée rangée en bataille. » (*RM*, p.201), ou encore l'invasion des sauterelles, comparées à des soldats en marche, et qui font donc écho au défilé des troupes égyptiennes.

⁵ *RM*, p.266. Cette dimension tragique passe aussi plus directement et plus classiquement par l'avertissement topique (de Tahoser à Pharaon : « Prends garde, Pharaon, dit Tahoser, qui se souvenait des paroles de Poëri sur la puissance de Jéhovah ; ne laisse pas l'orgueil endurcir ton cœur », p.251), ou la prémonition (de Pharaon, sur sa propre fin : « Voici que je n'ai plus de fils, Tahoser ; si je meurs, tu seras reine d'Égypte », p.262).

Cette catastrophe prend alors aussi des allures de théomachie¹, même si l'affrontement en jeu a moins une dimension strictement religieuse qu'un sens qui concerne plus généralement une vision de la vie et de l'art. Il s'agit ici d'opposer « l'Éternel » et « l'Inconnu » au Panthéon des dieux égyptiens, auquel Pharaon peut prétendre, lui qui est « soleil vivant » et dieu... « à l'éternité près »². Ce terme d'éternel symbolise ainsi l'enjeu du conflit entre les deux mondes qui prétendent tous deux à l'immortalité. L'éternité, caractéristique du paganisme, se voit contestée et supplantée par une nouvelle croyance, de la même manière que les serpents, associés à l'Égypte, se retournent finalement contre Thèbes. La lutte religieuse est aussi un combat de symboles et de signes³. La multiplicité des reptiles, soulignée par l'énumération de leurs noms, scientifiques ou mythiques, contraste avec l'unicité du serpent mosaïque. Face à la contestation de son pouvoir, Pharaon conteste d'ailleurs lui-même le nombre des divinités égyptiennes : « Il n'y a d'autre dieu qu'Ammon-Ra, l'être suprême et primordial, à la fois mâle et femelle, son propre père et sa propre mère. »⁴ Le polythéisme égyptien glisse déjà dans un monothéisme qui préfigure sa chute finale. Il s'agit donc bien pour Gautier d'un conflit entre l'un et le multiple, mais aussi entre le sans-forme et les formes : « un seul Dieu, infini, éternel, sans forme, sans couleur, suffit à remplir l'immensité des cieux que vous peuplez d'une multitude de fantômes. »⁵ L'hébraïsme gautiérien est ainsi caractérisé par son iconoclasme, comme il le rappelle dans « Plastique de la civilisation : « les premiers chrétiens furent presque tous iconoclastes, et les exploits des martyrs commencent toujours par le bris de quelque Vénus ou de quelque Apollon. »⁶ À celui qui commande de n'adorer « ni la pierre, ni le bois, ni le métal »⁷, Gautier oppose les divinités figurées auxquelles Tahoser rend un culte incarné : « elle avait offert sur leurs autels des bouquets de lotus et brûlé des parfums devant leurs images impassibles : étonnée et ravie, elle s'était promenée à travers leurs temples bariolés d'éclatantes peintures. »⁸ L'opposition qui apparaît est, encore une fois, celle de l'art et de l'absence d'art.

¹ Ce conflit entre divinités est finalement esquissé humoristiquement (et polémiqument peut-être) dès les premières lignes du roman, en ce qu'Evandale substitue Osiris à la divinité chrétienne : « Qu'Osiris vous entende, répondit au docteur allemand le jeune lord : c'est une invocation qu'on peut se permettre en face de l'ancienne *Diospolis magna* » (RM, p.75).

² RM, p.146. Il est adoré comme un dieu par les prêtres qui se prosternent devant lui.

³ Ainsi la transformation des eaux du Nil en sang fait-elle émerger un symbole eucharistique (le vin qui se fait sang du Christ) qui supprime les emblèmes païens.

⁴ RM, p.248.

⁵ RM, p.226-227.

⁶ « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, op.cit., p.199.

⁷ RM, p.226.

⁸ RM, p.227.

c. Paganisme et conscience tragique

Ce faisant, Gautier, alors même qu'il décrit une Égypte immuable et anhistorique, l'historicise et la fait entrer, aux yeux du lecteur, dans une temporalité entièrement tournée vers sa fin prochaine. À l'immobilité égyptienne se superpose ainsi l'histoire biblique qui sape déjà tous les fondements de l'univers païen.

Au fond, par la description de cet effondrement, c'est donc aussi le propre désastre de la civilisation moderne qu'envisage Gautier, comme il l'a déjà fait dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* ou dans *Arria Marcella*¹. Certaines expressions utilisées dans *Le Roman de la momie* ne sont pas sans faire directement écho à l'histoire hébraïque. Comment ne pas penser à l'exil du peuple juif à Babylone et à la destruction de Jérusalem lorsque Gautier écrit de Thèbes qu'elle est « déserte comme si un conquérant eût emmené son peuple en captivité »² ? À travers l'histoire égyptienne, c'est aussi celle du peuple juif et chrétien qui se joue dans le roman. L'arrivée triomphale de Pharaon n'est pas non plus sans rappeler la montée du Christ à Jérusalem : « À chaque énonciation, le peuple poussait une clameur immense, et, du haut des talus, jetait sur la route du vainqueur de longues branches vertes de palmier qu'il balançait. »³ « Tout passe », comme le rappelle Gautier dans « L'art », y compris les empires, quels qu'ils soient.

Cette conscience aigüe de la catastrophe et de la dimension éphémère de toute civilisation, qui fait de l'art l'unique refuge contre la mort et le temps qui passe, repose ainsi chez Gautier sur « une vision tragique du temps » : « l'histoire vue par Gautier [...] n'est pas configurée selon un processus dialectique qui permettrait de voir le passé dans le présent ni selon un processus cyclique mais selon le paradigme de la rupture. »⁴ Cette conscience tragique que l'on a vu à l'œuvre dans *Le Roman de la momie*, on la retrouve en un sens aussi chez Pater : à l'image de

¹ Ainsi dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* : « Si, demain, un volcan ouvrait sa gueule à Montmartre, et faisait à Paris un linceul de cendre et un tombeau de lave, comme fit autrefois le Vésuve à Stabia, à Pompéi et à Herculanium, 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 ? » (*Maupin*, p.110.) Même remarque dans *Arria Marcella* : « comme le serait dans deux mille ans, pour les peuples inconnus de l'avenir, un pan de mur de Paris retrouvé avec ses affiches et ses placards. » (*AM*, p.544.)

² *RM*, p.140.

³ *RM*, p.148.

⁴ « Les temps historiques passés sont irrémédiablement perdus, enterrés. Gautier vit d'ailleurs dans une vision tragique du temps (disparition irrémédiable des civilisations, des valeurs) qui l'éloigne d'une conception progressiste de l'histoire. » (M.-È. Thérenty, « Cette vieille momie qu'on appelle l'Histoire », art.cit., p.40).

Charles Lamb, le païen du XIX^e siècle est celui qui a un visage « israélite » mais qui cache « sous cette surface gaie [...] quelque chose de la malédiction d'une horreur domestique, du bel héroïsme, et de la dévotion propres à l'ancienne tragédie grecque. »¹ Si ce sentiment d'une catastrophe imminente parcourt « Emerald Uthwart », c'est également dans « Apollon en Picardie » que l'on le retrouve, que ce soit dans les « pressentiments inexplicables »² qui saisissent le prieur Saint Jean, ou dans la terrible scène qui conclut la nouvelle. Alors qu'Apollyon et son jeune ami jouent au disque dans l'obscurité, à côté d'une tombe et au son du glas, le vent emporte un disque qui fracasse le crâne du jeune Hyacinthe, au grand désespoir d'Apollyon :

« His shout of laughter is turned in an instant to a cry of pain, of reproach; and in that which echoed it—an immense cry, as if from the very heart of ancient tragedy, over the Picard wolds— it was as if that half-extinguished deity, its proper immensity, its old greatness and power, were restored for a moment. The villagers in their beds wondered. It was like the sound of some natural catastrophe. »³

Ce passage, qui s'offre comme une relecture du mythe d'Apollon, de Zéphyr et de Hyacinthe, met en lumière l'essence de cette catastrophe tragique, qui est celle de la mort et du mal : tragédie de la disparition d'une figure innocente et pure, figure d'adolescent sacrifié (Hyacinthe, James Stoke, Emerald Uthwart) dont on sait qu'elle incarne pour Pater la perfection physique et spirituelle. Toutes ces figures païennes, en dépit de leurs professions de foi eudémoniques, restent habitées par cette conscience tragique de la mort et du temps.

d. « Les jours succéderont aux jours... »

Si le *Roman de la momie* est porteur de cette conscience, c'est précisément parce que l'avènement du judéo-christianisme est assimilé à un enclenchement de l'histoire. À l'éternité égyptienne, à ce temps « fondamentalement païen, non vectorisé, sans eschatologie »⁴ s'oppose le devenir judéo-chrétien. En plaçant au cœur de son roman cette opposition entre

¹ « Charles Lamb », dans *Essais anglais*, p.73 : le texte anglais parle de « jewish expression », ce qui est l'une des rares mentions, à notre connaissance, d'une quelconque dimension « hébraïque » chez Pater : « Yet we know that beneath this blithe surface there was something of the fateful domestic horror, of the beautiful heroism and devotedness too, of old Greek tragedy. » (« Charles Lamb », *Appreciations*, p.107). Sur Charles Lamb, voir les analyses d'Éric Dayre dans *Une histoire dissemblable*, notamment p.335-369.

² « Apollon en Picardie », dans *L'Enfant dans la maison*, p.104 : « inexplicable misgivings » (*IP*, p.202).

³ « Apollo in Picardy », *IP*, p.211 : « Son cri rieur se change aussitôt en un cri de douleur, de reproche ; puis en ce qui lui fait écho : une immense clameur, comme jaillie des entrailles d'une tragédie antique et s'épandant sur les collines picardes... » (« Apollon en Picardie », dans *L'Enfant dans la maison*, p.123-124).

⁴ S. Mombert, « Les ornières du temps », art. cit., p.160.

deux temporalités, Gautier rend manifeste le conflit entre deux visions de l'histoire (et donc deux interprétations du roman historique). *Le Roman de la momie* est au fond « l'histoire d'une chute, chute non religieuse mais historique, [...] une chute dans le sentiment (honné par Gautier), dans le temps »¹, dont la victoire de Moïse sur Pharaon est le symbole. Ainsi l'égyptienne Tahoser devient-elle Hora (« heure », en latin), une fois au service de l'hébreu Poëri ; il s'agit pour elle d'un véritablement basculement dans le temps, ce dont la prévient d'ailleurs Poëri : « les jours succéderont aux jours, et [...] tu pourras doucement vieillir chez moi »². Contrairement à la cité thébaine, la maison de Poëri est un lieu où le temps circule de nouveau : « La journée s'avavançait, et déjà le soleil, levé derrière Thèbes, avait franchi le Nil et se dirigeait vers la chaîne libyque, derrière laquelle son disque se couche chaque soir. »³ C'est chez Poëri que l'on a pour la première fois une précision sur la saison de l'année : « on était au temps de la moisson »⁴. Ce n'est pas un hasard si on apprend l'âge de Tahoser (seize ans⁵) seulement une fois qu'elle a traversé le Nil pour se rendre chez Poëri. Ce n'est pas non plus un hasard si on lui donne comme tâche, chez l'Hébreu, de filer la laine (début du chapitre VIII)⁶. Voir Tahoser manier le fuseau l'assimile certes à la Belle au bois dormant, mais aussi à une Parque qui fait défiler le fil de la vie : dans les deux cas, le sentiment tragique comme conscience du temps est omniprésent. L'inscription dans le temps passe bien aussi par la prise de conscience croissante d'une dimension tragique de la destinée de Tahoser et de l'Égypte antique. Pharaon aura beau tenter de soustraire Tahoser à cette fuite du temps⁷, il n'y parviendra pas.

Lui-même d'ailleurs, bien qu'il soit initialement pétrifié dans un pur présent, s'ouvre progressivement à une conscience du temps qui passe, notamment lorsqu'il attend que

¹ G. Séginger, art. cit., p.145.

² *RM*, p.180. Dans la même logique, la mélodie que fredonne Tahoser à Poëri est à la fois « un vieil air égyptien, vague soupir des aïeux transmis de génération en génération » et un chant qui donne « l'oubli » et « ôte la mémoire comme ferait une coupe de népenthès » (p.184) : se retrouvent ici opposées deux logiques, l'une qui sort du temps, l'autre qui génère une épaisseur temporelle et une narration davantage historicisée.

³ *RM*, p.198.

⁴ *RM*, p.196. La moisson est également une métaphore qui peut renvoyer, comme c'est souvent le cas dans le Nouveau Testament, au Jugement dernier (voir par exemple la parabole du bon grain et de l'ivraie chez Matthieu, 13, 24-30). Il s'agit en tout cas clairement d'envisager une temporalité eschatologique.

⁵ *RM*, p.190.

⁶ *RM*, p.195. On peut également voir dans ce rôle, en s'appuyant sur la métaphore du texte-tissu, un moyen de mettre en scène une Tahoser romancière tissant son propre roman : après tout, c'est bien son roman que le lecteur est en train de lire...

⁷ « Quand tu auras vécu dans ce palais [...], tu oublieras tout, comme oublie celui qui mange le népenthès. Ta vie passée te semblera un rêve ; tes sentiments antérieurs s'évaporeront comme l'encens sur le charbon de l'amschir. » (*RM*, p.239). À la maison de Poëri s'oppose le palais de Pharaon : Gautier incarne géographiquement les principes temporels antagonistes à l'œuvre dans son roman.

Tahoser soit retrouvée : « Les heures succédèrent aux heures : déjà le soleil avait disparu derrière les montagnes, lançant ses derniers feux à Thèbes, et les messagers ne revenaient pas. Pharaon gardait toujours son attitude immobile. »¹ Il s'agit bien dans ces lignes de mettre en scène une lutte entre deux principes fondamentaux au cœur de l'opposition entre hébraïsme et hellénisme, la fugacité du temps, et l'immobilité granitique de l'éternité.

Un seul personnage suit une logique contraire à celle de Pharaon et de Tahoser. Alors que ces derniers n'ont pu que tomber dans le temps, Evandale, lui, suit la trajectoire inverse. Si Gautier évoque dès les premières lignes sa « fortune héréditaire » et son « nom historique inscrit sur le livre *Peerage and Baronetage* », le dernier chapitre déclare en revanche que l'Anglais « n'a jamais voulu se marier, quoiqu'il soit le dernier de sa race ». Comme Octavien², son amour rétrospectif pour Tahoser l'entraîne hors de l'histoire et du temps, et, en passant de l'hébraïsme à l'hellénisme, il prend à contrepied la dynamique civilisationnelle du roman.

Plus généralement, le rythme du roman s'accélère clairement dans sa deuxième partie ; la « structure narrative agit comme une force perturbatrice »³ de l'impassibilité antique : « de grandes choses se préparent »⁴. Alors que l'action des quatorze premiers chapitres tient en cinq journées (et nuits) que l'on peut suivre précisément pour chaque personnage, on bascule brutalement, au début du chapitre XV, dans un autre rythme : « *Un jour*, Mosché et Aharon reparurent au palais... »⁵. Il est symptomatique que cette accélération du temps et ce basculement dans une chronologie beaucoup plus floue et plus globale interviennent par l'intermédiaire des deux Hébreux, qui sont à la civilisation égyptienne dans son ensemble ce que Poëri avait été pour Tahoser : une chute dans le temps. Leur fuite d'Égypte est directement assimilée à la fuite du temps : « Si quelqu'un se fût assis sur le bord de la route

¹ *RM*, p.213. Au Pharaon hors du temps succède alors un Pharaon qui acquiert une certaine épaisseur historique, en témoigne l'évocation des aïeux aux chapitres XIII et XV, c'est-à-dire une fois la catastrophe collective enclenchée.

² Sa rencontre avec le sein d'Arria Marcella le place d'emblée hors du temps : « Voyant qu'il s'obstinait dans sa contemplation, les deux amis d'Octavien revinrent vers lui, et Max, en le touchant à l'épaule, le fit tressaillir comme un homme surpris dans son secret. [...] 'Allons, Octavien, dit Max, ne t'arrête pas ainsi des heures entières à chaque armoire, ou nous allons manquer l'heure du chemin de fer, et nous ne verrons pas Pompéi aujourd'hui.' » (*AM*, p.540.) La civilisation moderne, celle du chemin de fer, est emblématiquement celle de l'accélération du temps.

³ F. Court-Perez, *Gautier, un romantique ironique*, op.cit., p.298.

⁴ *RM*, p.220. Radicale accélération au chapitre suivant : « Dans quelques jours nous serons hors de sa puissance... » (*RM*, p.227.) Tout s'enclenche subitement.

⁵ *RM*, p.249. Nous soulignons. Même logique au chapitre suivant : « À quelques jours de là... » (p.253).

pour attendre la fin du défilé, il aurait vu le soleil se lever et se coucher plus d'une fois : il en passait, il en passait toujours. »¹ Le passage physique signifie passage du temps. Cette intrusion du temps se fait alors, à la fin du roman, véritable « apocalypse »² et métaphorise l'irruption d'une nouvelle vision eschatologique et téléologique de l'histoire. À l'histoire individuelle succède brutalement l'histoire collective, qui consacre la fin de la civilisation égyptienne et l'avènement d'un judéo-christianisme moderne. Les derniers chapitres, pourtant de prime abord les plus historiques du roman car concentrés sur un épisode de l'histoire biblique, échappent cependant à toute inscription dans un temps historiquement daté, en témoigne l'utilisation d'un registre qui transforme un événement précis en lutte cosmique universelle et intemporelle : le recours au mythe renvoie ainsi « intemporellement à un conflit entre l'Art et le Temps (l'Égypte est l'empire du Beau, le monde judaïque est lié à des valeurs qui dégraderont le monde) »³, et cette dimension épique « vient contredire la crédibilité scientifique du texte »⁴ et son inscription dans une histoire rationnelle.

Paradoxe du roman historique gautiérien : en mettant en scène cette chute dans le temps, Gautier est bien obligé de s'en faire l'historien, et son roman archéologique, d'antihistorique qu'il était tombe lui aussi dans un roman historique plus canonique, ouvert à une « historicisation du présent » et à une « lecture du contemporain comme produit du travail du passé »⁵. La construction narrative du *Roman de la momie* met ainsi en abîme ce que Gautier dénonce : la décadence dans une modernité où la beauté, éternelle, ne peut survivre que momifiée, donc morte, et qui consacre le règne du devenir historique et d'une logique antipoétique.

4. Dieux en exil

Dès lors, que se passe-t-il une fois qu'a eu lieu « la funeste catastrophe » ? Qu'advient-il du monde païen après sa défaite contre le judéo-christianisme ? Quelle place pour la beauté dans un monde ressenti comme hostile à cette dernière ? Autrement dit, quel statut donner à l'art et à la poésie dans une société qui semble désormais s'émanciper de son discours, parce que la foi chrétienne ou la science lui a substitué un nouveau paradigme de compréhension du

¹ *RM*, p.262.

² G. Séginger, art. cit., p.149.

³ *Ibid.*, p.145.

⁴ C. Saminadayar-Perrin, « *Salammbô* et la querelle du roman archéologique », art. cit., p.613.

⁵ C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier, une déconstruction spectaculaire de l'histoire », art. cit., p.170.

monde ? Autant de questions posées par le motif des dieux en exil, bien étudié notamment par D. Pellizzari¹, qui, comme on l'a vu plus haut pour Pater, s'offre aussi comme moteur du devenir historique compris comme renaissances perpétuelles : thème aux larges implications à la fois esthétiques et politiques, ce retour des dieux bannis interroge la place de la culture passée dans la fondation de ce qui peut souder la communauté politique, présente ou à venir. S'il s'appuie sur la conscience (décadente en un sens) d'une disparition de la beauté d'un monde devenu « prosaïque », le motif des dieux en exil ne s'en tient donc pas à une vaine plainte sur ces temps nouveaux, nés d'une catastrophe tragique, qui repose, rappelons-le, autant sur l'avènement du judéo-christianisme ascétique et spiritualiste que sur celui d'une modernité scientifique et rationnelle : ces dieux exilés mettent ainsi en lumière la nécessaire reconfiguration du rôle attribué à la poésie dans un siècle où ses fonctions se voient profondément bouleversées.

Il faut bien reconnaître, en lien étroit avec la question de la décadence, qu'il s'agit là d'un thème profondément romantique. Comme dans « L'exil des dieux » de Banville, il s'agit alors, dans un jeu de paradoxes, de créer la parole poétique par sa propre fantômatization, de dire la beauté par son exil même, la présence par l'absence, la résurrection par la mort. Loin de la gaieté et de la sérénité (classique) du paganisme abordé en première partie, ce défilé des divinités païennes dresse déjà l'image d'une Grèce en mode mineur. Ce n'est plus la Grèce winckelmannienne qui se donne à voir ici, mais celle, par exemple, d'Edward Burne Jones (« The mirror of Venus »), chez qui Pater voit une renaissance de la mélancolie botticellienne. C'est là toute l'ambiguïté de la position de Heine qui, alors même qu'il vilipende un romantisme réactionnaire, donne, lui aussi, dans ce qui peut s'apparenter de prime abord à un discours nostalgique, qui perçoit du moins le temps présent dans toute sa déceptivité : Heine « conçoit, en effet, le processus de civilisation comme un appauvrissement de la beauté et de la sensualité, symptôme d'un nivellement culturel qui génère la monotonie dans la vie sociale, et révélateur de la dégradation des rapports humains qui évoluent toujours plus vers l'impersonnel et "l'objectif". Ainsi, à travers une vision poétique, où il rend compte des effets négatifs de la rationalisation occidentale, Heine nous ramène irrésistiblement à la grande thèse du "désenchantement du monde", telle que Max Weber la développe dans son livre sur l'éthique protestante. »²

¹ D. Pellizzari, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, op.cit. Voir aussi sur ce thème Jenkyns, *The Victorians and Ancient Greece*, op.cit., p.174-191.

² G. Höhn, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne*, op.cit., p.100.

a. Das « Götterverderben »¹

Dans le monde judéo-chrétien de Heine, la beauté, qu'incarnent les dieux grecs désormais en exil, ne peut plus survivre que masquée ou exsangue : si Bacchus ou Mercure revêtent le « costume moderne » afin de poursuivre leurs agissements en toute quiétude, le Jupiter des *Dieux en exil* ou les nymphes de *Ludwig Börne* dépérissent, cachés du monde. L'Antiquité heinéenne telle qu'elle survit au cœur du monde judéo-chrétien a donc un statut fondamentalement ambigu en ce qu'elle rend tangible la tension entre les principes de vie et de sensualisme dont elle est initialement la manifestation et les idéaux spiritualistes mortifères, portés par la modernité, qui la contamine. En ce sens, ce conflit rejoint la dialectique de l'amour et de la mort², que l'on retrouve notamment dans les *Tableaux de voyage* et surtout dans *Les nuit florentines*. Ainsi, dans *Les Dieux en exil*, la statue italienne qui séduit tant le chevalier allemand a « des regards à la fois [...] voluptueux et [...] langoureusement tristes »³, et les salles au sein desquelles elle mène le chevalier « malgré toute leur splendeur, laiss[ent] apercevoir je ne sais quelle désolation effrayante »⁴. De la même manière, Mercure est décrit comme un « petit homme déjà avancé en âge, mais encore vert, en un mot un vieillard juvénile »⁵. Qu'est-ce que cette jeunesse sénile, ou cette désuétude enfantine, sinon une métaphore du XIX^e siècle heinéen postrévolutionnaire, époque de transition politique et esthétique partagée entre crépuscules et aubes nouvelles ? Malgré toute sa décrépitude, Jupiter est peut-être le meilleur exemple de ces ambivalences⁶ qui font ainsi des dieux païens les incarnations des tensions insolubles de la modernité, tiraillée entre hellénisme et hébraïsme, entre vie et mort :

« Mit großer Verwunderung sahen die Schiffer eine hohe stattliche Gestalt, die sich trotz dem hohen Alter mit gebietender, schierköniglicher Würde aufrecht hielt und beynahe die Balken des Gesimses mit dem Haupte berührte: auch die Züge

¹ « Die Götter Griechenlands », *DHA 1*, p.414. L'idée de « verderben » renvoie à la notion de corruption physique, de détérioration, de pourrissement.

² On retrouve aussi cette dialectique chez Pater, par exemple dans *Gaston de Latour*, au chapitre consacré à Antéros : Pater y oppose *Eros*, amour altruiste, et *Antéros*, amour cruel, celui de la reine Margot par exemple.

³ *DE*, p.231 : « Diese weißen Augen sehen ihn so wollüstig an, und doch zugleich so schauerlich schmerzvoll... » (*EG*, p.48).

⁴ *DE*, p.232 : « trotz aller Pracht, eine unheimliche Oede verriethen » (*EG*, p.48).

⁵ *DE*, p.247 : « ein schon bejahrtes, aber doch wohlkonservirtes Männchen, ein jugendlicher Greis » (*GE*, p.133).

⁶ Ambivalences qui sont aussi des illustrations du rapport complexe de Heine au romantisme : il écrit à la fois contre le romantisme... mais dans un texte de facture et de thème romantiques. Heine est donc saisi dans une dualité constante qui le montre attiré par de vieux dieux qu'il rejette, mais avec nostalgie. C'est là l'un des moteurs de son ironie.

desselben, obgleich verwüstet und verwittert, zeugten von ursprünglicher Schönheit, sie waren edel und streng gemessen, sehr spärlich fielen einige Silberhaare auf die von Stolz und Alter gefurchte Stirn. »¹

Heine reprend au fond ce qu'il avait déjà décrit presque trente ans plus tôt dans « Les dieux de la Grèce » : « Schneeweiß sind die Locken des Haupts, / Die berühmten, olymposerschütternden Locken. / Er hält in der Hand den erloschenen Blitz, / In seinem Antlitz liegt Unglück und Gram, / Und doch noch immer der alte Stolz. »² L'idéal antique dans toute sa pureté, cette « beauté originelle » (« *ursprünglicher Schönheit* ») certes érodée (« *verwittert* ») mais toujours noble et fière s'offre ainsi comme un palimpseste qui se révèle fugacement derrière le masque moderne. Mais contrairement à Gautier, qui, avec l'eldorado parisien de Fortunio ou la Grèce de *Spirite*, ressuscite authentiquement les principes sensualistes au cœur de la modernité judéo-chrétienne, la fiction heinéenne ne laisse jamais l'hellénisme aussi bien revivre. Le paganisme heinéen est perpétuellement entaché de l'ombre spiritualiste, qu'elle soit religieuse ou politique, et sa renaissance porte en lui une mélancolie fondamentale, à l'image de l'esthétique heinéenne qui embrasse le romantisme et le dépasse.

Il y a néanmoins, dans l'évocation de ce visage triste mais fier, quelque chose de plus qu'une simple plainte sur la beauté des ruines du passé. Heine prend d'ailleurs soin de toujours mettre à distance ce qui est presque devenu à cette époque un *topos* bourgeois romantique. Il cherche plutôt à souligner la puissance authentique, à la fois esthétique et politique, de principes qui doivent s'offrir comme les moyens d'une régénération culturelle, voire révolutionnaire, pour la société du XIX^e siècle. Contrairement à Pater ou Gautier, les divinités exilées, chez Heine, ne sont pas nécessairement à associer à un passé idyllique à jamais perdu,

¹ *GE*, p.142 : « Les marins virent, à leur grand étonnement, une haute et imposante figure qui, avec une dignité impérieuse et même majestueuse, se tenait droite malgré le poids des années, de sorte que la tête atteignait aux poutres du plafond. Ses traits, quoique ravagés et délabrés, conservaient des traces d'une ancienne beauté : ils étaient nobles et d'une régularité parfaite. De rares mèches de cheveux argentés retombaient sur un front ridé par l'orgueil et par l'âge. » (*DE*, p.254-255). Ces lignes rappellent celle de Gautier dans son article consacré au Panthéon : « Voici donc Jésus, entre le monde antique et le monde moderne, au déclin et à l'aurore d'une civilisation. Les Olympiens sont inquiets dans leurs maisons célestes : ils voient pâlir leur divinité et s'éclipser leurs rayons : bientôt les autels et les sacrifices vont leur manquer. On dit même qu'on a entendu une voix qui criait la nuit sur les eaux : Le grand dieu Pan est mort ! La voix s'est trompée assurément, car celui-là ne meurt pas ; mais, ô pauvre Jupiter ! ta chevelure ambrosienne grisonne, le frissonnement de ton noir sourcil n'entraîne plus le ciel et la terre. Tu as vécu ta vie de dieu, deux mille ans à peu près : les prédictions de Prométhée et des sibylles s'accomplissent. » (« Panthéon. Peintures murales », dans *L'art moderne*, p.42-43).

² *NS*, II, 6, « Die Götter Griechenlands », *DHA I*, p.412 : « les hivers ont neigé sur les boucles de ses cheveux, de ces cheveux célèbres qui, en s'agitant, faisaient trembler l'Olympe. Il tient à la main sa foudre éteinte ; son visage, où résident le malheur et le chagrin, n'a pas encore perdu son antique fierté. » (*MDN*, II, 6, « Les dieux grecs », *DHA I*, p.508).

qui renverrait historiquement au miracle grec du V^e siècle avant notre ère. La métaphore du vieillissement, si elle part de l'expérience d'un enlaidissement du monde, est bien moins *credo* passéiste sur les ravages du temps présent que représentation d'une dynamique au cœur d'une époque précisément divisée entre réaction et libération, spiritualisme et sensualisme.

Si cette tension entre puissance et décrépitude, entre vie et mort, problématise donc la vision heinéenne de la modernité, il s'agit également d'illustrer le bouleversement esthétique, anthropologique et politique qui s'opère dans le passage d'un principe à l'autre. Il y a plus qu'un simple artifice fantastique dans l'évanouissement fantomatique des divinités païennes : ces dernières se spiritualisent, ou, autrement dit, se romanticisent. Dès lors, dans son attaque des fondements mortifères de l'hébraïsme, Heine fait justement de son Antiquité non pas une anti-modernité mais un espace qui adopte tous les codes de ce qu'il entend dénoncer, en témoigne le palais de la Vénus italienne du premier récit des *Dieux en exil* : « Die großen, abentheuerlichen Blumen, die in Marmorvasen längs den Fenstergeländern standen, waren von so beängstigend üppigen Bildungen, und dufteten so leichenhaft, so betäubend. Dabey seufzte der Wind in den Kaminen wie ein leidender Mensch. »¹ On retrouve précisément dans cette description l'idée déjà évoquée à propos de Vénus, déesse des cadavres (« *Leichengöttin* ») : ici, c'est le parfum des fleurs qui est cadavérique (« *leichenhaft* »). Symptomatiquement, l'Antiquité des *Dieux en exil* n'apparaît d'ailleurs principalement que la nuit : on est loin du soleil attique défendu par d'Albert et autres épicuriens ! De la même manière, les visages de la troupe qui accueille Bacchus et ses compères ont « la blancheur du marbre » et leur « tuniques blanches » leur donnent « l'aspect de statues ambulantes. »² Si la référence plastique au marbre renvoie, comme on l'a vu, à un éloge du corps, la blancheur est beaucoup plus ambivalente, puisqu'elle est candeur solaire autant que pâleur spectrale. Ces comparaisons sont d'ailleurs autant d'échos aux « Dieux de la Grèce », poème dans lequel l'évanescence des nuages côtoie la force du marbre : « Und am hellblau'n, sternlosen Himmel / Schweben die weißen Wolken, / Wie kolossale Götterbilder / Von leuchtendem Marmor. »³

¹ *EG*, p.49 : « De grandes fleurs fantastiques [balançaient leurs tiges] dans des vases de marbre rangés devant les fenêtres, [] et elles exhalaient une odeur cadavérique et vertigineuse. Le vent gémissait dans les cheminées [comme le râle d'un mourant]. » (*DE*, p.232).

² *DE*, p.243 : « Es waren viele hundert Personen, junge Männer und junge Frauen, meistens bildschön, obgleich ihre Gesichter alle so weiß wie Marmor waren, und dieser Umstand, verbunden mit der Kleidung, die in weißen, sehr weit aufgeschürzten Tuniken mit Purpursaum bestand, gab ihnen das Aussehn von wandelnden Statuen. » (*GE*, p.129).

³ *NS*, II, 6, « Die Götter Griechanlands », *DHA 1*, p.412 : « dans l'azur du ciel sans étoiles planent les nuages blancs comme de colossales figures de dieux taillées en marbre étincelant. » (*MDN*, II, 6, « Les Dieux grecs », *DHA 1*, p.507).

Il s'agit précisément dans ces caractérisations de passer de l'Antiquité classique symbolisée par la référence au marbre à une Antiquité romantique qui transforme la statue en fantôme. C'est d'ailleurs ce dernier terme (« *Gespensst* ») qui est employé dans « Les Dieux de la Grèce », pour désigner ces divinités « qui jadis gouvernaient si joyeusement le monde, et qui maintenant, après leur chute et leur trépas, à l'heure de minuit, errent au ciel, spectres gigantesques. »¹ En ce sens, cette vision du paganisme déchu emprunte aux codes romantiques (fantastiques, gothiques par exemple) son mode d'existence dans le monde moderne : c'est une Antiquité contaminée par la « maladie » spiritualiste que décrit Heine, une Antiquité qui met en scène, au cœur de la représentation de ses dieux païens, le passage de l'hellénisme à l'hébraïsme. Cette transformation de la statue en fantôme romanticise l'Antiquité et la plonge dans le monde moderne dont Heine dénonce les travers.

Cette vision se trouve d'ailleurs de manière beaucoup moins distanciée au sein de l'esthétisme. La Vénus de Swinburne, elle aussi, est exsangue : « Cependant nulle veine ne bat sur son visage »² », quand celle de Burne-Jones³, lasse et pâle, communique une sensation d'enfermement et de morbidité. Contrairement à *The Mirror of Venus* (1877) qui présente une scène en plein air, c'est la claustration qui se dégage de ce tableau, et c'est bien plus Vénus qui semble prisonnière que Tannhäuser. Comme les suivantes de Tahoser qui essaient de distraire leur maîtresse au chapitre I du *Roman de la momie*, les compagnes de Vénus cherchent à distraire vainement leur maîtresse : toutes, cependant, semblent saisies dans une atmosphère alanguie, envoutante, spleenétique. Au cœur du monde moderne, Vénus est littéralement détrônée, et ses attributs, bien présents, semblent cependant ne pas fonctionner. La déesse de l'amour, totalement excentrée, presque en dehors du tableau et de l'histoire, semble alors figurer une nouvelle divinité en exil, à la sensualité morbide. À l'arrière-plan, les tapisseries, qui redoublent la sensation claustrale, renvoient à un passé mythique idyllique et malheureusement révolu, celui de la naissance de Vénus (à gauche) ou du triomphe de la

¹ MDN, II, 6, « Les dieux grecs », *DHA 1*, p.508 : « Die einst so freudig die Welt beherrschten, / Doch jetzt, verdrängt und verstorben, / Als ungeheure Gespenster dahinziehn. » (*NS*, II, 6, « Die Götter Griechenlands », *DHA 1*, p.412).

² Swinburne, *Poèmes choisis*, p.63.

³ La légende de Tannhäuser, déjà revisitée par Tieck en 1799 (*Der getreue Eckart und Tannhäuser*, conte publié dans les *Romantische Dichtungen* puis dans *Phantasia*, 1812), longuement développée par Heine dans ses *Elementargeister* puis dans la version française des *Dieux en exil* (1853), a également été popularisée par Wagner, qui en fait un opéra en trois actes, créé en 1845. Mais il faut également se tourner du côté des artistes victoriens eux-même pour voir dans cette référence l'une des figures de proue du conflit entre sensualisme païen et spiritualisme judéo-chrétien. La légende se retrouve en effet sous la plume de Swinburne (« *Laus Veneris* », *Poems and Ballads*, 1866) de William Morris (« *The Hill of Venus* », *The earthly paradise*, 1869), mais aussi sous le pinceau d'Edward Burne-Jones (*Laus Veneris*, 1869).

déesse (à droite). Au loin, les chevaliers, relais du spectateur qui lui aussi contemple la scène, sont incapables de créer une quelconque communication avec l'intérieur. Toute rencontre entre les deux mondes paraît impossible, toute communication vouée à l'échec.



Figure 3 : E. Burne-Jones, *Laus Veneris*, (1873-1875).

C. Ribeyrol rappelle que « les écrits des Esthètes sont jalonnés de référence à ces personnages fantomatiques sortis d'une Antiquité oubliée. [...] Ainsi, Pater décrit Perséphone comme une "revenante" à double titre puisqu'elle incarne le retour, le cycle éternel des saisons, mais aussi parce que sa légende resurgit à travers les siècles et âges dans différentes œuvres d'art. »¹ À bien des égards, il y a dans ces représentations une forme d'érotisme macabre qui trouve une magnifique expression dans l'Hérodiade d'*Atta Troll*². Le narrateur assiste à un défilé nocturne, au sein duquel se distinguent trois femmes. Il y a d'abord Diane, au « visage

¹ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, p.54 : « Pater semble nostalgique de ces "survivances" antiques d'un autre âge, terme qu'il emprunte à l'anthropologue Edward B. Tylor. L'histoire de l'art grec est en effet peuplée de ces fantômes mythiques, qu'il s'agisse de Perséphone ou, comme il le note plus loin, des jeunes éphèbes héroïques Harmodios et Aristogiton, dont les formes athlétiques hantent l'histoire de l'art grec. »

² Une figure qui rapproche Heine de Flaubert et de Wilde. Voir « Parcours du mythe d'Hérodiade : *Ysengrimus*, *Atta Troll*, *Trois contes*, *Salomé* », A. Ogane, art.cit..

[...] blanc comme du marbre, mais froid comme lui »¹, qui « regrette le temps perdu, le temps primitif où les hommes étaient plus beaux, et [qui] remplace [] maintenant la qualité [antique] par la quantité [moderne]. »² Vient ensuite la fée Habonde : au « type grec » succède la « race celtique »³. La dernière femme qu'évoque Heine est Hérodiade, qui « porte toujours dans ses mains le plat où se trouve la tête de Jean-Baptiste » : « et elle la baise ; – oui, elle baise avec ferveur cette tête [morte]. »⁴ Ces trois femmes sont bien d'authentiques divinités exilées, qui suscitent le désir et la nostalgie langoureuse du narrateur :

« Es ergriff mich wilde Sehnsucht
Wie nach Traum und Tod und Wahnsinn,
Und nach jenen Reuterinnen,
Die ich sah im Geisterheerzug.

Ihr holden Nachtgesichte,
Die das Morgenroth verscheuchte,
Sagt, wohin seyd Ihr entflohen?
Sagt, wo hauset Ihr am Tage?

Unter alten Tempeltrümmern,
Irgendwo in der Romagna,
(Also heißt es) birgt Diana
Sich vor Christi Tagesherrschaft.

Nur in mitternächt'gem Dunkel
Wagt sie es hervorzutreten,
Und sie freut sich dann des Waidwerks
Mit den heidnischen Gespielen.

Auch die schöne Fee Abunde

¹ « Combien elle ressemble peu à présent à cette Diane qui, dans l'orgueil de sa chasteté, changea Actéon en cerf et le fit déchirer par ses chiens! » (*Atta Troll*, *DHA 4*, p.191) : « Auch das Antlitz weiß wie Marmor / Und wie Marmor kalt. Entsetzlich / War die Starrheit und die Blässe / Dieser strengen edlen Züge. [...] Wie verändert ist Diana, / Die, im Uebermuth der Keuschheit, / Einst den Akteon verhirschte / Und den Hunden preisgegeben! » (*DHA 4*, Caput XIX, p.56-57).

² *DHA 4*, p.192 : « Die verlorne Zeit bereut sie, / Wo die Männer schöner waren, / Und die Quantität ersetzt ihr / Jetzt vielleicht die Qualität. » (*DHA 4*, p.57).

³ *Ibid.*.

⁴ *DHA 4*, p.193 : « In den Händen trägt sie immer / Jene Schüssel mit dem Haupte / Des Johannes, und sie küßt es; / Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst. » (*DHA 4*, p.59).

Fürchtet sich vor Nazarenern,
Und den Tag hindurch verweilt sie
In dem sichern Avalun. »¹

La posture heinéenne se donne ici à voir dans toute sa complexité. Incarnant chacune une « race » humaine (grecque, celte, juive), ces trois femmes, comme la Vénus exilée, sont désormais des puissances nocturnes, reléguées dans l'ombre par l'obscurantisme chrétien : c'en est bien fini du paganisme solaire décrit en première partie. On retrouve ici la dichotomie entre jour et nuit mobilisée par Gautier dans *La morte amoureuse*. C'est bien d'ailleurs d'amour qu'il est question ici, amour romantique fait de « *wilde Sehnsucht* », de « fantômes », de « rêve » et de « mort », autant de « spiritualismes » qui, pour autant, restent ancrés dans une perspective résolument païenne. Heine se montre ici beaucoup moins critique envers le romantisme que dans ses textes des années 1830. Au contraire même, ces femmes semblent réveiller les vieilles amours du *Livre des Chants*, et particulièrement Hérodiade, dont on sait la fortune future (Flaubert, Wilde) :

« Aber du, Herodias,
Sag wo bist du? – Ach, ich weiß es!
Du bist todt und liegst begraben
Bey der Stadt Jeruscholayim!

Starren Leichenschlaf am Tage
Schläfst du in dem Marmorsarge;
Doch um Mitternacht erweckt dich
Peitschenknall, Hallo und Hussa!

Und du folgst dem wilden Heerzug
Mit Dianen und Abunden,
Mit den heitern Jagdgenossen,
Denen Kreuz und Qual verhaßt ist! [...]

¹ *DHA 4*, p.61-62 : « « Je me pris d'un désir effréné pour le monde des rêves, pour la mort et le délire, et pour ces belles amazones que j'avais vues dans le défilé des esprits. O douces visions des nuits qu'effarouche l'aurore, dites, où êtes-vous enfuies ? Dites, où vous cachez-vous pendant le jour ? Sous les ruines d'un vieux temple, au fond de la Romagne, on dit que la déesse Diane se retire pendant le règne diurne du Christ. Ce n'est que dans les ténèbres de minuit qu'elle se hasarde à sortir et à se livrer au plaisir de la chasse avec ses compagnes [réprouvées]. La belle fée Habonde aussi a peur des [dévots] nazaréens, et elle passe tout le jour dans son sûr asile d'Avalun, [l'île fortunée] ». (*DHA 4*, p.194-195).

Denn ich liebe dich am meisten!
Mehr als jene Griechengöttinn,
Mehr als jene Fee des Nordens,
Lieb' ich dich, du todte Jüdin!

Ja, ich liebe dich! Ich merk' es
An dem Zittern meiner Seele.
Liebe mich und sey mein Liebchen,
Schönes Weib, Herodias!

Ja, am Tage sitz' ich weinend
Auf dem Schutt der Königsgrüfte,
Auf dem Grabe der Geliebten,
Bey der Stadt Jeruscholayim.

Alte Juden, die vorbegehn,
Glauben dann gewiß, ich traure
Ob dem Untergang des Tempels
Und der Stadt Jeruscholayim. »¹

Les affirmations romantiques du narrateur vont précisément de pair avec une prééminence donnée à la juive Hérodiade sur la grecque Diane ou la celte Habonde : « Lieb'ich dich, du todte Jüdin » ! L'allitération des consonnes dentales et la rime (rare dans *Atta Troll*) qui associe (ou oppose) « Jüdin » et « Griechengöttinn » sont autant de procédés qui mettent en lumière ce vers, qui annonce déjà, quatre ans plus tard, le retour en force de la référence hébraïque au cœur de la poésie heinéenne. Si la beauté païenne se fait juive, Heine ne renonce aucunement à ses idéaux sensualistes, comme le montrent les derniers vers : ce n'est pas sur

¹ *DHA 4*, p.63-64 : « « Mais toi, Hérodiade, où es-tu, dis-moi ? [Où est ta résidence ?] Ah ! je le sais, tu es morte, et ta tombe est [à] Jérusalem ! Le jour, tu dors, dans ton sépulcre de marbre, l'immobile sommeil des morts ; mais, à minuit, tu te réveilles, au bruit du fouet, [au chant du cor, aux cris de chasse], et tu suis l'ardente cavalcade avec Diane et Habonde et les joyeux chasseurs qui détestent la croix et la pénitence [cagote]. [...] C'est toi que j'aime surtout ! Plus encore que la [superbe] déesse de la Grèce, plus encore que la [riante] fée du Nord, je t'aime, toi, la Juive morte ! Oui, je t'aime ! je le sens au tressaillement de mon âme. Aime-moi et sois à moi, belle Hérodiade ! [...] Oui, le jour, j'irai m'asseoir en pleurant sur les débris des sépulcres royaux, sur la tombe de ma bien-aimée, dans la ville de Jérusalem. Et les vieux Juifs qui passeront croiront bien sûr que je pleure la chute du temple et la ruine de Jérusalem. » (*DHA 4*, p.195-196).

Jérusalem que pleure Heine, mais bien sur Hérodiade – n'en déplaise aux « vieux juifs » et au psaume 137.

b. L'adieu aux rossignols

Tous ces motifs présents dans *Les Dieux en exil* reprennent, sur un ton plus comique et surtout plus distancié, des thèmes déjà développés dans des écrits antérieurs. Ainsi *Ludwig Börne* se clôt-il sur une longue évocation profondément mélancolique de la beauté en exil, à l'image des « dernières nymphes épargnées par le christianisme », rencontrées en rêve par le poète par une « maussade nuit d'automne » dans une « grande forêt désolée ». C'est au sein d'une atmosphère fantasmagorique et d'un paysage fantastique inondé d'une « brume pâle et fantomatique » que Heine aperçoit des « ombres obscures » dans lesquelles il reconnaît finalement « les sveltes silhouettes et les visages mélancoliques et gracieux » :

« Es waren schöne, nackte Frauenbilder, gleich den Nymphen, die wir auf den lüsternen Gemälden des Julio Romano sehen und die, in üppiger Jugendblüthe, unter sommergrünem Laubdach, sich anmuthig lagern und erlustigen ... Ach! kein so heiteres Schauspiel bot sich hier meinem Anblick! die Weiber meines Traumes, obgleich noch immer geschmückt mit dem Liebreitz ewiger Jugend, trugen dennoch eine geheime Zerstörniß an Leib und Wesen; die Glieder waren noch immer bezaubernd durch süßes Ebenmaß, aber etwas abgemagert und wie überfröstelt von kaltem Elend, und gar in den Gesichtern, trotz des lächelnden Leichtsinns, zuckten die Spuren eines abgrundtiefen Grams. [...] Manchmal erhob sich eine dieser Schönen, ergriff aus dem Reisig einen lodernden Brand, schwang ihn über ihr Haupt, gleich einem Tyrsus, und versuchte eine jener unmöglichen Tanzposituren, die wir auf etruskischen Vasen gesehen... aber traurig lächelnd, wie bezwungen von Müdigkeit und Nachtkälte, sank sie wieder zurück ans knisternde Feuer. »¹

¹ *LB*, V, p.130-131 : « C'étaient de belles femmes nues pareilles aux nymphes que nous voyons sur les voluptueux tableaux de Giulio Romano et qui, dans la fleur généreuse de la jeunesse, sous les vertes frondaisons de l'été, s'étendant gracieusement et s'adonnent au jeu... Hélas ! Ce n'était pas un aussi joyeux spectacle qui s'offrait ici à mes yeux ! Les femmes de mon rêve, bien que toujours décorées du charme de l'éternelle jeunesse, portaient toutefois une secrète fêlure dans leur corps et leur être ; leurs membres étaient toujours enchanteurs par leur douce harmonie, mais un peu amaigris, et comme transis de froid et de misère, et même dans les visages, malgré la légèreté souriante, vibraient les traces d'un très profond chagrin. [...] Parfois l'une de ces beautés se levait, saisissait dans les brindilles un brandon, l'agitait au-dessus de sa tête comme un thyrsus, et tentait l'une de ces impossibles positions chorégraphiques que nous voyons sur les vases étrusques... mais en souriant tristement, comme contrainte par la fatigue et le froid de la nuit, elle se laissait retomber au bord du feu crépitant. » (*Ludwig Börne*, V, *op.cit.*, p.145-146).

Motif récurrent chez Heine, le rêve ouvre l'espace romantique des possibles, au sein duquel la vision poétique est la plus à même de se déployer. Comme avec l'île des Lapins des *Dieux en exil*, la désolation de l'environnement extérieur apparaît comme une métaphore de l'ascétisme qui s'étend sur le monde, et dont la patrie du poète, semblable à des « chênes à moitié dépouillés de leurs feuilles » (« *halbentlaubten Eichbäumen* »)¹, est la proie. Si le paysage nocturne évoque la nuit politique et l'obscurantisme dans lesquels sont plongés l'Allemagne et le monde moderne, les jeux d'ombres et de flammes, qui font passer des « amoureux rayons du soleil » (« *verliebten Sonnenlichter* ») à « l'humide nuit d'automne » (« *feuchten Herbstnacht* ») permettent de souligner les tensions au cœur d'une modernité qui s'offre dans toutes ses disparités : cette « grâce mélancolique » des nymphes, que l'on retrouve d'ailleurs dans *Die Göttin Diana*², cette « légèreté souriante » (« *lächelnden Leichtsinns* ») au milieu du « chagrin » (« *abgrundtiefen Grams* »), cette conjonction d'un passé luxurieux (« *lüstern* ») et d'un présent morose, sont autant d'éléments qui participent à une esthétique du contraste soulignant la « dégradation secrète du corps et de l'être » (« *geheime Zerstörniß an Leib und Wesen* ») qui caractérise les nymphes exilées dans la modernité. Le nom « Zerstörniß », néologisme qui renvoie à la destruction (« *zerstören* »), renforce l'idée de décadence contenue dans ce texte qui est, comme le dit Heine lui-même, un « adieu » (« *Adee !* ») aux rossignols et aux nymphes. Une perspective chrétienne attendrait davantage l'expression « *Leib und Seele* », corps et âme : Heine préfère substituer au terme explicitement catholique le terme de « *Wesen* », qui renvoie à l'être dans toute son essence et sa nature profonde.

Au sein de ce lieu onirique où règne le « silence » d'une parole dont la solitude ne lui renvoie que des échos itératifs d'elle-même, comme le montrent les répétitions des termes « *wüsten Walde* » ou « *Nebel* », Heine questionne la possibilité même de la poésie dans le monde moderne. La danse bacchique avortée témoigne de l'échec d'un florissement artistique semblable à celui de la Renaissance (suggéré par la comparaison à Giulio Romano), ou à celui de l'Antiquité. L'évocation des Étrusques, éternel peuple oublié, sorti de l'histoire, vaincu par Rome, fait alors de la parole poétique un espace où les dieux exilés, ces sans-voix ignorés, ces proscrits abandonnés, peuvent encore s'épanouir et réenchanter le monde.

¹ « Aber die Eiche blieb dennoch der Lieblingsbaum des deutschen Volkes, die Eiche ist noch heut zu Tage das Symbol der deutschen Nazionalität selber. » (*EG*, p.36).

² « Les nymphes [...] ont l'air contrariées et semblent s'ennuyer. Parfois, l'une d'entre elles se relève d'un bond, exécute quelques pas de danse avec l'air d'être perdue dans des souvenirs joyeux. » (*Die Göttin Diana*, *DHA* 9, p.69 ; M.-A. Maillet (trad.), dans *Écrits mythologiques*, *op.cit.*, p.69).

Cet enchantement séducteur (« *zauberhaft anziehend* »), le narrateur l'éprouve d'ailleurs face à une femme en particulier qui, malgré sa maigreur, suscite chez lui « une pitié presque voluptueuse » (« *fast wollüstigen Mitleid* »). Cette figure directement associée à la Grèce devient le relais des sentiments du poète, déjà mis à distance par le rêve : ne peut-on pas voir dans le rire de la nymphe, « à moitié nostalgique, à moitié sacrilège » (« *halb wehmüthig, halb frevelhaften Lachen* ») celui du poète lui-même et d'une esthétique qui, comme dans « Les Dieux de la Grèce », prend congé des divinités antiques dans un blasphème mélancolique ? Car c'est bien d'un ultime adieu dont il est question dans les dernières lignes :

« Während sie nun auf meinen Knien lag und schlummerte, und manchmal, wie eine Sterbende, im Schlafe röchelte, flüsterten ihre Gefährtinnen allerley Gespräche, wovon ich nur sehr wenig verstand, da sie das Griechische ganz anders aussprachen, als ich es in der Schule und später auch beim alten Wolf gelernt hatte ... Nur so viel begriff ich, daß sie über die schlechte Zeit klagten und noch eine Verschlimmerung derselben befürchteten, und sich vornahmen noch tiefer waldeinwärts zu flüchten ... Da plötzlich, in der Ferne, erhob sich ein Geschrey von rohen Pöbelstimmen ... Sie schrien, ich weiß nicht mehr was? ... Dazwischen kicherte ein katholisches Mettenglöckchen... Und meine schönen Waldfrauen wurden sichtbar noch blasser und magerer, bis sie endlich ganz in Nebel zerflossen, und ich selber gähnend erwachte. »¹

Au-delà de la pique heinéenne contre le grec scolaire, les savoirs officiels, et les enseignements académiques et institutionnels, sur lesquels nous reviendront, l'irruption de la « populace » (« *Pöbel* ») rejoint l'idée déjà soulignée par Heine dans *Ludwig Börne*, et sur laquelle il reviendra dans la préface française de *Lutèce* notamment, que les masses « grossières » (« *rohen* ») sont opposées à la beauté du génie. La cloche catholique n'est pas sans rappeler la fin d'*Arria Marcella*, texte dans lequel c'est aussi une cloche qui met fin à l'illusion antique. Ce glas est l'ultime renversement des valeurs : pendant la nuit, l'antique est

¹ *LB*, V, p.131-132 : « Tandis qu'elle reposait sur mes genoux et sommeillait et parfois, comme une mourante, poussait un râle en dormant, ses compagnes menaient en chuchotant toutes sortes de conversations dont je ne comprenais pas grand-chose, car elles prononçaient le grec tout autrement que je l'avais appris à l'école et aussi plus tard chez le vieux Wolf... J'ai seulement compris qu'elles se plaignaient de la dureté des temps et craignaient encore une aggravation, et qu'elles se proposaient de fuir encore plus profondément à l'intérieur de la forêt... C'est alors que brusquement, dans le lointain, s'éleva un cri, les voix grossières de la populace... Elles criaient je ne sais plus quoi ?... Au milieu ricanait la cloche catholique des matines... Et mes belles femmes de la forêt pâlirent et maigrèrent encore à vue d'œil, jusqu'à ce qu'elles se fondent tout à fait dans le brouillard et qu'en bâillant je me réveille. » (*Ludwig Börne*, V, *op.cit.*, p.147).

associé à la lumière, et le moderne aux ténèbres ; mais l'avènement du jour inverse la perspective, en reléguant les nymphes aux profondeurs obscures de la forêt, pour consacrer l'empire d'un prosaïsme trivial dont le bâillement du narrateur (« *gähnend* ») est peut-être la meilleure expression. À première vue, il peut paraître surprenant que ce texte qui semble se clore sur l'idée d'une retraite hors du monde - la disparition des nymphes métaphorisant une nouvelle posture de désengagement poétique - trouve sa place au terme de *Ludwig Börne*, un ouvrage à la fois profondément politique et particulièrement contextuel, puisqu'il entre en dialogue étroit avec l'un des contemporains de Heine. Mais il s'agit là justement d'une dimension fondamentale de l'écriture heinéenne : il est indispensable de lire ce texte à l'aune des débats et des controverses qui opposent Börne et Heine et qui occupent les livres I, III, IV et V de l'ouvrage, sans parler même du livre II au thème explicitement historique (« Réveil de la vie politique » pour l'édition française). Le mythe est toujours politique. Ainsi, le motif des dieux en exil restera toujours chez le poète allemand intimement politique et ancré dans une réalité que jamais le poète ne fuira, ne serait-ce que parce ces divinités exilées s'offrent comme les ultimes avatars d'un auteur qui aura passé presque la moitié de sa vie en exil, et dont le corps, comme celui de son Jupiter, subira également l'épreuve du temps et de la maladie.

c. « *A ghost out of another age* »

Sur ce thème, Pater entre en dialogue soutenu avec Heine : néanmoins, ce dernier insiste davantage sur cet adieu à la beauté, sur cette mise au ban de la société et sur cet état de sénescence physique des dieux païens que ne le fait Pater, qui privilégie plutôt la question du *retour* de ces divinités exilées. Par ailleurs, autant cette renaissance chez le poète allemand sera presque toujours feinte, théâtrale, presque grotesque (à l'image par exemple du Bacchus ou du Mercure des *Dieux en exil*), autant elle semble être investie d'une coloration plus positive, ou moins ironique et moins sceptique, chez Pater. Certes, il est incontestable que Pater se situe aussi dans la perspective heinéenne et gautiérienne qui repose sur le sentiment d'une disparition de la poésie : le portrait « Hippolyte voilé » va d'ailleurs en ce sens, comme en témoigne la figure de Thésée qui, « appliquant hardiment “l'esprit moderne” », en « sténographe mythique de la civilisation »¹, tue le Minotaure et dompte l'Amazone. Bannies par Thésée et son « progrès triomphant dans l'injustice »², ces deux créatures, parce qu'elles

¹ « Hippolyte voilé », dans *L'Enfant dans la maison*, p.138 (*IP*, p.161).

² *Ibid.*, p.139 : « a type still of progress triumphant through injustice » (*IP*, p.161).

revendiquent la « prérogative de la protestation poétique »¹, sont alors semblables en un sens aux divinités païennes déçues. Le motif des dieux en exil renvoie alors, comme c'est aussi le cas dans *Les Dieux en exil*, au mouvement de rationalisation d'un monde qui dépossède la poésie des pouvoirs qui lui étaient jusqu'alors confiés, pour les remettre entre les mains de la science positive : comme Thésée le fait remarquer, les rêveurs n'ont plus leur place ici².

Si les portraits imaginaires « Apollon en Picardie » et « Denys l'Auxerrois », dont le projet se trouve exposé dans « Le Duc Carl de Rosenmold »³, sont les deux textes majeurs de Pater sur ce sujet, le motif est déjà bien présent dans *La Renaissance*, que ce soit dans « Two Early French Stories » et « Pico della Mirandola ». Après avoir évoqué Héloïse et Abélard, ainsi que les histoires d'Amis et d'Amile et d'Aucassin et Nicolette, Pater définit ainsi le retour des dieux païens exilés, en l'occurrence en plein Moyen-Âge chrétien :

« One of the strongest characteristics of that outbreak of the reason and the imagination, of that assertion of the liberty of the heart, in the middle age, which I have termed a medieval Renaissance, was its antinomianism, its spirit of rebellion and revolt against the moral and religious ideas of the time. In their search after the pleasures of the senses and the imagination, in their care for beauty, in their worship of the body, people were impelled beyond the bounds of the Christian ideal... [...] It was the return of that ancient Venus, not dead, but only hidden for a time in the caves of the Venusberg, of those old pagan gods still going to and fro on the earth, under all sorts of disguises. »⁴

¹ *Ibid.*, p.138 : « prerogative of poetic protest » (*IP*, p.161).

² « For so “dream” not those who have the tangible, appraisable world in view. » (*IP*, p.169).

³ Dans ce portrait, Pater évoque l'idée d'un « hyperborean Apollo, sojourning, in the revolutions of time, in the sluggish north for a season, yet Apollo still, prompting art, music, poetry, and the philosophy which interprets man's life, making a sort of intercalary day amid the natural darkness; not meridian day, of course, but a soft derivative daylight, good enough for us. » (« Duke Carl of Rosenmold », *IP*, p.121. Voir « Le Duc Carl de Rosenmold », dans *Portraits imaginaires*, p.170).

⁴ « Two Early French Stories », *R*, p.24 : « L'une des caractéristiques les plus marquées de cette irruption de la raison et de l'imagination, de cette affirmation de la liberté du cœur au Moyen-Âge, que j'ai appelées la Renaissance médiévale, fut son antinomianisme, son esprit de révolte et de rébellion contre les idées morales et religieuses de l'époque. Dans leur quête des plaisirs sensuels et imaginatifs, dans leur souci de la beauté, dans leur culte du corps, les hommes furent poussés au-delà des frontières de l'idéal chrétien... [...] Ce fut le retour de l'antique Vénus, non pas morte mais seulement cachée quelques temps dans les grottes du Venusberg, et de ces anciens dieux païens qui allaient et venaient sur terre sous toutes sortes de déguisements. » (*LR*, p.67).

La dernière phrase est presque une citation textuelle de Heine¹, qui évoque le mythe de Tannhäuser et de la montagne de Vénus dans la première partie des *Dieux en exil*, c'est-à-dire dans les *Elementargeister* pour la version allemande. Comme beaucoup avant lui, Pater, qui s'appuie dans son propos sur Michelet (concept d'antinomianisme) ou Renan (« L'art du Moyen-Âge et les causes de sa décadence »²) trace lui aussi un lien explicite entre mythe (retour de Vénus) et politique, puisque cette renaissance de la déesse de l'amour et de la beauté est explicitement la traduction du réveil d'un état d'esprit de révolte contre l'ordre moral et religieux. Il y a bien, là encore, une dimension authentiquement révolutionnaire dans ces résurgences païennes. Et si ce mythe est politique, c'est aussi parce qu'il met en jeu la place de la culture dans la société victorienne et dans ce XIX^e siècle entre tradition et modernité. Pater glose ainsi dans « Winckelmann », essai qui conclut *La Renaissance*, la métaphore des divinités païennes qui vivent cachées au cœur du *Venusberg* :

« The spiritual forces of the past, which have prompted and informed the culture of a succeeding age, live, indeed, within that culture, but with an absorbed, underground life. The Hellenic element alone has not been so absorbed, or content with this underground life; from time to time it has started to the surface; culture has been drawn back to its sources to be clarified and corrected. Hellenism is not merely an absorbed element in our intellectual life; it is a conscious tradition in it. »³

On retrouve dans ces lignes cette même idée de « vie souterraine » (« *underground life* ») qui renvoie à la place de la tradition passée dans la culture présente, et souligne l'exception historique de « l'élément hellénique ». Cette représentation spatiale de la culture, structurée verticalement entre présent émergé et passé souterrain, met en lumière l'étanchéité du paganisme antique dont la puissance exogène se refuse à une assimilation qui la reléguerait dans les limbes d'un inconscient culturel et intellectuel. C'est précisément pour cette raison

¹ Dans l'essai suivant, « Pic de la Mirandole », Pater cite un long passage des *Götter im Exil*, qui correspond au tout début de la version allemande : la dette envers Heine est donc assumée. Comme Léonard de Vinci, Pic de la Mirandole est un dieu en exil...

² Voir B. Coste, *LR*, n. 16 et 17, p.67.

³ « Winckelmann », *R*, p.198-199 : « Les forces spirituelles du passé, qui ont suscité et pénétré la culture d'une époque postérieure, vivent en effet d'une vie souterraine et concentrée à l'intérieur de cette culture. Seul l'élément hellénique n'a pas été absorbé ou satisfait par cette vie souterraine : de temps en temps, il est remonté à la surface et la culture a été ramenée à ses sources pour être clarifiée et corrigée. L'hellénisme n'est pas uniquement un élément absorbé de notre vie intellectuelle, il en est une tradition consciente. » (« Winckelmann », *LR*, p.189-190).

qu'a lieu la renaissance des dieux exilés, remontée « à la surface », « retour du refoulé »¹, dynamique comprise comme manifestation « consciente » du pouvoir correctif et normatif de l'hellénisme : « culture has been drawn back to its sources to be clarified and corrected ». Source originelle de la culture moderne, tradition unique qui jamais ne se perdra dans l'inconscient collectif, cet « élément hellénique » trouve à s'incarner dans des figures purement fictives (Apollyon, Denys, le Duc Carl de Rosenmold) ou ancrées dans une existence historique attestée (Pic de la Mirandole, Michel-Ange) qui s'offrent comme les parangons de la conception du devenir historique. C'est en ce sens que Pater s'attache à des personnages qui sont à la fois (nécessairement) dans leur époque, et en même temps d'un autre temps, à l'image de Michel-Ange :

« So he lingers on; a revenant, as the French say, a ghost out of another age, in a world too coarse to touch his faint sensibilities very closely; dreaming, in a worn-out society, theatrical in its life, theatrical in its art, theatrical even in its devotion, on the morning of the world's history, on the primitive form of man, on the images under which that primitive world had conceived of spiritual forces. I have dwelt on the thought of Michelangelo as thus lingering beyond his time in a world not his own. »²

Ce sentiment d'être « au-delà de son temps », « dans un monde qui n'est pas le sien », est intimement partagé par Gautier comme par toute une génération. Là encore, il repose sur l'expérience d'une asthénie généralisée (« worn-out »), à la fois esthétique, sociale et politique. La répétition ternaire du terme « *theatrical* », qui rappelle le motif du théâtre omniprésent dans *Les Dieux en exil*, souligne l'artificialité d'un monde moderne factice qui fonde son essence même sur le masque, c'est-à-dire sur une irrémédiable rupture entre apparence et réalité, forme et fond, alors que le paganisme en postule au contraire l'unité. Le déguisement est donc logiquement l'un des modes privilégiés du retour des dieux exilés : Bacchus grimé en moine franciscain, Mercure en commerçant hollandais. De la même manière, Pater souligne que le *Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci est en fait une résurgence directe de son *Bacchus* : « Returning from the latter to the original, we are no longer surprised

¹ B. Coste, *Cette époque de doute*, op.cit., p.98.

² « The poetry of Michelangelo », *R*, p.90 : « C'est ainsi que Michel-Ange s'attarde, comme un revenant, ainsi que le disent les Français, comme le fantôme d'un autre âge, dans un monde trop grossier pour effleurer ses sensibilités affaiblies, et qu'il rêve, dans une société épuisée, où la vie, l'art, et la dévotion même sont théâtrales, au matin du monde, à la forme originelle de l'homme, aux images avec lesquelles le monde primitif avait conçu les forces spirituelles. J'ai insisté sur l'idée d'un Michel-Ange s'attardant au-delà de son temps, dans un monde qui n'est pas le sien. » (« La poésie de Michel-Ange », *LR*, p.113).

by Saint John's strange likeness to the Bacchus which hangs near it, and which set Théophile Gautier thinking of Heine's notion of decayed gods, who, to maintain themselves, after the fall of paganism, took employment in the new religion. »¹ Comme on le verra plus loin, il s'agit évidemment, dans une démarche séculière, de reconstituer dans ce Bacchus chrétien ou dans ce Jean Baptiste païen une continuité culturelle du paganisme au christianisme, qui comprend ce dernier non comme une rupture historique novatrice mais tente de ressaisir, par le prisme de la mythologie comparée, les constantes générales de l'histoire des mythes et des religions. Toujours est-il que ces survivances païennes au sein même du christianisme ne peuvent qu'inviter à saisir sous les oripeaux de la modernité la puissance de cet « élément hellénique » au cœur d'un monde dont il semble, en apparence seulement, avoir disparu : c'est ainsi que Léonard de Vinci, « tout en traitant continuellement de thèmes sacrés, [...] est le plus profane des peintres »².

5. Toc antique

a. Fétiches postiches

Déchu, balayé par l'avènement du judéo-christianisme, le paganisme antique n'a donc pourtant pas disparu du monde moderne : il y est alors souvent « décrit sur le mode du décalage, de l'inadéquation »³ : non seulement « le présent n'est pas à la hauteur des divinités antiques »⁴, mais cette Antiquité décalée est aussi à comprendre comme une critique des idéaux classiques et de leur vision réductrice. Il s'agit déjà de consacrer une Grèce de l'écart. Comme Heine qui s'attache justement aux résurgences de ce paganisme dans le XIX^e siècle bourgeois, on peut également trouver chez Gautier la volonté de confronter directement modernité et antiquité et de faire revivre, au cœur de son siècle, les idéaux antiques... pour rendre encore plus manifeste leur dégradation et leur échec. Ainsi écrit-il dans un article d'octobre 1836 consacré aux statues du jardin des Tuileries :

« O fantômes de marbre des dieux oubliés, qui découpez votre blanche silhouette

¹ « Leonard de Vinci », *R*, p.118 : « Passant de ce dernier à l'original, nous ne sommes plus surpris par l'étrange ressemblance de saint Jean avec le Bacchus qui se trouve à côté de lui, et qui évoqua pour Théophile Gautier la notion des dieux en déclin de Heine, qui, pour se maintenir après la chute du paganisme, prirent un emploi dans la nouvelle religion. » (« Léonard de Vinci », *LR*, p.133). Pater mentionne le « Léonard de Vinci » de Théophile Gautier qui paraît dans *Les dieux et demi-dieux de la peinture*, *op.cit.*.

² « Léonard de Vinci », *LR*, p.133 : « And so it comes to pass that though he handles sacred subjects continually, he is the most profane of painters » (*R*, p.119).

³ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, *op.cit.*, p.51.

⁴ *Ibid.*.

sur les massifs de verdure, héros et bergères, figures allégoriques, nymphes et dryades, statues de bon ton et de haut-lieu, qui avez du monde et de la cour, que devez-vous dire de tous ces manants sans blouse et sans sabots, de tous ces bourgeois ventrus auxquels il ne manque que le col de chemise triangulaire et la montre à breloque d'avanturine que l'on a introduit dans ce jardin royal qui est à vous, comme pour insulter à votre aristocratie et à votre beauté ?

Comment se fait-il, puisque l'on refuse l'entrée aux gens du peuple en veste et en casquette, que les factionnaires aient laissé passer ces cuistres, indécents, ces grands dadais de sucre blanc qui prétendent, les faussaires qu'ils sont, s'appeler l'un Thémistocle, l'autre Périclès, et ainsi de suite, comme s'ils n'étaient pas MM. Seveau, Lambert, Boudin, etc., modèles à 4 fr. la séance et mal copiés encore ? »¹

À ces « dieux oubliés » qui ne sont plus que « fantômes de marbre », à cette aristocratie du beau, Gautier oppose l'empire de la fausseté, représenté par la figure du bourgeois, engoncé dans son costume théâtral. Entre ses mains de « faussaire », Thémistocle devient M. Lambert, et Périclès M. Boudin, « modèles à 4 fr. la séance. » Les idéaux grecs ne peuvent survivre alors que sous la forme du pastiche. Cette confrontation directe entre antiquité et modernité, qui renforce l'idée d'hétérogénéité fondamentale entre les deux mondes, se trouve également mise en scène, mais avec davantage d'ironie, dans la courte nouvelle du *Pied de momie*. Si *Le Roman de la momie* ou *Arria Marcella* font l'archéologie d'une catastrophe primitive, de la chute des idéaux antiques et du passage du paganisme au christianisme, *Le pied de momie* s'interroge davantage sur la manière dont ces idéaux passés survivent au XIX^e siècle et se heurtent au monde moderne. L'humour de cette nouvelle rend précisément manifeste à la fois l'imperméabilité de ces deux pôles l'un à l'autre, et la déchéance de l'hellénisme au cœur du prosaïsme bourgeois.

Contrairement à la momie de Tahoser, entourée des soins les plus pieux, le pied momifié, non content d'avoir été séparé de son corps, se retrouve à servir de presse-papier : le beau doit se faire utile, et le corps se désacraliser. C'est ce même pied qui, la nuit venue, s'agite en tous sens : « on l'aurait cru en contact avec une pile voltaïque »². La comparaison de ce pied antique avec la pile, symbole du progrès et de la technique, souligne avec humour l'antagonisme en place, et n'est pas sans faire écho aux lignes d'*Arria Marcella* : « Les trois

¹ « Statues du jardin des Tuileries », feuilleton du 18/10/1836, *La Presse*.

² *PM*, p.177.

amis descendirent à la station de Pompéi, en riant entre eux du mélange d'antique et de moderne que présentent naturellement à l'esprit ces mots : Station de Pompéi. Une ville gréco-romaine et un débarcadère de railway ! »¹ Cette collision burlesque entre antiquité et modernité culmine peut-être dans la réplique du Pharaon, père d'Hermonthis : « Par Oms, chien des enfers, et par Tmeï, fille du Soleil et de la vérité, voilà un brave et digne garçon »². Si la phrase s'engage d'abord dans une imprécation digne des grandeurs antiques et de son panthéon de dieux, la chute finale en revient à une réalité bourgeoise et prosaïque, celle d'un « brave garçon » honnête et vertueux. Comme le déclare Hermonthis : « c'est *monsieur* qui me l'a rendu »³. Quel contraste entre ces éléments de langage éminemment modernes, ce « ton régence et troubadour »⁴ et le « cophte très ancien, tel que l'on pouvait le parler, il y a une trentaine de siècles, dans les syringes du pays de Ser »⁵ ! Fort heureusement d'ailleurs, le narrateur, cette nuit-là, sait « le cophte à la perfection. »⁶ Rien ne semble donc impossible dans ce monde du rêve... sauf le mariage entre le narrateur et Hermonthis : la différence d'âge est trop importante. Par l'humour, Gautier cherche bien à rendre compte de l'impossibilité de réunir hébraïsme et hellénisme, un idéal bradé, souillé et dévoyé par la modernité.

Dans ce monde réel, la relation à l'Antiquité est perpétuellement faussée et abîmée. L'objet antique n'est pas envisagé pour lui-même mais, par exemple, pour le prestige social et culturel qu'il procure, comme se plaît à le rappeler notre bon bourgeois de narrateur⁷ : « Très satisfait

¹ *AM*, p.542.

² *PM*, p.183.

³ *PM*, p.183. Nous soulignons.

⁴ *Ibid.*, p.180.

⁵ *Ibid.*, p.179.

⁶ *Ibid.* Même humour dans *Arria Marcella* : « Octavien tressaillit en entendant cette langue morte dans une bouche vivante. C'est alors qu'il se félicita d'avoir été fort en thème, et remporté des prix au concours général. Le latin enseigné par l'Université lui servit en cette occasion unique, et rappelant en lui ses souvenirs de classe, il répondit au salut du Pompéien en style de *De viris illustribus* et de *Selectæ e profanis*, d'une façon suffisamment intelligible, mais avec un accent parisien qui fit sourire le jeune homme. » (*AM*, p.566.) Le comique repose ainsi sur la persistance à trouver une solution rationnelle et cohérente au cœur même d'un espace totalement irrationnel : cette incohérence cohérente est aussi une manière de dénoncer une approche logique et systématique du monde, au-delà d'ailleurs de la critique de la science universitaire et des enseignements institutionnels et officiels, encore une fois (et comme chez Heine) tournés en ridicule dans ces lignes : « chez Gautier, les récits de voyage dans le temps évitent l'impasse logique [...] en changeant de registre, pour écarter par un sourire les questions logiques qui pourraient s'élever dans l'esprit du lecteur » (S. Mombert, « Les ornières du temps », art.cit., p.156).

⁷ L'évocation du bonnet de nuit (« mes cheveux firent sauter, en se redressant, ma coiffure de nuit à deux ou trois pas ») participe au ridicule bourgeois de la figure du narrateur, et on ne peut s'empêcher de penser au Poséidon moderne de Heine qui sort de l'eau, vêtu de ce même bonnet de nuit, ou au soleil parisien qui, selon Fortunio, « ne paraît qu'en gilet de flanelle et en bonnet de coton ; il a l'air d'un vieux bonhomme perclus de rhumatismes. » (*Fortunio*, p.643.)

de cet embellissement, je descendis dans la rue, et j'allai me promener avec la gravité convenable et la fierté d'un homme qui a sur tous les passants qu'il coudoie l'avantage ineffable de posséder un morceau de la princesse Hermonthis, fille de Pharaon »¹. Le narrateur, qui parle régulièrement de son « acquisition », n'a aucun scrupule à marchander avec le Juif pour obtenir le pied momifié : le rapport à l'Antique est également faussé par l'argent, l'hellénisme devient objet de transactions financières, à l'image de celle effectuée entre Evandale et Argyroupoulos, vendeur de Pharaons et « fabricant d'Antiquité ».

b. L'Antiquité en bonnet de nuit

Chez Heine, dans une logique encore plus extrême, et contrairement à Pater, le retour des dieux païens exilés, quand il n'est pas mélancolique, est souvent empreint d'une tonalité ironique derrière laquelle se cache le profond pessimisme et le scepticisme du poète allemand. La prose heinéenne ne s'en tient donc pas à une mélancolique déploration sur la disparition de la beauté : dans certains textes, si l'idée de fond reste la même, le ton change radicalement, et c'est bien l'humour qui cherche alors à entrechoquer antique et moderne. Le monde païen dans toute sa noblesse se retrouve ainsi confronté à la réalité la plus triviale : la dimension comique qui en résulte participe à la mise en scène d'une modernité bourgeoise dénoncée par le poète. Déjà dans la *Mer du Nord*, le « vieux dieu de la mer » est transformé en philistin. La description lyrique d'un crépuscule au bord de mer devenu cliché romantique (« Que le soleil est beau... ! »), déjà suggérée par le titre du poème (« Sonnenuntergang », *Die Nordsee*, II, 4) est ensuite tournée en dérision par la légende racontée « moitié blagueur, moitié nostalgique » (« *scherzend halb und halb wehmüthig* ») par « l'ami » qui accompagne le narrateur et en dédouble le discours, symbole du morcellement du sujet lyrique et de sa mise à distance :

« Und scherzend halb und halb wehmüthig
Versichert' er mir: die Sonne sey
Eine schöne Frau, die den alten Meergott
Aus Convenienz geheurathet;
Des Tages über wandle sie freudig
Am hohen Himmel, purpurgeputzt
Und diamantenblitzend [...] ;
Aber des Abends, trostlos gezwungen,

¹ *PM*, p.176.

Kehre sie wieder zurück
 In das feuchte Haus, in die öden Arme
 Des greisen Gemahls. [...]

Entweder sie schlafen, oder sie zanken sich,
 Daß hochaufbraust hier oben das Meer,
 Und der Schiffer im Wellengeräusch es hört,
 Wie der Alte sein Weib ausschilt:
 »Runde Metze des Weltalls!
 Stralensbuhlende!
 Den ganzen Tag glühst du für Andre,
 Und Nachts, für mich, bist du frostig und müde!«
 Nach solcher Gardinenpredigt,
 Versteht sich, bricht dann aus in Thränen
 Die stolze Sonne, und klagt ihr Elend,
 Und klagt so jammerlang, daß der Meergott
 Plötzlich verzweiflungsvoll aus dem Bett springt,
 Und schnell nach der Meeresfläche heraufschwimmt,
 Um Luft und Besinnung zu schöpfen.
 -- So sah ich ihn selbst verflossene Nacht
 Bis an die Brust dem Meer enttauchen.
 Er trug eine Jacke von gelbem Flanell,
 Und eine liljenweiße Nachtmütze,
 Und ein abgewelktes Gesicht. »¹

Les figures mythologiques élémentaires (mer, soleil) ne sont plus les héros d'une légende symbolique, mais subissent, sous la plume du poète, une trivialisation qui fait du matériau antique le moyen même de la dénonciation d'une modernité bourgeoise : les attaques contre

¹ « Sonnenuntergang », *NS*, II, 4, *DHA I*, p.542 : « Il m'affirma : le soleil était / Une belle femme qui avait épousé / Le vieux Dieu de la mer, par convenance ; / Pendant la journée errait joyeuse / Dans les hauteurs célestes, parée de pourpre, / Et fulminante de diamants. [...] / Mais le soir, misérable et contrainte, / Elle retournait de nouveau / Dans son foyer mouillé, dans les bras désolés / Du vieillard son époux. [...] / Ou bien ils dorment, ou bien ils se disputent, / Si bien qu'à la surface alors la mer mugit, / Et le marin entend au milieu du bruissement des vagues / Comment le vieux houspille sa femme : / « Ronde catin de l'univers ! / Rayonnante allumeuse ! / Toute la journée, tu luis pour les autres, / Et la nuit, pour moi, tu es glacée et fatiguée ! » / Après un tel savon moralisateur, / On la comprend ! elle éclate en sanglots, / La fière femme soleil, et elle lamente sa misère, / Et se lamente si pitoyablement que le Dieu de la mer / Soudain désespéré bondit hors du lit, / Et se précipite à la nage vers la surface de la mer / Pour reprendre de l'air et ses esprits. / C'est ainsi que je l'ai vu de mes yeux, la nuit dernière, / Son corps émergeant de l'eau jusqu'à la poitrine, / Il avait une veste de flanelle jaune, / Et un bonnet de nuit d'un blanc de lys, / Et un visage défait. » (*MDN*, II, 4, « Coucher de soleil », dans *Tableaux de voyages*, C. Placial (trad.), *op.cit.*). Ce poème, quoique traduit du vivant de Heine, ne figure pas dans l'édition française du *Livre des Chants* : Nerval n'a pas jugé bon de le faire figurer dans sa traduction de *La Mer du Nord*.

les mariages arrangés (« *aus Convenienz* ») et contre la violence du « sermon » (« *Gardinenpredigt* ») patriarcal qui fait du soleil une « ronde catin de l'univers » (« *runde Metze des Weltalls* »), une « courtisane rayonnante » (« *Stralensbuhlende* »), sont autant d'éléments qui participent à la dégradation burlesque de l'Antiquité. Derrière le motif topique de la jeune et belle femme mariée de force à un vieil acariâtre se retrouve le conflit entre sensualisme et spiritualisme : à la « pourpre » et aux « diamants » solaires s'oppose directement le costume bourgeois par excellence, fait d'un « gilet de flanelle jaune » et d'un « bonnet de nuit »¹, symbole du prosaïsme moderne dont Heine se fait le détracteur.

De la même manière, dans *Les Dieux en exil*, Heine dégrade le mythe du Tannhäuser pour faire du chevalier un bon bourgeois, chrétien, battant sa femme, dégradation grotesque du héros romantique. Après la scène initiale qui transforme la confrontation entre Vénus et Tannhäuser en grossière scène de ménage, après un passage à Rome qui change une confession en éloge des fautes dont il prétend se repentir, Tannhäuser, de retour à la maison, « se met au lit sans mot dire, et dame Vénus se rend à la cuisine pour lui faire la soupe. »² Vénus, déesse de l'amour et muse des poètes, est ainsi transformée en bonne ménagère... voire en vulgaire courtisane, comme le note Heine quelques lignes plus loin dans un passage qui ne figure que dans la version française :

« Cette diablesse de femme [...], avec toute sa morgue olympienne et la magnificence de sa passion, n'en trahit pas moins la femme galante ; c'est une courtisane céleste et parfumée d'ambrosie, c'est une divinité aux camélias, et pour ainsi dire une déesse entretenue. Si je fouille dans mes souvenirs, je dois l'avoir rencontrée un jour en passant par la place Bréda, qu'elle traversait d'un pas délicieusement leste ; elle portait une petite capote grise d'une simplicité raffinée, et elle était enveloppée du menton jusqu'aux talons dans un magnifique châle des Indes, dont la pointe frisait le pavé. « Donnez-moi la définition de cette femme, dis-je à M. de Balzac, qui m'accompagnait. – C'est une femme entretenue, répondit

¹ C'est là un *topos* au XIX^e siècle : on retrouve régulièrement ces attributs dans la prose heinéenne, des *Montagnes du Hartz* (« le jeune marchand était déjà au lit avec son bonnet de coton blanc et sa veste safranée de flanelle de santé », *DHA 6*, p.271) à *De la France* (« Nous ne sommes plus d'ailleurs aux vieux temps du casque et du harnois de la chevalerie guerrière, mais bien à une époque paisible et bourgeoise de ceinture et de [jupes] bien chaudes ; nous ne vivons plus dans l'âge de fer, mais dans celui de flanelle. », *DHA 12*, p.356, voir aussi p.350), en passant par le *Voyage de Munich à Gênes* (« il fait froid et humide dans notre pays; notre été n'est qu'un hiver badigeonné en vert, le soleil même est forcé de porter chez nous un gilet de flanelle, s'il ne veut se refroidir. », *DHA 7*, p.297).

²*DE*, p.237. En allemand : « Frau Venus erwachte aus dem Schlaf, / Ist schnell aus dem Bette gesprungen; / Sie hat mit ihrem weißen Arm / Den geliebten Mann umschlungen. [...] Der Ritter legte sich in's Bett, / Er hat kein Wort gesprochen. / Frau Venus in die Küche ging, / Um ihm eine Suppe zu kochen. » (*EG*, p.61-62).

le romancier. – Moi j'étais plutôt d'avis que c'était une duchesse. » D'après les renseignements d'un commun ami qui arriva, nous reconnûmes que nous avions raison tous les deux. »¹

Heine va donc plus loin : non content de confronter avec humour monde antique et monde moderne, comme il le fait dans le conte du chevalier à la statue (*Les Dieux en exil*), il place cet antagonisme au cœur même du monde antique, en dégradant les dieux antiques eux-mêmes et les idéaux dont ils sont l'incarnation. La mise à distance est donc double : c'est à la fois le monde païen (trivialement et modernement grimé) et le monde chrétien (indirectement dénoncé) qui sont les cibles de l'ironie heinéenne, dans une « mise en cause ironique et réciproque du monde antique et du monde moderne. »² Comme l'Apollon du « Dieu Apollon » du *Romancero*, la figure mythique intemporelle et universelle de Vénus se retrouve ainsi, sous la plume de Heine, plongée au cœur d'une modernité parisienne datée (contemporaine de Heine, de Balzac, et de Dumas fils, indirectement évoqué par la référence à la *Dame aux camélias*) et précisément localisée (place Bréda). Dans ce nouveau Panthéon grotesque, le Mercure des *Dieux en exil* tient également une place de choix, lui qui est décrit en bon « négociant hollandais », « ayant de l'embonpoint sans être obèse, de petites joues [potelées et] rouges comme des pommes d'api », « une petite tête poudrée et coiffée d'un petit chapeau à trois cornes »³, « un habit en soie vert-pomme, un gilet brodé de fleurs, des culottes [de satin] noir, des bas rayés et des souliers à boucles d'acier »⁴. Ce « signalement »⁵ du dieu grec fait de lui un bon bourgeois et participe à la dégradation burlesque de la figure :

« Daß der Fremde ein holländischer Kaufmann ist, bezeugt nicht bloß seine Kleidung, sondern auch die merkantile Genauigkeit und Umsicht, womit er das Geschäft so vortheilhaft als möglich für seinen Committenten abzuschließen weiß. Er ist nemlich, wie er sagt, Spediteur und hat von einem seiner Handelsfreunde den Auftrag erhalten, eine bestimmte Anzahl Seelen, so viel in einer gewöhnlichen Barke Raum fänden, von der ostfriesischen Küste nach der weißen Insel zu

¹DE, p.240. Là encore la version française accentue les effets de distanciation et d'humour.

² L. Calvié, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.31. Voir aussi B. von Wiese, « Mythos und Mythenrevue in Heines Nordseegedichten und in seinem Gedicht 'Unterwelt' », art.cit..

³ DE, p.247 (« gehäbig aber nicht fett, die Wänglein roth wie Borstorfer Aepfel » ; « auf dem gepuderten Köpfchen sitzt ein dreieckiges Hütlein », GE, p.133-134).

⁴ DE, p.248 (« ein seidenes papageygrünes Röckchen, blumengestickte Weste, kurze schwarze Höschen, gestreifte Strümpfe und Schnallenschuhe », GE, p.134).

⁵ DE, p.247 (« Signalement » en allemand, GE, p.133). Le terme n'est pas anodin, assimilant Mercure à un criminel en cavale.

fördern ».¹

Alors même que la narration offrait un cadre parfaitement adapté aux codes du récit fantastique (convoyer en bateau des âmes à minuit ; mythe du Hollandais volant²...), Heine subvertit avec humour les attendus du genre pour laisser place à une ironie distanciée, dont témoigne par exemple l'utilisation du terme spécialisé « commettant » (« *Commitenten* ») : le mythe de la psychostasie cède la place à une logique triviale de marchandisation qui transforme les âmes des défunts en biens à convoyer. Ce rire heinéen ne doit pas dissimuler la complexité de la position du poète allemand, qui, s'il dénonce ici le mercantilisme moderne, s'attaque également à la croyance dans l'âme et qui, dans une approche foncièrement séculière voire nihiliste, dégrade ainsi les mythes de la vie *post-mortem*, qu'ils soient païens ou chrétiens. Ce procédé culmine dans les lignes conclusives consacrées à Mercure, en faisant se côtoyer trivialité et noblesse :

« Dieses ist keine geringere als der Gott Mercurius, der ehemalige Seelenführer, Hermes Psychopompos. Ja, unter jener schäbigen Houppelände und in jener nüchternen Krämergestalt verbirgt sich der brillianteste jugendliche Heidengott, der kluge Sohn der Maja. Auf jenem dreieckigen Hütchen steckt auch nicht der geringste Federwisch, der an die Fittige der göttlichen Kopfbedeckung erinnern könnte, und die plumpen Schuhe mit den stählernen Schnallen mahnen nicht im mindesten an beflügelte Sandalen; dieses holländisch schwerfällige Bley ist so ganz verschieden von dem beweglichen Quecksilber, dem der Gott sogar seinen Namen verliehen. »³

La portée de certains termes (« Hermès *Psychopompos* », « noble fils de Maïa ») qui sont autant d'épithètes homériques parodiques est brutalement renversée par la trivialité du

¹ *GE*, p.134 : « Sa qualité de négociant se révèle non seulement par son costume, mais aussi par l'exactitude et la circonspection mercantile avec lesquelles il cherche à conclure l'affaire de la manière la plus avantageuse pour son commettant. Il s'annonce en effet comme un commissionnaire-expéditeur qu'[on] a chargé de trouver sur la côte orientale de la Frise un batelier qui voulût bien transporter à l'île Blanche une certaine quantité d'âmes, c'est-à-dire autant que pourrait en contenir sa barque. » (*DE*, p.248).

² Heine aborde directement ce mythe, là encore assez parodiquement, au chapitre VII des *Extraits des mémoires de Monsieur de Schnabeléwowski*. Théophile Gautier, qui a lu ce texte, cite d'ailleurs presque intégralement ce chapitre dans son feuilleton de *La Presse* du 15 novembre 1842, rédigé à l'occasion de la création de l'opéra de Pierre-Louis Dietsch, *Le Vaisseau fantôme ou le Maudit des mers*. C'est Richard Wagner qui popularisera davantage cette légende avec *Der Fliegende Holländer* (1843).

³ *GE*, p.136 : « Ce n'est autre que le dieu Mercure, jadis le conducteur des âmes, [et qu'on nomma, à cause de cette spécialité,] Hermès Psychopompos. Oui, sous cette humble houppelände, sous cette piètre figure d'épicier, se cache un des plus [superbes] et des plus brillants dieux païens, le noble fils de Maïa. À ce petit tricorne ne flotte pas le moindre plumet qui puisse rappeler les ailes de la divine coiffure, et dans ces souliers à boucles d'acier on ne trouve pas la moindre trace de sandales ailées. Ce plomb néerlandais diffère complètement du mobile vif-argent, auquel le dieu a donné son propre nom. » (*DE*, p.249).

déguisement dans lequel se coule le dieu païen. Nul n'échappe à cet embourgeoisement du monde, pas même les baleines de Niels Andersen, doubles des dieux exilés de cette vieille époque de titans. Ces dernières, dans lesquelles Jupiter trouve d'ailleurs une « société de prédilection »¹ ont tout de la bonne famille pantouflarde : ainsi ces bêtes, aux dires du conteur norvégien, ont « bon caractère et beaucoup de goût pour la vie conjugale » (« *Sinn für stilles Familienleben* »), et sont d'une « pureté de mœurs » et d'une « chasteté » irréprochables. Niels Andersen poursuit d'ailleurs son récit en décrivant une « famille de baleines groupée autour de son vénérable chef » (« *Vater Wallfisch* », « Père Baleine ») qui finit par « jouer à cache-cache au milieu des immenses blocs de glace. »²

c. « Polka du paganisme » et « spectres en goguettes »

Qu'il s'agisse du dieu du commerce, de la déesse de la beauté ou même d'Apollon, non plus « de marbre », mais « de fromage »³, tous ces dieux en exil qui boivent désormais « de la bière au lieu de nectar »⁴, font ainsi partie des « spectres en goguettes » dansant la « polka du paganisme » et « le cancan de l'Antiquité »⁵ : autant de termes issus de la version française qui renvoient directement à la réalité du XIX^e siècle, puisque le terme de « goguette » désigne notamment les sociétés festives se réunissant à l'époque pour chanter dans les cabarets parisiens ; la « polka » et le « cancan » font pour leur part référence à deux danses particulièrement en vogue au milieu du XIX^e siècle. Ces différences notables entre version française et version allemande ont d'ailleurs plusieurs raisons. Il s'agit premièrement, en ce qui concerne la partie des *Dieux en exil* qui reprend certains passages des *Elementargeister*,

¹ DE, p.255.

² DE, p.253-254 : « Dabey sey er gutmüthig, friedliebzig, und habe viel Sinn für stilles Familienleben. Es gewähre einen rührenden Anblick, wenn Vater Wallfisch mit den Seinen auf einer ungeheuern Eisscholle sich hingelagert, und Jung und Alt sich um ihn her in Liebesspielen und harmlosen Neckereyen überböten. Manchmal springen sie alle auf einmal ins Wasser, um zwischen den großen Eisblöcken Blindkuh zu spielen. » (GE, p.140).

³ « Van Moeulen war ebenfalls ein schönes Menschenbild, ein Apollo, aber kein Apollo von Marmor, sondern viel eher von Käse. » (*Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, DHA 5, p.180). Seul le Jupiter des *Dieux en exil* semble échapper à cet embourgeoisement et s'offre comme la figure la plus en retrait de la modernité. Avec ce personnage, ultime avatar heinéen, l'humour laisse place à la mélancolie, et le roi des dieux païens rappelle plutôt le Denys patérien, « être douloureux et tourmenté », romantique en un sens : « ... certainly, notwithstanding its grace, and wealth of graceful accessories, a suffering, tortured figure. With all the regular beauty of a pagan god, he has suffered after a manner of which we must suppose pagan gods incapable. It was as if one of those fair, triumphant beings had cast in his lot with the creatures of an age later than his own, people of larger spiritual capacity and assuredly of a larger capacity for melancholy. » (IP, p.84 ; *Portraits imaginaires*, p.68-69).

⁴ DE, p.241 : « Bier trinken statt Nektar » (GE, p.126).

⁵ DE, p.244. La première expression est absente du texte allemand, qui évoque « *der schöne Spuk eines solchen Bacchuszuges nebst dem dazu gehörigen betrunkenen Personale* ». Les deux autres expressions (« *Freudentanz des Heidenthums* » ; « *Cancan der antiken Welt* », GE, p.130) illustrent là encore le fait que la traduction française va plus loin que le texte allemand (« polka » pour « *freudentanz* »).

de relire un texte écrit presque vingt ans plus tôt et d'en mettre à distance certains motifs, même si l'idée fondamentale, centrée sur l'opposition entre hébraïsme et hellénisme, reste la même. Mais cet argument n'est valable que pour la première partie des *Dieux en exil*, puisque la deuxième partie de l'essai, qui correspond au texte des *Götter im Exil*, est d'une année antérieure au texte allemand. C'est peut-être dans la représentation que se fait Heine de la France et de l'Allemagne, et donc de son lectorat, que l'on peut trouver des réponses. En effet selon lui, comme il le rappelle dès *Die Romantische Schule*, la France n'est pas la patrie des spectres et de l'horreur romantique (« das Grauenhafte ist nicht Euer Fach ») mais plutôt celle du « rire », de la gaieté, et de la « sociabilité » :

« Französische Gespenster! Welch ein Widerspruch in den Worten! [...] Wie könnte ein Franzose ein Gespenst seyn, oder gar wie könnten in Paris Gespenster existieren! In Paris, im Foyer der europäischen Gesellschaft! Zwischen zwölf und ein Uhr, der Stunde, die nun einmal von jeher den Gespenstern zum Spuken angewiesen ist, rauscht noch das lebendigste Leben in den Gassen von Paris, in der Oper klingt eben dann das brausendste Finale, aus den Variétés und dem Gymnase strömen die heitersten Gruppen, und das wimmelt und tänzelt, und lacht und schäkert auf den Boulevards, und man geht in die Soiree. [...] Gäbe es wirklich in Paris Gespenster, so bin ich überzeugt, gesellig wie die Franzosen sind, sie würden sich sogar als Gespenster einander anschließen, sie würden bald Gespensterreünions bilden, sie würden ein Todtenkaffehaus stiften, eine Todtenzeitung herausgeben, eine pariser Todtenrevüe, und es gäbe bald Todtensoirees, où l'on fera de la musique. Ich bin überzeugt, die Gespenster würden sich hier in Paris weit mehr amüsiren als bey uns die Lebenden. »¹

Heine lui-même se plaît à s'imaginer, une fois mort, en spectre français, non « pas un revenant terrible, à la triste manière allemande, mais [un spectre parisien] qui revient pour son plaisir »². En ce sens, on sent que cette deuxième partie des *Dieux en exil* est un texte qui a

¹ RS, III, p.214-215 : « Spectre français ! quelle contradiction dans ces paroles ! [...] Comment un spectre pourrait-il exister à Paris ? À Paris, dans le foyer de la société européenne ! Entre minuit et une heure, qui est, de toute éternité, le temps assigné aux spectres, la vie la plus animée se répand encore dans les rues de Paris : c'est en ce moment que retentit à l'Opéra le bruyant finale ; des bandes joyeuses s'écoulent des Variétés et du Gymnase, et tout rit [] et saute sur les boulevards, et tout le monde court aux soirées. [...] S'il y avait réellement des spectres à Paris, je suis convaincu que les Français, sociables comme ils le sont, se lieraient entre eux même comme revenants, qu'on verrait bientôt se former des réunions de spectres, se fonder un café des morts, une gazette des morts, une *Revue de Paris* morte, et qu'on recevrait des invitations à des soirées de morts, où l'on fera de la musique. Je suis certain que les morts s'amuseraient beaucoup plus à Paris que les vivants ne s'amusez chez nous. » (DA, V, DHA 8, p.423).

² *Ibid.* : « Ich spuke nicht in furchtbar unglücklich deutscher Weise, ich spuke vielmehr zu meinem Vergnügen. »

d'abord été écrit pour un public français plutôt qu'allemand. En faisant de ses dieux païens des spectres en goguette, en transformant une bacchanale en cancan, Heine place le paganisme au cœur de la modernité parisienne qu'il connaît bien et parachève la mue de son Antiquité. Il ne s'agit plus, cette fois, de romanticiser le paganisme, mais de le costumer à la mode parisienne des années 1850 : ici, il s'agit presque moins de dénoncer l'irruption de la modernité dans l'Antiquité, mais de faire de ces sociétés chantantes de dieux parisiens la nouvelle incarnation d'un sensualisme moderne qui dédouble la dénonciation d'une Allemagne romantique, spiritualiste, et obscurantiste. À cette dernière s'oppose ainsi non seulement les idéaux païens sensualistes mais aussi toute cette gaieté parisienne. Comme le rappelle la dernière phrase du texte que l'on vient de citer, il s'agit bien de renverser la dialectique de la vie et de la mort : les morts (les dieux antiques et autres fantômes en goguette) sont bien plus vivants que les vivants (les Allemands), qui, eux, cloîtrés qu'ils sont dans leur spiritualisme mortifère, sont morts. Cependant, cette association des dieux païens au cancan ne prend tout son sens que si l'on rappelle que cette danse est surtout « sévèrement réprimée par la police parisienne à l'époque de Heine »¹, comme on l'a vu en première partie au sujet de la danse. Le cancan, danse populaire, s'offre alors comme l'incarnation des principes sensualistes de Heine, dont on retrouve l'expression dans le projet de ballet *Die Göttin Diana* ou le *Tanzpoem* du *Faust* heinéen.

d. La vie pa(ri)sienne

On comprend en ce sens pourquoi T. Höffgen qualifie les *Dieux en exil* de « *Satyrspiel* »² : ce « cancan de l'Antiquité » annonce les opéras bouffes à thème antique d'Offenbach³ (*Orphée aux Enfers* en 1858, *La Belle Hélène* en 1864), qui apparaissent comme une caricature des clichés de l'opéra romantique : la démarche heinéenne, comme celle de Banville⁴, semble suivre une ligne de crête entre déploration élégiaque de la disparition de la beauté et éclat de rire parodique à la manière du compositeur franco-allemand, ce qui rend peut-être d'autant plus sensible cette perte. Ces travestissements satyriques ne sont cependant pas du goût de

¹ M.-A. Mailet, *Écrits mythologiques*, note de la p.81, p.174.

² Voir T. Höffgen, « Heines *Götter im Exil*. Ein Satyrspiel », art.cit.

³ « Ce n'est plus Homère, même moqueur, ce n'est plus la poésie de la nature maritime, attirante et effrayante à la fois, c'est déjà presque *La Belle Hélène* d'Offenbach. » (L. Calvié, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.31).

⁴ Si le poète français est l'auteur de l'élégiaque « Exil des Dieux », il donne aussi, comme le rappelle M. Robic, dans la « verve satirique et parodique », la modernité et l'hellénisme étant au service d'un « grotesque épique » (*Hellénismes de Banville*, op.cit., p.391). Voir particulièrement « Parodier la mythologie : un "carnaval des dieux" à l'image d'Offenbach » (p.391-427). Rappelons que Heine comme Banville se réclament d'Aristophane...

tous, et on se souvient des réactions outrées de certains lettrés et poètes après les représentations d'*Orphée aux Enfers* et de *La Belle Hélène*. Ainsi Gautier, qui reste pourtant relativement mesuré, dans *Le Moniteur universel* :

« *La Belle Hélène* froisse nos admirations et nos croyances d'artiste. [...] Les dieux sont encore les dieux de l'art et chercher à ridiculiser les héros d'Homère, c'est presque blasphémer. Pour nous, les dieux de l'Olympe et les héros de la mythologie vivent toujours. [...] Tout ce que [les Grecs] ont touché reste empreint d'une éternelle beauté. Leurs dieux, qui personnifient sous des formes nobles, harmonieuses et parfaites, les énergies occultes de la nature, sont dignes de respect, comme les plus belles créations du genre humain. »¹

Les débats enflammés qui suivent les représentations d'Offenbach offrent même dans certains cas une réactualisation saisissante du conflit entre hébraïsme et hellénisme, en témoignent ces propos de Juliette Adam : « Dès les premières scènes, un insurmontable dégoût me prit de ces insanités. Quoi ! mes dieux étaient livrés aux calembours imbéciles, caricaturés jusqu'au grotesque le plus bas et le plus vil. On les ridiculisait de façon à ce que ce ridicule devint une obsession pour les esprits affinés eux-mêmes. C'était là ce qu'un croyant en Jéhovah faisait de nos légendes homériques, et on ne lui avait pas rendu, sur l'heure, blague pour blague, sur ses légendes judaïques ? Je disais tout cela avec révolte, j'évoquais nos traditions françaises, m'inscrivant violente contre ce qui me semblait un acte de lèse-patrie. »² Les « hellènes » sont alors bien du côté du nationalisme antisémite, et Heine du côté d'Offenbach... contre les partisans de la Grèce, Gautier et Banville en tête³. Encore plus surprenant peut-être le fait de

¹ T. Gautier, « Revue des théâtres », *Le Moniteur universel*, 26 décembre 1864, cité par J.-C. Yon, « L'opérette antique au XIX^e siècle : un genre en soi ? », dans *Figures de l'antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, *op.cit.*, p.138. On aurait aussi pu évoquer la polémique entre Offenbach et l'officiel Jules Janin, ou les propos de Paul de Saint Victor : « Ne serait-il pas temps d'en finir avec ces froides facéties qui rabaisent l'esprit du public, en l'accoutumant à railler le Beau et à huer le Sublime ? » (*La Presse*, 26/12/1864, cité par J.-C. Yon, *Jacques Offenbach*, p.210). On pense aussi, sur cette question, au premier chapitre de *Nana* : « Ce carnaval des dieux, l'Olympe traîné dans la boue, toute une religion, toute une poésie bafouée, semblèrent un régal exquis. La fièvre de l'irrévérence gagnait le monde lettré des premières représentations ; on piétinait sur la légende, on cassait les antiques images. [...] Depuis longtemps, au théâtre, le public ne s'était vautré dans de la bêtise plus irrespectueuse. Cela le reposait. » (*Nana*, *op.cit.*, p.42-43). Voir M. Descotes, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1980, p.285-286.

² Cité par J.-C. Yon, *Jacques Offenbach*, p.210.

³ Si Gautier se garde bien de toute mascarade antique à la Daumier (ou à la Heine donc), il semble aussi mettre à distance ce « respect » envers l'Antiquité, en témoignent ces lignes amusées : « Dans *Le Roman de la momie*, nous avons parlé avec respect des dieux de la vieille Égypte. Nous n'avons pas raillé Isis sur ses cornes de vache, ni Pascht sur ses moustaches de chatte. Devant ces dieux à tête de singe, de chien, d'épervier, de crocodile, notre sérieux ne s'est pas démenti un instant. Notre encens a fumé au bout de l'*amschir* de bronze sous les narines

voir Gautier, l'homme au gilet rouge des batailles romantiques¹, cette fois-ci dans le camp de la norme presque classique, du public choqué, contre la transgression blasphématoire opérée par l'opéra-bouffe. Pourtant, il est incontestable que les temps changent. Car il y a dans cette attitude face à l'Antiquité quelque chose de plus que le vers anticlassique « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » de Joseph Berchoux du début du siècle. Dix ans avant *Les Dieux en exil*, Honoré Daumier avait d'ailleurs déjà publié, de décembre 1841 à janvier 1843, dans la revue satirique *Le Charivari* une série de lithographies rassemblées sous le titre d'*Histoire ancienne*². Baudelaire évoque d'ailleurs (et salue, comme Vallès plus tardivement) ces caricatures dans son article de janvier 1853 intitulé « L'école païenne », qui condamne (presque paradoxalement) Heine, « et sa littérature pourrie de sentimentalisme matérialiste ».

« Il y a quelques années, Daumier fit un ouvrage remarquable, l'Histoire ancienne, qui était pour ainsi dire la meilleure paraphrase du mot célèbre : Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? Daumier s'est abattu brutalement sur l'antiquité et la mythologie, et a craché dessus. Et le bouillant Achille, et le prudent Ulysse, et la sage Pénélope, et Télémaque, ce grand dadais, et la belle Hélène, qui perdit Troie, et la brûlante Sapho, cette patronne des hystériques, et tous enfin nous apparurent dans une laideur bouffonne qui rappelait ces vieilles carcasses d'acteurs classiques qui prennent une prise de tabac dans les coulisses. Eh bien ! j'ai vu un écrivain de talent pleurer devant ces estampes, devant ce blasphème amusant et utile. Il était indigné, il appelait cela une impiété. Le malheureux avait encore besoin d'une religion. Bien des gens ont encouragé de leur argent et de leurs applaudissements cette déplorable manie, qui tend à faire de l'homme un être inerte et de l'écrivain

d'Hathor, la Vénus locale, et nous nous sommes gardé de tirer en voltairien la barbe funèbre d'Osiris. » (*Voyage en Égypte*, p.147-148).

¹ C'est précisément une critique de la vision romantique de l'Antiquité que portent *Orphée aux Enfers* et *La Belle Hélène*, ainsi évidemment, que *Les Dieux en exil* : « *Orphée aux Enfers* et *La Belle Hélène* ont eu raison d'une certaine vision de l'Antiquité que les romantiques gardaient encore vivace en eux » (J.-C. Yon, *Offenbach, op.cit.*, p.308).

² On pense aussi à la publication, en 1855, des *Chants modernes* (Maxime Ducamp) dont la préface « incite les poètes à délaisser les forges de Vulcain et leur antique bric-à-brac, pour s'intéresser à l'industrie sidérurgique et aux miracles de la vapeur. » (C. Saminadayar-Perrin, « Écoles païennes », art.cit., p.258) : « On découvre la vapeur, nous chantons Vénus, fille de l'onde amère ; on découvre l'électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille. C'est absurde ! » Et plus loin : « Le culte du vieux est chez nous une manie, une maladie, une épidémie. Il y a des corps constitués destinés à garder, à conserver, à embaumer les momies rongées par les vers du passé. » (Préface aux *Chants Modernes, op.cit.*, p.5 et 7). Il s'agit là d'une profession de foi qu'on pourrait qualifier de saint-simonienne. N'est-ce d'ailleurs pas l'ancien saint Dès 1852, l'ancien saint-simonien Hippolyte Fortoul qui « a lancé une vaste réforme visant à fonder un enseignement "moderne", parallèle aux humanités, et préparant dès la classe de quatrième à un baccalauréat scientifique autonome » ? (C. Saminadayar-Perrin, « Écoles païennes », art.cit., p.260).

un mangeur d'opium. »¹

Que l'on ne s'y trompe pas : « ce thème de la mise en cause ironique et réciproque du monde antique et du monde moderne », au fondement des transgressions antiques heinéennes, est bien le signe d'un profond scepticisme² et d'un pessimisme politique et esthétique, autant qu'il est remise en cause d'une vision classique et académique de l'Antiquité. En 1846, Vaulabelle et Clairville montent un vaudeville intitulé *Les dieux de l'Olympe à Paris*, dont aurait pu s'inspirer Heine. Outre-Manche, on pourrait citer *Thespis, or The Gods Grown Old*, une extravaganza élaborée par le dramaturge Gilbert et le compositeur Sullivan qui fut représentée pour la première fois en décembre 1871. En bref, des Goncourt³ à Vallès⁴, nombreux sont ceux qui cherchent à mettre à distance l'Antiquité et à s'émanciper de cet héritage pesant. Et le débat ne concerne pas que le domaine artistique : la réforme de l'École des beaux-arts, initiée par Victor Duruy dans les années 1860, tend ainsi à diminuer la place des humanités classiques dans la formation scolaire. *Les Extraits des mémoires de Monsieur de Schnabeléwopski* (1834), roman d'apprentissage parodique marquant l'échec des idéaux humanistes (Goethe et Humboldt), soulignent d'ailleurs déjà les enjeux du rapport à l'Antiquité dans la construction d'une *Bildung* personnelle et collective. Ainsi le narrateur évoque-t-il dès les premières lignes sa mère qui, « enceinte de [lui] lisait presque exclusivement Plutarque, et s'engoua peut-être d'un de ses hommes illustres ; vraisemblablement de l'un des Gracques » : « de là mon désir mystique de réaliser la loi agraire sous une forme moderne. »⁵ C'est précisément parce qu'il contient en germe tous ces

¹ C. Baudelaire, « L'école païenne », art.cit, p.46-47. Voir aussi ce que Baudelaire en dit dans son *Salon de 1859*. Cf. P. Labarthe, « Paganisme et modernité : le statut du modèle antique », art.cit..

² Comme le note justement J.-C. Yon, à propos d'Offenbach : « Les critiques les plus fins sentent bien que *La Belle Hélène* est le produit d'un siècle porté au scepticisme par la rapide succession des régimes depuis la révolution de 1789 » (*op.cit.*, p.307).

³ « “Décidément, j'ai horreur des grecs et des romains. C'est l'art qu'on nous a seriné” notent en 1862 les Goncourt aux yeux de qui “L'antiquité a peut-être été faite pour être le pain des professeurs” » (cité par J.-C. Yon, *Jacques Offenbach*, p.308).

⁴ Voir « L'académie » dans *La rue* : « On a bien fait de traîner devant la rampe et de livrer à la risée du peuple tous ces héros, ces dieux ». Cité par J.-C. Yon, *Jacques Offenbach*, p.308. Cette tradition remonte presque jusqu'à Lucien de Samosate et à son *Dialogue des morts*.

⁵ *Extraits des mémoires de Monsieur de Schnabeléwopski*, dans *Nuits florentines*, *op.cit.*, p.54 : « Sie hatte viel gelesen; als sie mit mir schwanger ging las sie fast ausschließlich den Plutarch; und hat sich vielleicht an einem von dessen großen Männern versehen; wahrscheinlich an einem von den Grachen. Daher meine mystische Sehnsucht, das agrarische Gesetz in moderner Form zu verwirklichen. » (*DHA* 5, p.150). Même idée lorsque les compagnons du narrateur, qui apporte quotidiennement leurs repas qu'il récupère auprès de la patronne de l'auberge *La vache rouge*, amoureuse de lui, cherchent à le convaincre de redoubler d'ardeurs amoureuses envers ladite aubergiste afin d'améliorer leur quotidien culinaire : « En longs discours, on me représentait combien il était noble et magnifique de se résigner héroïquement pour le salut de ses concitoyens, tel Régulus, qui accepta d'être mis dans un vieux tonneau hérissé de clous, ou Thésée, qui se rendit volontairement dans l'ancre du Minotaure – et de citer Tite-Live, Plutarque... C'est aussi par l'image qu'ils tentaient d'exciter mon émulation :

débats et souligne tous les enjeux culturels, esthétiques et politiques de ce rapport si complexe à l'Antiquité que *Les Dieux en exil* nous semble particulièrement intéressant : il y a dans la relation à cette Grèce païenne regrettée ou raillée toute l'ambivalence du rapport du sujet romantique à lui-même, déchiré entre mélancolie et ironie.

e. Ulysse et le « Poetlein »

Cette mise à distance réelle de la référence antique n'est pas chez Heine sans lien avec son adieu aux « vieux dieux païens » dont le poète parle notamment dans la postface au *Romanzero*. Dans cette logique, on pourrait peut-être voir dans la production littéraire heinéenne une évolution du traitement de la référence antique, qui irait dans le sens d'une distanciation croissante, culminant dans les *Götter im Exil* ou dans des poèmes comme « Le Dieu Apollon » (*Romanzero*). Ce texte est doublement parodique puisqu'il dégrade non seulement la figure du dieu païen mais également les propres poèmes de jeunesse de Heine lui-même (qui plus est le céléberrime « Ich weiss nicht, was soll es bedeuten... »). « Der Apollgott » s'offre alors comme une ultime naserde à l'Antiquité et à la modernité. On y suit le parcours d'une nonne, tombée amoureuse d'un certain Apollon, dont elle finit par retrouver la trace à Amsterdam. Là, celui que l'on appelle désormais « rabbi Faïrbisch, / Apollon en haut allemand », dont le père est « circonciseur des Portugais » et dont la mère « fait commerce / de cornichons », est devenu « libre-penseur », erre « avec des saltimbanques », et joue « dans les foires, sur les marchés » « Arlequin, / Holopherne, le roi David ». Et Heine de conclure :

« Aus dem Amsterdamer Spielhuis
Zog er jüngst etwelche Dirnen,
Und mit diesen Musen zieht er
Jetzt herum als ein Apollo.

Eine dicke ist darunter,
Die vorzüglich quikt und grünzelt;
Ob dem großen Lorbeerkopfputz
Nennt man sie die grüne Sau. »¹

ces hauts faits, ils les dessinaient sur les murs, en y glissant d'ailleurs des allusions grotesques ; car le Minotaure avait l'air de la vache rouge peinte sur l'enseigne bien connue de notre auberge, et le tonneau à clous carthaginois avait l'air de ma patronne elle-même. » (*Ibid.*, p.92 ; *DHA 5*, p.177-178 pour le texte allemand).

¹ « Der Apollgott », *Romanzero*, *DHA 3*, p.36 : « Au Spielhuis d'Amsterdam naguère / Il a pris des femmes légères / Et c'est avec pareilles muses / Qu'à présent notre Apollon muse. / L'une d'entre elles, fort dodue, /

Ne sont épargnés ici ni les vieilles chansons du *Livre des Chants*, ni les dieux antiques, ni la tradition hébraïque. Heine cherche autant par ces travestissements comiques à dénoncer un usage fallacieux du canon (littéraire, antique, juif) qu'à singer les travers de son temps : cette conjonction de grandeur et de trivialité, ou, pour reprendre Hugo, de sublime et de grotesque¹, est bien la marque du monde moderne, lieu d'une faille irrémédiable entre esprit et matière, d'une rupture fondamentale d'où jaillit l'humour heinéen. Plutôt que de mettre deux camps face à face, peu perméables l'un à l'autre, Heine se saisit du matériau antique pour proposer à son lecteur un objet hybride, stratifié, qui dénonce les ravages esthétiques de la modernité, et met également à distance l'Antiquité. Le poème « Poséidon » de *La mer du Nord* (I, 5) offre, pour conclure sur ce point, un bon exemple de cette double orientation de l'œuvre heinéenne. Rappelons que l'intertexte homérique est particulièrement présent dans ce recueil : la translation géographique de la chaleur méditerranéenne au froid nordique est déjà une manière de mettre en scène la modernité comme un « grand hiver », mais aussi de subvertir le matériau antique. Comme souvent chez Heine, « Poséidon » obéit à une structure binaire. En effet, la première partie fait du sujet lyrique un nouvel Ulysse :

« Die Sonnenlichter spielten
 Ueber das weithinrollende Meer;
 Fern auf der Rehde glänzte das Schiff,
 Das mich zur Heimath tragen sollte;
 Aber es fehlte an gutem Fahrwind,
 Und ich saß noch ruhig auf weißer Dühne,
 Am einsamen Strand,
 Und ich las das Lied vom Odüsseus,
 Das alte, ewig junge Lied,
 Aus dessen meerdurchrauschten Blättern
 Mir freudig entgegenstieg
 Der Athem der Götter,
 Und der leuchtende Menschenfrühling,
 Und der blühende Himmel von Hellas.
 Mein edles Herz begleitete treulich

Couine et grogne admirablement ; / Pour sa couronne de lauriers, / On la surnomme la Truie verte. » (*Romancero*, I. Kalinowski (trad.), *op.cit.*, p.40).

¹ « C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne. » (Hugo, Préface de *Cromwell*, dans V. Hugo, *Théâtre I*, *op.cit.*, p.417).

Den Sohn des Laërtes, in Irrfahrt und Drangsal... »¹

Le vent favorable, le retour dans la patrie, sont autant de *topoi* qui tendent à ressusciter *L'Odyssée* et à identifier héros homérique et sujet lyrique, explicitement associés au monde moderne : antiquité et modernité se fondent en un même espace littéraire, qui affirme la possibilité d'une nouvelle Renaissance et d'un retour idéal du « miracle grec ». Mais la suite du poème en revanche retourne radicalement la perspective :

« Seufzend sprach ich: Du böser Poseidon,
Dein Zorn ist furchtbar,
Und mir selber bangt
Ob der eignen Heimkehr.
Kaum sprach ich die Worte,
Da schäumte das Meer,
Und aus den weißen Wellen stieg
Das schilfbekränzte Haupt des Meergotts,
Und höhnisch rief er:
Fürchte dich nicht, Poetlein!
Ich will nicht im geringsten gefährden
Dein armes Schiffchen,
Und nicht dein liebes Leben beängst'gen
Mit allzubedenklichem Schaukeln.
Denn du, Poetlein, hast nie mich erzürnt,
Du hast kein einziges Thürmchen verletzt
An Priamos heiliger Veste,
Kein einziges Härchen hast du versengt
Am Aug' meines Sohns Polüphemus,
Und dich hat niemals rathend beschützt
Die Göttinn der Klugheit, Pallas Athene.
Also rief Poseidon
Und tauchte zurück ins Meer;

¹ « Poseidon », *NS*, I, 5, p.368 : « Les feux du soleil se jouaient sur la mer houleuse ; au loin sur la rade se dessinait le vaisseau qui devait me porter dans ma patrie, mais j'attendais un vent favorable, et je m'assis tranquillement sur la dune blanche, au bord du rivage, et je lus le chant d'Odysseus, ce vieux chant éternellement jeune, éternellement retentissant du bruit des vagues, et dans les feuilles duquel je respirais l'haleine ambrosienne des dieux, le splendide printemps de l'humanité et le ciel merveilleux d'Hellas. Mon généreux cœur accompagnait fidèlement le fils de Laërte dans ses pérégrinations aventureuses... » (« Poséidon », *MDN, DHA I*, p.500-501). Il s'agit de la traduction de Nerval.

Und über den groben Seemannswitz
Lachten unter dem Wasser
Amphitrite, das plumpe Fischweib,
Und die dummen Töchter des Nereus. »¹

Le basculement invite à une relecture du poème qui transforme les premiers vers en transgression parodique de l'intertexte homérique. Ce qui est ici mis à distance avec humour, c'est donc d'abord la Grèce antique et sa mythologie, puisque le dieu courroucé devient « marin rustaud » (« *grogen Seemann* ») et « railleur » (« *höhnisch* ») à la tête couronnée de roseaux (« *schilfbekränzte Haupt* »), et Amphitrite grossière femme-poisson (« *plumpe Fischweib* »). Le poème lui-même s'offre dans son ensemble comme une parodie du style homérique puisqu'il en subvertit les codes itératifs (« Ainsi parla Poséidon... ») ou les épithètes (« *plumpe Fischweib* »). Indirectement, ce sont bien les fondements du monde contemporain qui sont visés, ainsi qu'un rapport faussé à l'Antiquité. Les postures et les ambitions de l'aède moderne, qui se croit nouvel Ulysse mais n'est qu'un « petit poète » (« *Poetlein* ») sont donc tournées en dérision : il s'agit ainsi de subvertir un certain nombre de codes au fondement du lyrisme romantique. Ce que donne enfin à voir Heine, c'est plus largement une vision du monde moderne et de son étroitesse (en témoigne la répétition des diminutifs en « *-chen* ») : le XIX^e siècle heinéen instaure une nouvelle relation entre hommes et dieux placée sous le signe de l'humour et de la raillerie et ne laisse plus aucune place à l'imagination poétique et aux héros, comme le rappelle le poème « Die Nacht am Strande ». Au cœur de la nuit moderne « froide et sans étoiles », dans laquelle le vent « raconte de folles histoires, des contes de géants, de vieilles légendes islandaises remplies de combats et de bouffonneries héroïques » et « hurle les incantations de l'Edda, les évocations runiques, et tout cela avec tant de gaieté féroce, avec tant de rage burlesque », un « étranger » parvient à la cabane du pêcheur, seulement habité de sa fille, belle malgré sa « grossière et grise chemise », et prend la parole :

« Siehst du, mein Kind, ich halte Wort,

¹ « Poseidon », *NS*, I, 5, p.370 : « Je disais en soupirant : “O cruel Poséidon, ton courroux est redoutable ; et moi aussi, j'ai peur de ne pas revoir ma patrie.” À peine eus-je prononcé ces mots que la mer se couvrit d'écume, et que des blanches vagues sortit la tête couronnée d'ajoncs du dieu de la mer, qui me dit d'un ton railleur : “Ne crains rien, mon cher poète ! Je n'ai nulle envie de briser ton pauvre petit esquif ni d'inquiéter ton innocente vie par des secousses trop périlleuses ; car toi, rimeur innocent, tu ne m'as jamais irrité, tu n'as pas ébréché la moindre tourelle de la citadelle sacrée de Priam, tu n'as pas arraché le plus léger cil à l'œil de mon fils Polyphème, et tu n'as jamais reçu de conseils de la déesse de la sagesse, Pallas Athéné.” Ainsi parla Poséidon, et il se replongea dans la mer ; et cette saillie grossière du dieu marin fit rire sous l'eau Amphitrite, la divine poissarde, et les sottés filles de Nérée. » (« Poséidon », *MDN, DHA I*, p.501).

Und ich komme, und mit mir kommt
 Die alte Zeit, wo die Götter des Himmels
 Niederstiegen zu Töchtern der Menschen,
 Und die Töchter der Menschen umarmten,
 Und mit ihnen zeugten
 Zeptertragende Königsgeschlechter
 Und Helden, Wunder der Welt.
 Doch staune, mein Kind, nicht länger
 Ob meiner Göttlichkeit,
 Und ich bitte dich, koche mir Thee mit Rum,
 Denn draußen war's kalt,
 Und bey solcher Nachtluft
 Frieren auch wir, wir ewigen Götter,
 Und kriegen wir leicht den göttlichsten Schnupfen,
 Und einen unsterblichen Husten. »¹

Le voilà précisément le retour des dieux, cette renaissance des « anciens temps » où dieux et hommes engendraient « héros » et « lignées de roi porte-sceptres » (« *Zeptertragende Königsgeschlechter* ») : mais ce qu'il reste de divin dans ces anciennes puissances païennes, c'est simplement leur rhume (« *göttlichsten Schnupfen* ») et leur toux (« *unsterblichen Husten* »), mis en scène ici par la poésie heinéenne dont la modernité littéraire repose précisément sur ces « bouffonneries héroïques », sur ces « rires » et ces « pleurs » (« *lacht er und heult er* »). Les dernières lignes retournent la portée du poème, dégradent la figure de Zeus et le mythe de ses amours avec les mortelles : les qualificatifs « porte-sceptres » et « merveilles du monde » sont en ce sens autant d'épithètes homériques parodiques, associés à la métaphore de la maladie : les oxymores qui concluent le poème actent comiquement la disparition de ces temps homériques. Placé sous le sceau de la violence, de la mort, et de l'échec chez Pater, empreint d'un scepticisme nihiliste chez Heine, ce retour des dieux païens exilés, âge d'or factice et théâtral, rend manifeste les apories de la société moderne autant que

¹ NS, I, 4, « Die Nacht am Strande » : « Tout à coup la porte s'ouvre, et le nocturne étranger s'avance dans la cabane ; il repose un œil doux et assuré sur la blanche et frêle jeune fille qui se tient frissonnante devant lui, semblable à un lis effrayé, et il jette son manteau à terre, sourit et dit : « Vois-tu, mon enfant, je tiens parole et je suis revenu, et, avec moi, revient l'ancien temps où les dieux du ciel s'abaissaient aux filles des hommes et, avec elles, engendraient ces lignées de rois porte-sceptres, et ces héros, merveilles du monde. – Pourtant, mon enfant, cesse de t'effrayer de ma divinité, et fais-moi, je t'en prie, chauffer du thé avec du rhum, car la bise était forte sur la plage, et, par de telles nuits, nous avons froid aussi, nous autres dieux, et nous avons bientôt fait d'attraper un divin rhumatisme et une toux immortelle. » (*MDN*, « La nuit sur la plage », *DHA I*, p.500).

celles portées par une certaine vision classique de la Grèce, qu'il s'agit résolument de défamiliariser. Toutes ces figures païennes témoignent en ce sens d'un profond pessimisme esthétique et politique qui consacre le règne d'une modernité plongeant l'art et l'homme dans l'hiver du monde.

6. « Songe d'hiver, quand les nuits sont les plus longues... »¹

a. « Effet de neige »²

Vaste métaphore à la fois anthropologique, politique et poétique, symbole de la frigidité du monde moderne, mais aussi de son immobilisme politique et esthétique, l'hiver est une comparaison récurrente chez Heine, Gautier et Pater, au cœur de leur opposition entre hébraïsme et hellénisme et de leur mise en scène du XIX^e siècle, à l'image de l'épopée versifiée de Heine *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844). « Oh ! Le froid enfer hivernal où nous vivons en claquant des dents... ! », s'écrie Heine dans *Ludwig Börne*³ : « Die öde Werkeltagsgesinnung der modernen Puritaner verbreitet sich schon über ganz Europa, wie eine graue Dämmerung, die einer starren Winterzeit vorausgeht... »⁴ À la métaphore du monde malade, Heine associe donc celle qui plonge l'époque moderne et son spiritualisme dans le grand hiver de ce qu'il nomme littéralement « une mentalité de jour ouvré » (« *Werkeltagsgesinnung* »)⁵. On se souvient également de l'avant-propos à la deuxième édition du *Gai Savoir*, qui évoque prophétiquement l'écriture de l'ouvrage

« Il semble être écrit dans la langue d'un vent de dégel : on y trouve de la pétulance, de l'inquiétude, des contradictions et un temps d'avril, ce qui fait songer sans cesse au voisinage de l'hiver, mais aussi à la victoire sur l'hiver, à la victoire qui arrive, qui doit arriver, qui est peut-être déjà là... Il déborde de reconnaissance, comme si la chose la plus inattendue s'était réalisée : c'est la reconnaissance d'un convalescent – car cette chose inattendue, ce fut la guérison. [...] Ce livre tout

¹ « Χειμερινὸς ὄνειρος, ὅτε μήκιστα αἱ νύκτες ». Il s'agit de l'épigraphe de *Marius l'Épicurien*, une phrase extraite de Lucien, *Somnium*, 17.

² Titre du chapitre VI du *Capitaine Fracasse*.

³ *Ludwig Börne*, V, p.127 : « O kalte Winterhölle, worin wir zähneklappernd leben! » (*LB*, V, p.114).

⁴ « Was bedeuten die armen Nachtigallen, die plötzlich schmerzlicher, aber auch süßer als je ihr melodisches Schluchzen erheben im deutschen Dichterwald? » (*LB*, V, p.130) : « Le triste prosaïsme des puritains modernes se répand sur toute l'Europe comme un gris crépuscule, précédant la paralysie de l'hiver. Que veulent dire les pauvres rossignols qui, sur un ton plus douloureux mais aussi plus tendre que jamais, élèvent leur mélodieux sanglot dans la forêt des poètes allemands ? » (*Ludwig Börne*, V, p.145).

⁵ La métaphore est récurrente chez Heine, on la retrouve également dans *Die Stadt Lukka* : « Ueberall sehe ich einen verkappten Winter. » (XVII, *DHA* 7, p.200 : « Partout je ne vois plus qu'un hiver déguisé. »)

entier n'est rien d'autre qu'une fête avec les privations et les faiblesses, c'est la jubilation des forces renaissantes, la nouvelle foi en demain et en après-demain, le sentiment soudain, le pressentiment d'un avenir... »¹

Comme Gautier qui, dans *Spirite*, oppose la neige parisienne à la chaleur grecque, comme Pater qui plonge son Apollon hyperboréen en plein hiver picard, Heine opère, dans *Les Dieux en exil*, une translation géographique du Sud au Nord² : si Mars est encore en service en Italie, Bacchus réside déjà dans le Tyrol autrichien ; Mercure, quant à lui, exerce en « Frise orientale, sur les côtes de la mer du Nord »³, et Jupiter coule ses vieux jours « près du pôle arctique »⁴. À ce déplacement géographique qui associe directement le monde « civilisé » aux régions boréales (début des *Dieux en exil*) correspond un mouvement chronologique, du Moyen-Âge (Mars, Bacchus) aux univers plus contemporains de Heine (Mercure, Jupiter). Ces mouvements temporels (du printemps à l'hiver) ou spatiaux (du Sud au Nord) cherchent à problématiser une vision du devenir historique. Vingt ans plus tôt, un autre texte, tiré des *Extraits des mémoires de Monsieur de Schnabeléwopski* (1834), entre dans cette démarche en mobilisant la même comparaison au froid hivernal. Au chapitre IV, après avoir, en bon flâneur citadin, décrit la ville de Hambourg sous ses meilleurs atours (la promenade du *Jungfernstieg*, ses tilleuls, son bassin, ses pavillons, ses passants et passantes, ses cygnes...), le narrateur bascule brutalement dans la désillusion la plus totale : « ... Hélas ! tout cela est bien loin. J'étais un jeune sot à l'époque. À présent, je suis un vieux sot. »⁵ Les mêmes lieux, les mêmes acteurs se transforment alors sous les yeux du narrateur-spectateur :

« Und die Stadt selbst, wie war sie verändert! Und der Jungfernstee! Der Schnee lag auf den Dächern und es schien als hätten sogar die Häuser gealtert und weiße Haare bekommen. Aber noch unheimlicher und verwirrender [...] waren die Töne, die von einer anderen Seite in mein Ohr drangen. Es waren heisere, schnarrende,

¹ Nietzsche, Avant-Propos à la deuxième édition du *Gai Savoir*, *Le Gai Savoir*, p.63-64. S'ensuit, exactement comme chez Heine, une condamnation du romantisme : « Cette espèce de désert d'épuisement, d'absence de foi, de congélation en pleine jeunesse, cette sénilité qui s'était introduite là où il ne fallait pas, cette tyrannie de la douleur, surpassée encore par la tyrannie de la fierté qui rejette les *conséquences* de la douleur, [...] cette limitation par principe à tout ce que la connaissance a d'amer, d'âpre, de douloureux, telle que la prescrivait le *dégoût* né peu à peu d'un imprudent régime intellectuel qui sature l'esprit de sucreries – on appelle cela le romantisme... » (*Ibid.*).

² Voir L. Østermark-Johansen, « Apollo in the North: Transmutations of the Sun God in Walter Pater's *Imaginary Portraits* », art.cit. : l'article s'attache au « Duke Carl of Rosenmold » et à « Apollo in Picardy », et souligne de nombreux points communs entre Heine et Pater.

³ *DE*, p.247.

⁴ *DE*, p.254.

⁵ H. Heine, *Extrait des mémoires de Monsieur de Schnabeléwopski*, dans *Nuits florentines*, op.cit., p.66.

metallose Töne, ein unsinniges Kreischen, ein ängstliches Plätschern und verzweifelndes Schlürfen, ein Keichen und Schollern, ein Stöhnen und Aechzen, ein unbeschreibbar eiskalter Schmerzlaut. Das Basin der Alster war zugefroren, nur nahe am Ufer war ein großes breites Viereck in der Eisdecke ausgehauen, und die entsetzlichen Töne, die ich eben vernommen, kamen aus den Kehlen der armen weissen Geschöpfe, die darinn herumschwammen und in entsetzlicher todesangst schrieen, und ach! Es waren dieselben Schwäne, die einst so weich und heiter meine Seele bewegten. Ach! Die schönen weissen Schwäne, man hatte ihnen die Flügel gebrochen, damit sie im herbst nicht auswandern konnten, nach dem warmen Süden, und jetzt hielt der Norden sie festgebannt in seinen dunkeln Eisgruben – und der Markör des Pavillions meinte, sie befänden sich wohl darinn und die Kälte sey ihnen gesund. Das ist aber nicht wahr, es ist einem nicht wohl, wenn man ohnmächtig in einem kalten Pfuhl eingekerkert ist, fast eingefroren, und einem die Flügel gebrochen sind, und man nicht fortfliegen kann nach dem schönen Süden, wo die schönen Blumen, wo die goldnen Sonnenlichter, wo die blauen Bergseen – ach! Auch mir erging es einst nicht viel besser, und ich verstand die Qual dieser armen Schwäne; und als es gar immer dunkler wurde, und die Sterne oben hell hervortraten, dieselben Sterne die einst, in schönen Sommernächten, so liebeheiss mit den Schwänen gebuhlt, jetzt aber so winterkalt, so frostig klar und fast verhöhnend auf sie herabblickten – wohl begriff ich jetzt, dass die Sterne keine liebende mitfühlende Wesen sind, sondern nur glänzende Täuschungen der Nacht, ewige Trugbilder in einem erträumten Himmel, goldne lügen im dunkelblauen Nichts. »¹

¹ *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski, DHA 5, p.159-161* : « Et la ville elle-même, comme elle avait changé ! Et le Jungfernstieg ! La neige couvrait les toits, et les maisons, elles aussi, semblaient avoir vieilli et pris des cheveux blancs. [...] Plus inquiétants et déconcertants [...] étaient les sons qui parvenaient à mes oreilles d'un autre côté. C'étaient des sons enroués, grinçants, métalliques, un insane braillement, un bruit de barbotage anxieux et de déglutition désespérée, un fracas haletant, un geignement plaintif, un cri de douleur indescriptible et glacé. Le bassin de l'Alster était gelé, à l'exception d'un grand carré qu'on avait pratiqué dans la glace, près de la rive, et les effroyables sons que je venais d'entendre sortaient du gosier des pauvres créatures blanches qui y nageaient en criant leur mortelle et effroyable angoisse – hélas ! c'étaient les mêmes cygnes qui jadis égayaient si tendrement mon âme. Hélas ! les beaux cygnes blancs, on leur avait brisé les ailes pour les empêcher de migrer à l'automne vers la tiédeur du Sud, et maintenant le Nord les retenait captifs dans ses sombres trous de glace, et le serveur du pavillon pensait qu'ils s'en trouvaient bien et que le froid était bon pour leur santé. Mais ce n'est pas vrai, on ne sent pas bien lorsqu'on se trouve emprisonné, impuissant, dans un froid borbier, presque gelé, les ailes brisées, incapable de s'envoler vers le beau Sud, où les belles fleurs, la lumière dorée du soleil, le bleu des lacs de montagne... Hélas ! j'avais connu cela jadis, et je comprenais le tourment des pauvres cygnes ; et quand l'obscurité s'épaissit et qu'apparurent, là-haut, les claires étoiles, ces mêmes étoiles qui jadis, par les belles nuits d'été, avaient poursuivi les cygnes de leurs amoureuses ardeurs, et qui maintenant abaissaient sur eux un regard d'un froid si hivernal, d'une clarté si glaciale et presque sarcastique – je compris bien, alors, que les étoiles n'étaient pas des êtres aimants et compatissants, mais seulement de brillantes illusions nocturnes, d'éternels simulacres dans un ciel rêvé, des mensonges dorés dans un néant bleu sombre... » (*Extraits des Mémoires de Monsieur de Schnabelewopski, dans Nuits florentines, op.cit., p.67-69*).

Le basculement brutal dans le froid et l'obscurité permet au narrateur un double désaveu. D'une part, la métaphore hivernale rend compte d'un flétrissement du monde qui semble moins renvoyer à une conception du sens historique qu'au bouleversement esthétique et anthropologique provoqué par l'avènement de la modernité. Dans ces lignes, cette dernière est caractérisée, à l'image des « sons métalliques » qui sortent du gosier des cygnes, par une technicité qui porte à l'agonie une parole poétique épuisée, trouvant paradoxalement dans l'énumération du narrateur un nouveau souffle. Si l'été hellénique affirme les droits de l'homme à la liberté et au bonheur, l'hiver moderne et hyperboréen s'offre au contraire comme un espace de restrictions, en témoignent ces cygnes « captifs dans ces sombres trous de glace ». D'autre part, cette chute hivernale repose également sur une prise de conscience du narrateur : c'est bien à la fois le présent mais aussi les illusions passées qui se retrouvent mises à distance, comme le montrent les dernières lignes. Avec les étoiles, celles-là mêmes qui apparaissaient déjà dans « Die Götter Griechenlands », le narrateur remet en cause le romantisme naïf de sa jeunesse et son optimisme politique et clôt ce chapitre par une profession de foi anti-spiritualiste et anti-transcendantale qui vide le ciel de toute transcendance et laisse au néant (« *Nichts* ») le dernier mot.

On ne peut d'ailleurs s'empêcher, au-delà de la métaphore de l'hiver, de faire un parallèle évident avec « Le cygne » de Baudelaire, un auteur avec qui Heine, malgré toutes leurs différences, a parfois été comparé¹. Qu'il s'agisse de Paris ou de Hambourg, Heine et Baudelaire font de la ville mouvante et éphémère le cadre d'une scène qui s'incarne dans des lieux concrets (la promenade du *Jungfernstieg* ou « le nouveau Carrousel »). Comme Hambourg, « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) »². Cette opposition entre nouvelle ville et vieille ville place au cœur du poème une dualité entre passé et présent qui rend compte d'une expérience poétique de la mémoire et du « Souvenir » (« Le cygne »). Cependant, à la différence de Baudelaire, Heine insiste moins sur le changement d'un cadre extérieur dont il serait nostalgique que sur le renversement de sa propre perception de la cité, qui illustre les désillusions personnelles et politiques (échec des Trois Glorieuses) de l'auteur. À cette structuration temporelle répond,

¹ Sur ce sujet, la comparaison entre les deux auteurs a d'ailleurs été plusieurs fois envisagée. Voir ainsi D. Oehler, « Carrousel de cygnes », art.cit., ou, du même auteur, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, op.cit.*. Oehler n'évoque pas ce passage de *Schnabeléwopski*, préférant comparer le cygne baudelairien au chien Médor présent dans *Ludwig Börne*.

² C. Baudelaire, « Le cygne », *Tableaux parisiens, Œuvres Complètes I, op.cit.*, p.85.

dans les deux poèmes, une structuration spatiale qui oppose l'*ici* à un *ailleurs* teinté d'exotisme : chez Heine, le « beau Sud », sa « tiédeur », ses « belles fleurs » et sa « lumière dorée », avatars helléniques, font directement écho à la strophe baudelairienne : « Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique / Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard, / Les cocotiers absents de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard »¹. La figure centrale du cygne, enfin, à laquelle s'identifient Heine et Baudelaire, fait de nos deux poètes deux « exilés » qui affirment leur révolte prométhéenne contre Dieu : les étoiles heinéennes deviennent « de brillantes illusions nocturnes, d'éternels simulacres dans un ciel rêvé, des mensonges dorés dans un néant bleu sombre » à la « clarté si glaciale et presque sarcastique » ; de son côté, Baudelaire contemple le cygne, « malheureux, mythe étrange et fatal, / Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide, / Vers le ciel ironique et cruellement bleu, / Sur son cou convulsif tendant sa tête avide / Comme s'il adressait des reproches à Dieu ! »². Enfin, la description des « sons enrroués » des cygnes, par le suspens qu'elle génère, est particulièrement saisissante chez Heine : tous ces cris se font relais d'une parole poétique déchue, aux « ailes brisées », fêlée dirait Baudelaire, et qui se heurte à une modernité de fer.

Si on laisse Baudelaire de côté pour en revenir aux métaphores hivernales chères à nos trois auteurs, on constate que la comparaison parcourt également les textes patériens : c'est une scène d'hiver qui ouvre « Sébastien von Storck », et on assiste, dans *Marius*, juste après le long discours de Marc-Aurèle, à « une lourde chute de neige » qui plonge le monde romain dans « la plus dure nuit d'hiver que l'on eût connue de vie d'homme »³ : comme si le stoïcisme impérial, préfigurant, à bien des égards, le christianisme médiéval spiritualiste, marquait l'entrée dans l'obscurité moderne. Dans la même logique, l'Allemagne du « Duc Carl de Rosenmold » incarne la signification politique de cette métaphore, pays aux « toits gothiques » dont les « pentes aigües [...] laisse[nt] couler les lourdes neiges »⁴. Il s'agit bien ici d'associer au froid hivernal l'immobilisme politique d'une région emmitouflée dans ses traditions et momifiée dans un conservatisme sclérosé. Si la suspension du temps renvoyait, dans notre première partie, à l'éternité de l'art et au présent pur de la sensation, elle peut au contraire être le symbole d'une communauté politique pétrifiée et peu encline aux réformes :

¹ *Ibid.*, p.87.

² *Ibid.*, p.86.

³ *Marius*, p.174 : « that night winter began, the hardest that had been known for a lifetime » (*ME*, t.1, p.211).

⁴ « Le Duc Carl de Rosenmold », dans *Portraits imaginaires*, *op.cit.*, p.154 : « The sloping Gothic roofs for carrying off the heavy snows still indented the sky. » (*IP*, p.167).

« Time, at the court of the Grand-duke of Rosenmold, at the beginning of the eighteenth century, might seem to have been standing still almost since the Middle Age »¹.

On retrouve d'ailleurs cette même idée dans la description de la ville d'Auxerre traversée, à la fin du texte, par Denys : « At twilight he came over the frozen snow. As he passed through the stony barriers of the place, the world around seemed curdled to the centre — all but himself, fighting his way across it, turning now and then right-about from the persistent wind, which dealt so roughly with his blond hair and the purple mantle whirled about him. »² Si l'immobilité était synonyme, dans notre première partie, de beauté éternelle, il s'agit bien ici d'en faire la manifestation d'un monde trépassé, en noir et blanc : la puissance visuelle de ces lignes oppose ainsi le mouvement et la couleur (blond, pourpre), portés par ce Dionysos nordique, à l'atonie livide du monde qu'il parcourt. C'est justement le personnage de l'hiver qu'incarne Denys dans la procession populaire qui clôt la nouvelle et forme un diptyque avec le *Retour d'Orient*, pièce dont Denys lui-même avait incarné le personnage principal. Ainsi, Denys abandonne-t-il son costume de Bacchus pour passer « en hâte le manteau gris de cendre » et « serr[er] le rude cilice autour de son cou. »³ Ce passage de l'été dionysiaque à l'hiver monacal, qui rappelle la dégradation heinéenne subie par Bacchus lui aussi grimé en moine, est d'ailleurs fatal à Denys, qui se fait mettre en pièce par la foule.

b. « A summer-in-winter »⁴

Cette métaphore de l'hiver est ainsi révélatrice des enjeux de l'opposition entre hébraïsme et hellénisme et il convient de la comprendre à l'aune de ce qui a été dit plus haut : par la comparaison hivernale, ce sont toutes les réflexions heinéennes et patériennes sur le sens du devenir historique, sur l'âge d'or et son hypothétique retour qui sont mises en scène. De fait, au cœur de cet hiver peut fleurir un nouveau printemps dont Heine et Pater proposent de

¹ *Ibid.*, IP, p.116 : « À la cour du grand-duc de Rosenmold, le temps semblait, au début du dix-huitième siècle, avoir suspendu son cours depuis le Moyen-Âge. » (« Le Duc Carl de Rosenmold », dans *Portraits imaginaires*, p.154.) Si cet immobilisme temporel et politique est condamné, c'est aussi une armée en marche, autrement dit la marche de l'histoire, comme dans *Le Roman de la momie*, qui cause la mort du Duc et met fin à la renaissance de l'Allemagne.

² « Denys l'Auxerrois », IP, p.94 : « Au crépuscule, il s'avança sur la neige glacée, et au passage des murs de pierre, le monde lui parut autour de lui figé jusqu'au cœur ; lui seul vivait, se frayait péniblement un chemin, et se détournait parfois du vent féroce qui s'en prenait si rudement à ses cheveux blonds et au manteau pourpre tourbillonnant autour de lui. » (« Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.95-96).

³ *Ibid.*, p.97 : « Hastily he donned the ashen-grey mantle, the rough haircloth about the throat. » (IP, p.94).

⁴ « Apollo in Picardy », IP, p.199 (« Apollon en Picardie », dans *L'Enfant dans la maison*, op.cit., p.97).

nombreux exemples, à l'image de cet « été dans l'hiver »¹ qui germe mystérieusement sous l'influence des deux dieux en exil que sont Apollyon (« *How unlike a winter night it seemed...* »²) et Denys (« *And the powers of nature concurred. It seemed there would be winter no more.* »³). Ce retour de l'été peut trouver à s'incarner dans une trajectoire individuelle ou collective, qui renvoie aux questionnements sur les fondements d'une nouvelle *Bildung* pour le XIX^e siècle. Ainsi Heine, contrairement à l'itinéraire septentrional des *Dieux en exil*, matérialise-il dans son *Voyage de Munich à Gênes* le passage symbolique du Nord au Sud, en mobilisant encore une fois la même métaphore :

« Es war damals auch Winter in meiner Seele, Gedanken und Gefühle waren wie eingeschneit, es war mir so verdorrt und todt zu Muth. [...] Endlich kam der Tag, wo alles ganz anders wurde. [...] Da begann auch in mir ein neuer Frühling, neue Blumen sproßten aus dem Herzen, Freyheitsgeföhle, wie Rosen, schossen hervor. [...] Auch die Melodieen der Poesie kamen wieder, wie Zugvögel, die den Winter im warmen Süden verbracht und das verlassene Nest im Norden wieder aufsuchen. »⁴

Cette fois-ci, c'est bien le passé qui se retrouve plongé dans l'hiver, toute la vie intellectuelle et affective étant « enneigée » (« *eingeschneit* »). À travers l'itinéraire de son narrateur, c'est bien à un « nouveau printemps » (« *neuer Frühling* ») qu'appelle Heine, qui se matérialise par une régénération politique (« *Freyheitsgeföhle* ») et esthétique (« *Melodieen der Poesie* ») et établit les nouveaux jalons d'une *Bildung* émancipatrice. Plus collectivement, la Renaissance et ses avatars offre pour Pater un exemple de ce renouveau, en témoignent ces lignes extraites de « Winckelmann » :

« Hitherto he had handled the words only of Greek poetry, stirred indeed and

¹ On peut rapprocher cet « été dans l'hiver » aux « « jours alcyoniens » évoqués dans *Marius* (p.261-262). On retrouve ce mythe dans la littérature grecque (Aristote, Plutarque), qui évoque la légende selon laquelle l'alcyon, oiseau mythologique qui bâtissait son nid sur la mer, profitait, juste avant et juste après le solstice d'hiver, de deux fois sept jours de beau temps et de calme accordés par Zeus, pour couvrir ses œufs, autrement détruits par les vagues et les tempêtes hivernales.

² *Ibid.*, *IP*, p.201 : « Cela paraissait de plus en plus différent d'une nuit d'hiver » (« Apollon en Picardie », p.102). Même les oiseaux migrateurs passent l'hiver dans le *vallis monachorum*.

³ « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.88 : « Et les forces de la nature se prêtaient à l'illusion. On eût dit qu'il n'y aurait plus d'hiver. » (« Denys l'Auxerrois », p.78-79).

⁴ *Reise von München nach Genua*, IV, *DHA* 7, p.24 : « L'hiver régnait alors aussi dans mon âme : les pensées et les sentiments étaient comme étouffés sous la neige, [la vie inspiratrice] était desséchée et morte en moi. [...] Enfin vint le jour où tout changea. [...] Alors commença aussi en moi un nouveau printemps, de nouvelles fleurs jaillirent de mon cœur, des sentiments de liberté, semblables à des roses. [...] Les mélodies de la poésie revinrent, comme des oiseaux voyageurs qui ont passé l'hiver dans la chaleur du midi, et retournent visiter leur nid abandonné dans le nord. » (*Voyage de Munich à Gênes*, III, *DHA* 7, p.282).

roused by them, yet divining beyond the words some unexpressed pulsation of sensuous life. Suddenly he is in contact with that life, still fervent in the relics of plastic art. Filled as our culture is with the classical spirit, we can hardly imagine how deeply the human mind was moved, when, at the Renaissance, in the midst of a frozen world, the buried fire of ancient art rose up from under the soil. Winckelmann here reproduces for us the earlier sentiment of the Renaissance. On a sudden the imagination feels itself free. »¹

Au cœur de ce « monde gelé » (« *frozen world* ») qu'est le monde médiéval (aussi bien que le XIX^e siècle victorien), Pater souligne la véritable épiphanie de « ce feu enfoui de l'art ancien » (« *buried fire of ancient art* ») qui apparaît comme une authentique révolution spirituelle et poétique. Là encore, cet « été dans l'hiver » se manifeste par une libération de l'imagination, de la puissance poétique, et de toute la « vie sensuelle » qui s'incarne bien mieux, pour Winckelmann, dans les « reliques de l'art plastique » que dans les mots de la poésie grecque.

c. Le « jour bleu »

Corolaire de cette métaphore de l'hiver, l'association du monde moderne à l'obscurité et du paganisme à la lumière est également une comparaison incontournable de l'opposition entre hébraïsme et hellénisme. Elle trouve sa source dans les idéaux des *Lumières* ou de l'*Aufklärung* et les principes esthétiques du (néo-)classicisme. Au-delà de la signification politique de cette métaphore, c'est donc bien le rapport au romantisme (celui des *Hymnes à la nuit* par exemple) qui est en jeu, à l'image de l'ambivalence du motif nocturne chez Gautier. Si la nuit reste chez lui un espace romantique irrationnel, et donc positivement connoté, elle fait aussi l'objet d'une mise à distance régulière qui passe précisément par cet éloge de la Grèce antique, qui restera toujours chez le poète français principe lumineux, de *Mademoiselle de Maupin* à *Spirite*. Le paganisme gautiérien ne semble jamais avoir renié la profession de foi de d'Albert : « j'aime mieux une statue qu'un fantôme, et le plein midi que le crépuscule »².

¹ « Winckelmann », *R*, p.183-184 : « Jusque-là, il n'avait manié que les mots de la poésie grecque, qui l'avaient ému et stimulé, tout en devinant par-delà quelque pulsation inexprimée de la vie sensuelle, quand soudain il est en contact avec elle, encore brûlante dans les reliques de l'art plastique. Notre culture est si pleine de l'esprit classique que nous pouvons à peine nous imaginer comment l'esprit humain fut profondément ébranlé lorsque le feu enfoui de l'art ancien jaillit du sol au milieu d'un monde glacé à la Renaissance. Winckelmann reproduit pour nous ce premier sentiment de la Renaissance : soudain, l'imagination se sent libre. Que cette vie des sens et de l'entendement est facile et directe, lorsque nous l'avons appréhendée une fois ! » (« Winckelmann », *LR*, p. LR179-180).

² *Maupin*, p.256.

L'idéal plastique de Gautier revendique ainsi une luminosité qui n'est pas sans porter de sérieuses attaques contre un certain romantisme nocturne, tout autant qu'il stigmatise l'obscurantisme de la modernité : « Je veux que le soleil entre partout, qu'il y ait le plus de lumière et le moins d'ombre possible. »¹ Cette lumière, c'est évidemment celle qui émane de la beauté rayonnante, comme le rappelle le narrateur de *La Morte amoureuse* en parlant de Clarimonde : « elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir »². Le basculement qui s'opère ici, par la métaphore de la lumière, est bien celui du passage d'une spiritualité transcendante (celle du catholicisme auquel Romuald a voué sa vie) à un culte immanent de la forme parfaite (incarnée par Clarimonde) : la beauté n'est pas reçue d'un dieu extérieur mais elle est divinité qui irradie d'elle-même tout ce qu'elle entoure et qui fait naître à une vie nouvelle. Dans cette logique, le voyage spatial (de l'Occident à l'Orient) et temporel (du temps à l'éternité) est aussi passage de l'ombre à la lumière : « On avait laissé en arrière les nuages, les brouillards et les frimas ; on allait de la nuit à la lumière, du froid à la chaleur. Aux teintes grises du ciel d'Occident avait succédé l'azur du ciel oriental. »³ C'est précisément cette religion solaire que met en scène le romancier dans *Le Roman de la momie* : dès les premières phrases du chapitre I, c'est ce « soleil de plomb », soleil de midi tant apprécié par d'Albert, qui assaille le lecteur et apparaît finalement comme l'un des personnages principaux du roman⁴. Pharaon d'ailleurs est régulièrement comparé à un

¹ *Maupin*, p.209. Voir aussi les lignes de Gautier sur Heine, dans sa recension des *Reisebilder*, *La Presse* du 30/11/1837 (p.3) : « notre poète aux yeux vert-de-mer et aux cheveux dorés. C'est une espèce d'Italien-Allemand et de méridional du Nord ; et il a plus de fraternité avec le Vénitien Gozzi qu'avec le Berlinoise Emmanuel Kant. Il fait grand soleil dans tout son livre, et c'est à peine si, à travers les orangers étoilés de fruits d'or, un bleuâtre rayon de clair de lune allemand se glisse avec timidité et jette un reflet mélancolique sur toutes ces jeunes et souriantes figures. Il aime plus le macaroni que la choucroute, et les brunes que les blondes. »

² *MA*, p.403. Ce nom même de Clarimonde mériterait de plus amples commentaires, lui qui laisse entendre à la fois la *clarté*, mais aussi l'*immonde*. Tout la dialectique qui sous-tend la nouvelle est contenue dans ce nom. Dans la même logique, seul le palais de Clarimonde est éclairé : « L'ombre d'un nuage couvrait entièrement la ville. [...] Par un singulier effet d'optique, se dessinait, blond et doré sous un rayon unique de lumière, un édifice qui surpassait en hauteur les constructions voisines, complètement noyées dans la vapeur. » (*MA*, p.411.) Gautier emploie presque la même expression pour qualifier la « limpide et diaphane » Musidora dans *Fortunio* : « la lumière semblait sortir d'elle, et elle a plutôt l'air d'éclairer que d'être éclairée elle-même. » (p.523.) Même remarque pour Madeleine de Maupin, caractérisée de la même manière.

³ *Spirite*, p.457. Dans cette nouvelle toute en spiritualité, l'opposition entre le froid et la chaleur redouble celle du jour et de la nuit et souligne bien la parenté sémantique de ces métaphores de l'hiver et de l'obscurité. Comme l'Apollon picard de Pater ou le Zeus polaire de Heine, l'Antiquité, dans cette nouvelle, est étouffée sous la neige moderne : « Malivert prit plaisir à voir les statues mythologiques poudrées à blanc » (p.342). De même le baron de Féroé est décrit comme un « Apollon gelé. » (p.336.) Là encore, le nom de Mal-ivert laisse précisément entendre l'hiver mortifère moderne.

⁴ *Une nuit de Cléopâtre* évoque aussi, dès les premières lignes, le « soleil du midi » qui « décoch[e] ses flèches de plomb » (*NC*, p.14), tout comme dans *Arria Marcella* : « Il faisait une de ces heureuses journées si communes à Naples, où par l'éclat du soleil et la transparence de l'air les objets prennent des couleurs qui semblent fabuleuses dans le Nord, et paraissent appartenir plutôt au monde du rêve qu'à celui de la réalité. Quiconque a vu

« soleil-vivant »¹, alors que le monde hébraïque est directement associé à la nuit : si le domaine de Poëri est lié à un « soleil naissant »², les scènes qui se déroulent dans le campement des Hébreux sont toujours nocturnes. De manière générale, la nuit est associée à l'avènement de la modernité judéo-chrétienne, ce que rappellent les plaies d'Égypte qui font du soleil un astre « dépouillé de rayons »³ : « des ténèbres noires, opaques, effrayantes, où les lampes s'éteignaient comme dans les profondeurs des seringues privées d'air, étendirent leurs nuages lourds sur cette terre d'Égypte si blonde, si lumineuse, si dorée sous son ciel d'azur, dont la nuit est plus claire que le jour des autres climats. »⁴ Si le XIX^e siècle est ainsi associé aux ténèbres esthétiques et politiques, et le sens de l'histoire à un assombrissement massif, dans le monde païen au contraire, la nuit est lumineuse, « plus claire, à coup sûr, que le plein midi de Londres »⁵, voire n'existe pas : ce n'est qu'un « jour bleu succédant à un jour jaune »⁶. Dans la même logique, la nuit pompéienne n'est ainsi qu'un « jour nocturne » :

« De vagues teintes roses se mêlaient, par dégradations violettes, aux lueurs azurées de la lune ; le ciel s'éclaircissait sur les bords ; on eût dit que le jour allait paraître. Octavien tira sa montre ; elle marquait minuit. Craignant qu'elle ne fût arrêtée, il poussa le ressort de la répétition ; la sonnerie tinta douze fois : il était bien minuit, et cependant la clarté allait toujours augmentant, la lune se fondait dans l'azur de plus en plus lumineux ; le soleil se levait. »⁷

Ces lignes illustrent bien toute l'ambivalence de ce motif chez Gautier : d'une part il semble ne pouvoir envisager la beauté grecque et le paganisme antique autrement que par la métaphore du soleil et de la lumière, ce qui illustre bien toute la dette d'un certain romantisme envers les catégories classiques forgées par Winckelmann dans la relation à l'Antiquité ; d'autre part, cette Grèce fantasmée, parce qu'elle s'offre comme évasion de la réalité prosaïque du XIX^e siècle, ne peut véritablement ressusciter que dans ce moment irrationnel de

une fois cette lumière d'or et d'azur en emporte au fond de sa brume une incurable nostalgie. » (*AM*, p.542.) L'opposition géographique Nord-Sud n'est pas sans rappeler le passage de Malivert de Paris à Athènes, ou même l'Apollon en Picardie patérien.

¹ *RM*, p.146.

² Il s'agit là d'une subversion typique des symboles égyptiens, à l'œuvre dans tout le roman. Se substituant à l'immobilité d'un soleil de midi figé dans le présent pur de l'éternité de l'art, le soleil naissant, temps qui reprend son cours, amorce déjà le conflit entre paganisme et christianisme, et symbolise l'émergence de cette nouvelle civilisation hébraïque qui va bientôt renverser l'Égypte pharaonique.

³ *RM*, p.257.

⁴ *RM*, p.258-259.

⁵ *AM*, p.556.

⁶ *RM*, p.154-155.

⁷ *AM*, p.562.

la nuit, à l'image donc d'*Arria Marcella* ou d'*Une nuit de Cléopâtre*¹. Ces tensions nous semblent emblématiques du basculement qui s'opère au XIX^e siècle entre la Grèce solaire des Lumières et celle dionysiaque de Nietzsche (ou de Pater).

d. « From dreamlight to daylight »²

On retrouve d'ailleurs ces ambiguïtés chez le critique victorien. Si l'on verra plus loin comment son paganisme se fait parfois nocturne, violent, obscur, il convient de reconnaître que la Grèce patérienne, dans la lignée d'Arnold et de son idéal de « Sweetness and Light », reste aussi l'incarnation d'un « principe de lumière intellectuelle » qui s'offre comme « un faisceau de lumière à travers la sombre tristesse »³ : « Hellenism is preeminent for light »⁴. Cette métaphore de la lumière nous semble avoir une signification à la fois philosophique et politique. Ainsi, il s'agit d'abord d'envisager ce jour grec comme une incarnation des principes sensualistes patériens, au sens où il renvoie à une volonté d'inscription dans la réalité matérielle et physique du monde et à une résolution de fonder un rapport à la connaissance qui passe avant tout par les impressions sensibles, et non par les pensées abstraites. Le paganisme patérien invite ainsi à passer « de la lumière du rêve à la lumière du jour » : « Here there is no delirium or illusion, no experiences of mere soul while the body and the bodily senses sleep, or wake with convulsed intensity at the prompting of imaginative

¹ Gautier, en authentique romantique, réserve aussi à la nuit un rôle positif : comme le dit Octavien, « peut-être y a-t-il du nouveau sous la lune ! » (*AM*, p.547). Dans *La Morte amoureuse*, c'est la nuit que Clarimonde vient chercher Romuald pour le défaire de sa morne vie ascétique et lui faire découvrir les plaisirs de l'existence. La double vie du prêtre rappelle d'ailleurs celle qu'expérimente le prêtre Saint-Jean : « the intuitions of the night (for they worked still, or tried to work, by night) became the sickly nightmares of the day » (*IP*, p.210). De même, dans *Arria Marcella*, c'est le son de l'*Angélus* qui précipite de nouveau l'idéal païen dans la mort. On pourrait aussi citer *Le Pied de momie* : la rencontre entre le narrateur et la princesse Hermonthis a lieu en pleine nuit, alors que le narrateur rêve. *Une nuit de Cléopâtre*, enfin, fait justement de la nuit, comme le titre l'indique, le lieu de la réalisation de tous les possibles – en l'occurrence de tous les rêves de Meïamoun. Cette nuit s'oppose au monde moderne : « C'était une de ces nuits enchantées de l'Orient, plus splendides que nos plus beaux jours, car notre soleil ne vaut pas cette lune. » (*NC*, p.32) Le jour, au contraire, incarne le temps qui passe, l'histoire en marche, la fin des idéaux : « Un rayon de soleil vint jouer sur le front de Cléopâtre comme pour remplacer son diadème absent. “Vous voyez bien que le moment est arrivé ; il fait jour, c'est l'heure où les beaux rêves s'envolent”, dit Meïamoun. » (*NC*, p.50) Dans tous les cas, la nuit est alors le lieu par excellence du surgissement de l'irrationnel, du fantastique, de l'idéal, qui s'oppose au prosaïsme du monde réel, rationnel et bourgeois.

² « Aesthetic poetry », p.221 (« De la lumière rêvée à la lumière du jour », « La poésie esthétique », dans *Essais anglais*, p.49). Citation ô combien platonicienne (mythe de la caverne), à comparer à l'itinéraire effectué par le prêtre Saint Jean dans « Apollon en Picardie ».

³ « Winckelmann », *LR*, p.193 : « The supreme Hellenic culture is a sharp edge of light across this gloom. » (*R*, p.203-204).

⁴ « Winckelmann », *R*, p.190.

love; but rather the great primary passions under broad daylight as of the pagan Veronese. »¹ Cette « lumière crue du jour » (« *broad daylight* ») n'est pas sans rappeler la métaphore utilisée dans *Marius l'Épicurien* : le domaine du jeune romain, et c'est d'ailleurs le titre du deuxième chapitre, a pour nom « *Ad vigiliis albas* », « White-Nights ». Au-delà de la tension qui oppose la blancheur à la veille nocturne (« *vigilia* »), Pater glose sur cette couleur qui renvoie, dans ce contexte, à l'idée de rêve et de fausseté que l'on retrouve par exemple dans l'expression de « messe blanche ». Contre la luminosité éclatante de l'idéal patérien, le roman s'ouvre sur un monde nocturne, onirique, empli de ces « choses soi-disant *blanches* qui sont toujours des atténuations d'une première pensée – les doubles ou les reflets de vrais objets »².

La couleur blanche, dans son association à la lumière ou à la sculpture³, souligne par ailleurs la signification plus politique que le paganisme solaire peut prendre chez Pater. C'est précisément ce qui frappe dans les premières pages d'« Apollon en Picardie », que ce soit dans l'opposition entre le crucifix noiret le cercle de flammes (rêve du prieur Saint Jean), ou dans la description de la ferme : « Ah! there it was at last, the white Grange, the white gable of the chapel apart amid a few scattered white gravestones, the white flocks crouched about on the hoar-frost, like the white clouds »⁴. Ce blanc réitéré, qui s'oppose à la noirceur et à la claustration de la ville d'où vient le prieur, est ainsi porteur du programme païen d'émancipation individuelle et collective, artistique et politique, instigué par Apollyon. À cet égard, « Le Duc Carl de Rosenmold » est emblématique :

« At court, with a continuous round of ceremonies, which, though early in the day, must always take place under a jealous exclusion of the sun, one seemed to live in perpetual candle-light. It was in a delightful rummaging of one of those lumber-

¹ « Aesthetic poetry », p.221 : « Dans ce dernier recueil, il n'y a ni délire, ni illusion, ni expérience spirituelle pendant que dorment le corps et les sens ou qu'ils s'éveillent avec une intensité convulsive sous l'incitation de l'amour irréel. Comme dans un Véronèse païen, on y trouve plutôt les grandes passions primaires sous la lumière crue du jour. » (« La poésie esthétique », dans *Essais anglais*, p.48-49).

² *Marius*, p.31.

³ Voir par exemple Jenkyns, *The Victorians and Ancient Greece*, *op.cit.* : l'auteur étudie notamment le motif de la couleur blanche dans son lien avec la statuaire antique (p.146-150), et revient ainsi sur la notion de « transparence » qui « relie les symboles de la lumière et de la blancheur » (p.149). Voir aussi C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, et particulièrement les chapitres VII (« L'héritage de la blancheur », p.115-132), VIII (« “La couleur homérique” : recolorer l'antique », p.133-152), et IX (« La Grèce, lieu de l'hyperesthésie », p.153-168).

⁴ « Apollo in Picardy », *IP*, p.201 : « Ah ! la voici enfin, la Ferme blanche, avec le pignon blanc de la chapelle à l'écart parmi quelques blanches pierres tombales éparées, avec les blancs troupeaux accroupis çà et là sur la gelée blanche, pareils aux blancs nuages... » (« Apollon en Picardie », dans *L'Enfant dans la maison*, p.102).

rooms, escaped from that candle-light into the broad day of the upper-most windows, that the young Duke Carl laid his hand on an old volume of the year 1486, printed in heavy type, with frontispiece, perhaps, by Albert Dürer — *Ars Versificandi: The Art of Versification* by Conrad Celtes. [It was] like a gleam of real day amid that hyperborean German darkness — a darkness which clave to him, too, at that dim time, when there were violent robbers, nay, real live devils, in every German wood. »¹

Se retrouvent ici exposées toutes les tensions du monde moderne, ainsi que cette même idée platonicienne (mythe de la caverne) qui repose sur la distinction entre, d'un côté, la lumière artificielle (« *candle-light* ») ou l'obscurité encore une fois associée à l'hiver (« *hyperborean German darkness* »), et de l'autre, la lumière du jour (« *sun* » ; « *gleam of real day* » ; « *broad day* », que l'on avait déjà plus haut). Si la mention de Dürer et Celtes (autre auteur cité par Heine) fait de cette lumière un principe de révolution poétique, c'est bien l'ensemble du projet de l'*Aufklärung*, non seulement esthétique mais aussi politique, qui est porté par le Duc qui, alors qu'il était parti chercher le soleil en Italie, rentre finalement chez lui, habité par une « foi profonde dans la venue de l'Éclaircissement, de l'*Aufklärung* (il avait déjà trouvé le nom de la chose) »². Si cette dernière n'est jamais réalisée par le Duc, en raison de sa disparition brutale, elle le sera, comme le note Pater à la fin de sa nouvelle³, par Lessing, Herder et Goethe. Qu'il s'agisse de la métaphore de l'hiver et de l'été, ou de celle de l'obscurité et de la lumière, ce réseau de comparaisons emblématise toutes les tensions entre paganisme et christianisme et tous les questionnements que cette opposition porte en elle (sens de l'histoire, retour de l'âge d'or, relation au romantisme, révolution politique et esthétique...). Si « Le Duc Carl de Rosenmold » se conclut sur une note d'espoir, voyant dans l'esprit et l'œuvre de Goethe la résurgence de l'audacieux projet du Duc, les portraits patériens (« Apollon en Picardie », « Denys l'Auxerrois », « Hippolyte voilé ») laissent plutôt dominer les ténèbres d'une

¹ « Duke Carl of Rosenmold », *IP*, p.117 : « À la cour, dans la ronde continuelle de cérémonies qui, même au début de la journée, devaient toujours être jalousement soustraites à la lumière du soleil, on eût dit que la vie se passait uniquement sous l'éclat des candélabres. C'est dans le délicieux fouillis d'une pièce de débarras, qui échappait à cette lumière artificielle pour prendre le grand jour des plus hautes fenêtres du palais, que le jeune duc Carl mit la main sur un vieux volume de l'an 1486, imprimé en gros caractères, avec un frontispice qui pouvait être d'Albrecht Dürer ; c'était l'*Art de la Versification* ; *Ars Versificandi* de Conrad Celtes. [Ce fut] comme un rayon de lumière véritable dans l'hyperboréenne nuit germanique, dans cette obscurité qui lui collait aux os, à cette époque trouble où il y avait des brigands féroces, voire de vrais démons vivants, dans toutes les forêts d'Allemagne. » (« Le Duc Carl de Rosenmold », dans *Portraits imaginaires*, p.156-157).

² *Ibid.*, p.186 : « With large belief that the Éclaircissement, the *Aufklärung* (he had already found the name for the thing) would indeed come » (*IP*, p.127).

³ *Ibid.*, p.198 : *IP*, p.131.

modernité antipoétique. L'opposition entre hébraïsme et hellénisme permet alors justement à nos trois auteurs d'en préciser la représentation dans toutes ses tensions.

7. Art et or : le païen contre la « civilisation »

a. Barbares

Les réflexions sur le paganisme antique menées par nos trois auteurs sont ainsi le support d'une mise en scène critique de la modernité : le détour par l'ailleurs (géographique ou historique), aussi fantasmatique soit-il, permet une remise en question du XIX^e siècle d'autant plus acerbe qu'il souligne le profond malaise de toute une génération dans cette nouvelle époque où beaucoup de poètes et d'artistes n'ont plus l'impression d'avoir leur place. Il s'agit ainsi pour Gautier de souligner la barbarie de la civilisation moderne, ce qu'il fait dans *Le Roman de la momie*. Autant son Égypte pharaonique est envisagée dans toute sa splendeur, autant la civilisation judéo-chrétienne et scientifique n'échappe pas aux critiques du romancier, qui écrit par l'intermédiaire de Fortunio : « Tu te rappelles avec quelle ardeur je désirais visiter l'Europe, le pays de la civilisation, comme on appelle cela ; mais Dieu damne mes yeux ! si j'avais su ce que c'était, je ne me serais pas dérangé. »¹ Le prologue du *Roman de la momie* est ainsi l'occasion pour Evandale de dénoncer les prétentions d'un monde moderne, auquel, presque malgré lui, il appartient : Evandale est, lui aussi, un *vandale*, autrement dit un barbare². C'est d'ailleurs précisément ce terme de barbare qui initie les réflexions de Gautier sur ce sujet :

« Quelle touchante coutume, dit le docteur Rumphius, enthousiasmé à la vue de ces trésors, d'ensevelir avec une jeune femme tout son coquet arsenal de toilette [...] : à côté des Égyptiens, nous sommes vraiment des barbares ; emportés par une vie brutale, nous n'avons plus le sens délicat de la mort. [...]

— Peut-être, répondit Lord Evandale tout pensif, notre civilisation, que nous croyons culminante, n'est-elle qu'une décadence profonde, n'ayant plus même le souvenir historique des gigantesques sociétés disparues. Nous sommes stupidement fiers de quelques ingénieux mécanismes récemment inventés, et nous ne pensons

¹ *Fortunio*, p.643.

² Sur l'utilisation de ce terme, on consultera utilement l'ouvrage de R.-P. Droit, *Généalogie des Barbares*. Cette figure du barbare, intimement liée à celle du bon sauvage comme à celle du païen (Arminius par exemple, contre la Rome chrétienne) est un véritable *topos* romantique revivifié dès Chateaubriand, et qui porte une critique de la civilisation moderne. Le terme a également, dans la bouche des conservateurs, une connotation sociale péjorative, qui associe barbares et classes populaires révolutionnaires.

pas aux colossales splendeurs, aux énormités irréalisables pour tout autre peuple de l'antique terre des Pharaons. Nous avons la vapeur ; mais la vapeur est moins forte que la pensée qui élevait les pyramides, creusait les hypogées, taillait les montagnes en sphinx, en obélisques, couvrait des salles d'un seul bloc que tous nos engins ne sauraient remuer, ciselait des chapelles monolithes et savait défendre contre le néant la fragile dépouille humaine, tant elle avait le sens de l'éternité ! »¹

Aussi « sauvage que les Perses de Cambyse »², la civilisation moderne s'offre comme le monde de la science et de la technique³, toutes deux privées de sens aux yeux de Gautier : « Adieu, vieille Europe qui te crois jeune : tâche d'inventer une machine à vapeur pour confectionner de belles femmes, et trouve un nouveau gaz pour remplacer le soleil. — Je vais en Orient ; c'est plus simple ! »⁴ C'est la technique, dont le chemin de fer (le « *railway* » comme se plaît à le rappeler Gautier) est le meilleur symbole⁵, qui défigure les paysages de Pompéi dans *Arria Marcella* : « Le chemin de fer par lequel on va à Pompéi longe presque toujours la mer, dont les longues volutes d'écume viennent se dérouler sur un sable noirâtre qui ressemble à du charbon tamisé. » L'écume assimilée à la vapeur de la locomotive et le sable au charbon sont autant d'éléments qui montrent que la technique envahit littéralement le paysage. À proprement parler, elle le dénature : les villages des alentours de Pompéi ont « quelque chose de plutonien et de ferrugineux comme Manchester et Birmingham ; la poussière y est noire, une suie impalpable s'y accroche à tout ; on sent que la grande forge du Vésuve halète et fume à deux pas de là. »⁶ Ce même Vésuve qui permet de faire se rencontrer antique et moderne n'est plus, au sein de ce paysage envahi par le progrès technique, la force cosmique des temps diluviens, mais un bon bourgeois : « En y regardant de plus près, on voyait de minces filets de vapeur blanche sortir du haut du mont comme des trous d'une cassolette, et se réunir ensuite en vapeur légère. Le volcan, d'humeur débonnaire ce jour-là, fumait tout tranquillement sa pipe. »⁷ La vapeur comme artifice technique devient ainsi le symbole de la vanité contemporaine et de sa décadence. Encore une fois, le monde hébraïque

¹ *RM*, p.111-112.

² *RM*, p.112.

³ C'est d'ailleurs la métaphore technique qui est employée pour évoquer Evandale, alors abîmé dans sa profonde rêverie rétrospective : « Cette phrase rappela Lord Evandale au sentiment de la réalité. Par une *électrique* projection de pensée, il franchit les trois mille cinq cents ans que sa rêverie avait remontés. » (*RM*, p.102.)

⁴ *Fortunio*, p.646.

⁵ « Tu serais bien étonné, mon bon Radin-Mantri, de voir de près la civilisation : la civilisation consiste à avoir des journaux et des chemins de fer. [...] Les chemins de fer sont des rainures où l'on fait galoper des marmites ; spectacle récréatif ! » (*Fortunio*, p.645).

⁶ *AM*, p.541-542.

⁷ *AM*, p.543.

est associé au néant, au temps qui passe et se dégrade, tandis que l'hellénisme défend son sens de la mort et de l'éternité. Associée à cette charge contre la science, on retrouve donc ici la critique du progrès, déjà initiée par Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* : « Mon Dieu ! que c'est une sottise que cette prétendue perfectibilité du genre humain dont on nous rebat les oreilles ! On dirait en vérité que l'homme est une machine susceptible d'améliorations, et qu'un rouage mieux engrené, un contrepoids plus convenablement placé peuvent faire fonctionner d'une manière plus commode et plus facile. »¹ Ces lignes soulignent bien toute l'importance de la place du corps dans cette opposition entre modernité et antiquité : la nature physique doit échapper autant à la dépréciation judéo-chrétienne qu'à la robotisation scientifique.

En outre, et au-delà de la critique de la civilisation moderne, il s'agit de dénoncer la fatuité du concept même de civilisation et de ses vaines prétentions, en témoigne l'utilisation du terme de barbare, que l'on retrouve, après cette première occurrence du prologue, lors du défilé de Pharaon et de ses captifs. Dans ce roman qui réécrit l'histoire officielle du côté des vaincus et du paganisme égyptien, Gautier renverse la perspective moderne et fait de Poëri le membre « d'une race barbare »², une idée déjà présente dans *Arria Marcella* :

« La vue d'Octavien, coiffé de l'affreux chapeau moderne, sanglé dans une mesquine redingote noire, les jambes emprisonnées dans un pantalon, les pieds pincés par des bottes luisantes, parut surprendre le jeune Pompéien, comme nous étonnerait, sur le boulevard de Gand, un Ioway ou un Botocudo avec ses plumes, ses colliers de griffes d'ours et ses tatouages baroques. Cependant, comme c'était un jeune homme bien élevé, il n'éclata pas de rire au nez d'Octavien, et pr[is] en pitié ce pauvre barbare égaré dans cette ville gréco-romaine. »³

C'est d'ailleurs là un procédé récurrent chez les partisans de l'hellénisme que de renverser la perspective officielle et l'histoire communément admise. On le retrouve notamment chez Renan, dans sa « Prière sur l'Acropole » :

¹ Préface de *Mademoiselle de Maupin*, p.104. Nietzsche tient des propos très similaires dans son *Crépuscule des idoles* : « Mais surtout, on s'adjura de réfléchir à l'"indéniable supériorité" de notre époque dans l'ordre du jugement moral, au réel progrès que nous avons accompli sur ce point ; comparé à nous, un César Borgia ne saurait être présenté comme "un homme supérieur", une sorte de *surhomme*, ainsi que je le fais... » (*Crépuscule des idoles*, p.119) ;

² *RM*, p.200.

³ *AM*, p.565. Dans son *Voyage en Algérie*, Gautier évoque la « civilisation orientale que nous appelons barbare avec le charmant aplomb qui nous caractérise » (*op.cit.*, p.38).

« Des prêtres d'un culte étranger, venu des Syriens de Palestine, prirent soin de m'élever. Ces prêtres étaient sages et saints. Ils m'apprirent les longues histoires de Cronos, qui a créé le monde, et de son fils, qui a, dit-on, accompli un voyage sur la terre. Leurs temples sont trois fois hauts comme le tien, ô Eurhythmie, et semblables à des forêts ; seulement ils ne sont pas solides ; ils tombent en ruine au bout de cinq ou six cents ans ; ce sont des fantaisies de barbares, qui s'imaginent que l'on peut faire quelque chose de bien en dehors des règles que tu as tracées à tes inspirés, ô Raison. Mais ces temples me plaisaient ; je n'avais pas étudié ton art divin ; j'y trouvais dieu. On y chantait des cantiques dont je me souviens encore. [...] Tiens, déesse, quand je me rappelle ces chants, mon cœur se fond, je deviens presque apostat. Pardonne-moi ce ridicule ; tu ne peux te figurer le charme que les magiciens barbares ont mis dans ces vers, et combien il m'en coûte de suivre la raison toute nue. »¹

Si Renan fait de sa Grèce idéale le symbole de la « Raison toute nue » qui s'oppose aux « cantiques » et à la poésie chrétienne (ce que ne fera évidemment jamais Gautier²), on retrouve néanmoins un certain nombre de points communs entre ces deux approches. Ainsi le texte de Renan n'est pas sans intention polémique en ce qu'il transforme le Dieu biblique en Cronos, et les prêtres chrétiens en « magiciens barbares ». Ce faisant, Renan s'ancre bien dans la perspective de son temps qui repose sur une historicisation (et donc une relativisation) du phénomène religieux : Cronos et le Dieu chrétien sont l'incarnation d'un même principe. Dans ce renversement magistral, comme chez Gautier, c'est bien le christianisme qui se retrouve « apostat ».

Ainsi, non seulement le romancier français met en cause nos propres prétentions à la civilisation, mais, en montrant la relativité de la notion de barbare ou de civilisation, il dénonce aussi la vacuité de tels concepts. La chute de l'Égypte pharaonique n'est pas

¹ Ernest Renan, « Prière sur l'Acropole », dans *Œuvres complètes, op.cit.*, p.755-756.

² Gautier et Renan se retrouvent sur la relativité du concept de barbare et sur la critique de la civilisation chrétienne, mais un abîme sépare les deux hommes sur la question de la poésie, divinisée par l'un, dénigrée par l'autre. La foi gautiérienne en la Beauté est bien trop religieuse pour Renan, pour qui les dieux ne doivent pas être éternels : « Les dieux passent comme les hommes, et il ne serait pas bon qu'ils fussent éternels. La foi qu'on a eue ne doit jamais être une chaîne. On est quitte envers elle quand on l'a soigneusement roulée dans le linceul de pourpre où dorment les dieux morts. » (*Ibid.*, p.759). L'appréciation divergente de l'hellénisme des deux hommes nous paraît symptomatique du glissement qui s'opère progressivement dans les valeurs associées à cette Grèce idéale : si cette dernière marche encore au XIX^e siècle main dans la main avec la poésie, comme chez Gautier, elle devient, chez un Renan qui a déjà un pied dans le XX^e siècle, symbole du *Logos* qui sera dénoncé par exemple par Chestov dans *Athènes et Jérusalem*.

uniquement décrite pour mettre en scène la catastrophe du passage de l'hellénisme à l'hébraïsme. C'est aussi pour Gautier un moyen indirect de rendre compte, comme le dit Pharaon lui-même, des « bornes du pouvoir humain »¹. Autant de remarques qui trouvent leur écho lors du « défilé ethnographique » du chapitre XIII, qui présente « les nations des quatre parties du monde » : « l'homme par excellence, l'Égyptien, le Rot-en-ne-rôme », « le nègre ou Nahasi », « l'Asiatique ou Namou », « puis l'Européen ou Tamhou, le plus sauvage de tous »². Et si l'on inverse la perspective, on constate alors que ce qui est considéré comme « barbare » par l'Occident devient précisément ce qui est source de fantasme pour Gautier : avatar du païen, « homme qui veut dire l'âge d'or », le barbare « permet de restaurer le lien entre l'homme et l'art », et devient ainsi « l'excellence de la civilisation parce que l'art lui est consubstantiel. »³

b. « Encore ! encore ! encore ! »

Cette barbarie du monde moderne trouve dans son mercantilisme sa meilleure expression. Contre le sens de la forme et de la beauté, contre l'inutile, le monde judéo-chrétien est ainsi caractérisé, dès le prologue du *Roman de la momie*, par son utilitarisme cupide. La deuxième réplique de Rumphius évoque ainsi les « richesses », certes intellectuelles mais aussi matérielles, dont le savant est avide⁴ : c'est bien la perspective d'un enrichissement qui le

¹ *RM*, p.215.

² *RM*, p.236. La figure du sauvage rejoint alors celle du barbare. Voir sur ce sujet F. Hartog, *Anciens, Modernes, Sauvages, op.cit.*. C. Saminadayar-Perrin commente ce passage en prêtant attention à la notion de race, ici exposée : « L'imaginaire racial secrète de l'idéologie ; ce n'est pas un hasard si la fresque ethnologique légitime dans le palais même de Pharaon l'asservissement auquel l'Égypte condamne les autres races, [...] tout en révélant son aveuglement – point de Juifs dans ce dénombrement du genre humain, alors que justement la menace vient de là, du double point de vue politique et amoureux. Le “roman à l'antique” ne se contente donc pas de développer les potentialités esthétiques et dramatiques d'une lecture de l'histoire comme conflit de races ; il propose aussi une réflexion sur la manière dont une société [...] élabore puis instrumentalise cette explication “raciale” de l'histoire. » (« Antiquité des races et naissances des nations : modèles scientifiques et logiques discursives », art.cit., p.402). Sur ce terme de « race », voir aussi la note de S. Moussa p.160 dans le *Voyage en Égypte* : « Le mot est employé, à cette époque, sans qu'il ait forcément de connotations négatives. Mais cet emploi “neutre” [...] entre déjà en concurrence avec un discours, de plus en plus répandu dans la seconde moitié du XIX^e siècle, visant à hiérarchiser les groupes de populations en fonction de critères physiologiques, moraux et intellectuels : on pense bien sûr à Gobineau [...] et à son *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855). » Plus loin, il poursuit : « On voit bien [...] ce que la notion de race, employée par Gautier, comme d'ailleurs par de nombreux voyageurs, peut avoir de flou, du moins à cette époque : tout en renvoyant déjà à un discours pseudo-scientifique, elle sert aussi, plus largement, à désigner différentes formes d'altérité, en mélangeant les catégories ethnographiques, religieuses ou autres. » (Note 330, p.220 dans le *Voyage en Égypte*).

³ F. Court-Perez, *Gautier un romantique ironique, op.cit.*, p.418. Et plus haut : « c'est au sein de la figure mythique du barbare que nature et culture se rejoignent de façon idéale dans l'œuvre de Gautier » (p.326). Voir notamment l'ensemble du chapitre IX, « Le rêve du barbare ». L'opposition entre barbare et civilisé redouble ainsi l'antagonisme entre hébraïsme et hellénisme.

⁴ Contrairement à Evandale, comparé à l'Antinoüs, Rumphius est ainsi associé à un objet utile, la « gargoulette de Thèbes » (*RM*, p.75).

guide dans la vallée des Rois. Les relations entre Rumphius et Evandale sont d'ailleurs totalement médiatisées par l'argent, comme le rappelle Rumphius à la fin du dialogue¹ : le paradigme qui guide ici les hommes est celui de l'échange économique, un service contre un autre. À ce couple vient rapidement se greffer le personnage stéréotypé et antisémite d'Argyropoulos, dont le nom même (du grec ἄργυρος, argent au sens de métal ou de monnaie) renvoie à ce que dénonce Gautier dans la modernité judéo-chrétienne. Il s'agit ici pour le romancier français de dénoncer la dégradation des idéaux antiques : avec Argyropoulos, précisément de nationalité grecque², se retrouvent justement confrontés hellénisme (passé) et hébraïsme (moderne). Dans des lignes qui ne sont pas sans rappeler l'humour heinéen, l'idéal païen se voit ainsi dégradé, perverti, et réduit à sa simple valeur marchande, en témoigne la réplique de « l'entrepreneur de fouilles, marchand et fabricant d'antiquité, vendant du neuf au besoin à défaut du vieux »³ : « j'espère retirer un bon prix de ma découverte ; chacun vit, en ce monde, de sa petite industrie : je déterre des Pharaons, et je les vends aux étrangers. Le Pharaon se fait rare, au train dont on y va ; il n'y en a pas pour tout le monde. L'article est demandé, et l'on n'en fabrique plus depuis longtemps. »⁴

La littérature même semble contaminée par cette approche mercantile, et l'on pourrait même envisager Argyropoulos, à l'aune de certaines remarques du prologue, comme le relais d'une certaine catégorie de romanciers modernes ou de feuilletonnistes, qui, dans un contexte de forte pression économique, chercherait à faire profit de sa plume. Lorsque le Grec calcule « qu'il retirerait plus d'argent de la vérité que du mensonge »⁵ il s'agit ainsi ni plus ni moins pour Gautier de mettre en abyme une sorte de pacte de lecture subordonné à un impératif financier et de s'adresser à des lecteurs qui, comme Rumphius et Evandale, ne sont pas des « dupes faciles »⁶.

Loin d'être envisagée comme un idéal, l'Antiquité devient ainsi le lieu d'un nouveau marchandage, à l'image du tourisme tel qu'il est par exemple décrit dans *Arria Marcella*.

¹ « Sans vous qui m'avez traité avec une munificence royale... » (*RM*, p.76). Le ton paraît presque obséquieux, et on peut se plaire à considérer les relations entre les deux hommes comme beaucoup moins cordiales qu'elles ne le paraissent de prime abord.

² Il s'agit là d'un glissement sémantique topique au XIXe et XXe siècle : quand on parle de « grec », on signifie « juif » (chez Cohen par exemple). L'hellénisme et l'hébraïsme se retrouvent finalement réunis en un personnage moderne particulièrement décevant par son arrivisme et son mercantilisme.

³ *RM*, p.80.

⁴ *RM*, p.82.

⁵ *RM*, p.81.

⁶ *RM*, p.83.

Dans cette nouvelle, Gautier insiste sur le rapport médiatisé à la Rome antique : contrairement à la relation immédiate et directe instaurée entre Octavien et la Pompéi ressuscitée, le touriste moderne, quand bien même il ne serait ni « philistin » ni « bourgeois »¹ découvre ce monde passé à travers les guides, qu'ils soient de papier (le « guide du voyageur » et le « livret ») ou bien vivants (« un guide les prit »). Ce dernier n'est qu'un « faquin [qui] débit[e] comme une leçon » une « nomenclature monotone et apprise par cœur », à l'image de son énumération comique de toutes les maisons de Pompéi. Le tourisme est ainsi le symptôme d'une relation à l'Antiquité qui est faussée, abîmée, car l'argent, la soif de pouvoir, de connaissance ou de savoir en est la véritable motivation.

Gautier tisse, dans son *Roman de la momie*, une continuité historique entre la vieille Thamar et Argyropoulos, tous deux caractérisés, par exemple, par leur nez crochu de rapace² : quand la critique de « l'hébraïsme » vire au cliché antisémite... Plus encore que le Grec, la servante juive s'offre comme l'incarnation stéréotypique de ce que condamne Gautier : la laideur, la méchanceté, et la cupidité. S'appuyant sur un certain nombre de *topoi* antisémites particulièrement violents du XIX^e siècle, Gautier mobilise avec Thamar une esthétique du « cliché »³ et du « stéréotype »⁴ qui culmine lorsque la vieille femme vient récupérer sa récompense après avoir livré Tahoser à Pharaon et qui lui permet de poursuivre sa dénonciation du mercantilisme :

« Après quelques minutes de contemplation éblouie, elle releva les manches de sa tunique rapiécée, mit à nu ses bras secs dont les muscles saillaient comme des cordes, et que plissaient à la saignée d'innombrables rides ; puis elle ouvrit et referma ses doigts recourbés, pareils à des serres de griffon, et se lança sur l'amas de sicles d'or avec une avidité farouche et bestiale. Elle se plongeait dans les lingots jusqu'aux épaules, les brassait, les agitait, les roulait, les faisait sauter ; ses lèvres tremblaient, ses narines se dilataient, et sur son échine convulsive couraient des frissons nerveux. Enivrée, folle, secouée de trépidations et de rires spasmodiques, elle jetait des poignées d'or dans son sac en disant : « Encore ! encore ! encore ! » tant qu'il fut bientôt plein jusqu'à l'ouverture. »⁵

¹ *AM*, p.555.

² Ainsi Argyropoulos a-t-il un « nez crochu » et des « yeux d'oiseau de proie » (*RM*, p.80), tandis que Thamar est caractérisée par son « nez osseux, luisant et recourbé comme le bec d'un gypaète » (*RM*, p.219).

³ M. Lavaud, *Théophile Gautier, militant du romantisme*, op.cit., p.479.

⁴ *Ibid.*, p.480. Elle parle ainsi du « cliché hébraïque comme fossilisation de la forme et du sens » (*ibid.*).

⁵ *RM*, p.243.

Le corps moderne décharné (« bras secs », muscles saillants « comme des cordes », « rides ») fait ici l'objet d'une animalisation qui dénonce cette frénésie de l'or, terme que l'on entend dans la répétition de l'adverbe « encore » qui conclut ces lignes. Parallèlement au cliché du Juif patriarcal (Mosché) ou du Juif idéal (Ra'hel et Poëri), la sorcière Thamar figure ainsi le type du Juif « dégénéré », qui se comprend comme « l'antithèse absolue du romantique » : « si le romantisme vrai n'est autre que l'amour inconditionnel de la beauté nécessairement autoréférentielle, la judéité ne connaît en revanche d'autre autoréférentialité que celle de l'argent »¹. L'opposition entre hellénisme et hébraïsme, c'est bien aussi celle qui confronte l'art pour l'art à l'or pour l'or². M. Lavaud³ a bien souligné « la violence du discours antisémite » qui habite parfois Gautier, « gangrené par les clichés les plus éculés »⁴, et tombant même, des « Vendeurs du Temple » aux *Tableaux de siège* (« Saint Cloud », chapitre XVII), dans la « redondance descriptive »⁵. Dans tous les cas, comme le montre l'exemple du *Roman de la momie*, « le Juif chez Gautier, c'est donc ce qui surgit quand on viole le réel. »⁶ Rappelons néanmoins que cette laideur morale judaïque se trouve mise en concurrence, comme c'est le cas avec Poëri ou Ra'hel, avec une beauté physique qui fait aussi du Juif gautiérien un idéal esthétique : « libéré de toute servile subordination financière, le type juif retrouvé dans l'éclat de sa pureté, c'est celui des patriarches, de l'Orient, de l'Ancien Testament »⁷. Entre « falsification diabolisante » et « enthousiasme formel »⁸, réservoir stéréotypique littéraire et pictural, le Juif de Gautier, à l'image des ambivalences au cœur même du *Roman de la momie*, porte en fait en lui-même, entre Occident et Orient, les tensions d'une œuvre gautiérienne à la fois critique du monde moderne et nostalgique d'un ailleurs perdu.

¹ M. Lavaud, *Gautier, militant du romantisme*, *op.cit.*, p.487.

² *Ibid.*, p.488.

³ Voir, dans *Théophile Gautier, militant du romantisme*, son chapitre intitulé « Les juifs de Gautier », p.475-500. Sur la question de l'antisémitisme et du romantisme, voir notamment N. Savy, *Les Juifs des romantiques. Le discours de la littérature sur les Juifs de Chateaubriand à Hugo*, *op.cit.*.

⁴ *Ibid.*, p.477.

⁵ *Ibid.*, p.479.

⁶ *Ibid.*, p.479.

⁷ *Ibid.*, p.484. Comme l'écrit Gautier dans son *Voyage en Algérie* : « Nous fûmes éblouis de cette manifestation subite de la beauté hébraïque : Raphaël n'a pas trouvé pour ses madones un ovale plus chastement allongé, un nez d'une coupe plus délicate et plus noble, des sourcils d'une courbe plus pure. [...] Ses lèvres, un peu arquées aux coins, avaient ce demi-sourire craintif des races opprimées. » (*op.cit.*, p.46).

⁸ *Ibid.*, p.483.

Toujours est-il qu'un certain hébraïsme devient, dans le *Roman de la momie* et chez Gautier de manière plus générale, le support d'une critique de la médiatisation par l'argent de la relation au monde. Il s'agit plus largement pour le feuilletoniste français de dénoncer dans la modernité une attitude guidée par l'intérêt personnel, en d'autres termes par *l'utile*, et de promouvoir au contraire un rapport à la beauté qui est par essence désintéressé et *inutile*. Les trois personnages du prologue incarnent en ce sens ces préoccupations utilitaristes, chacun figurant une relation différente à l'Antiquité : l'un est guidé par sa soif d'argent, l'autre par sa soif de gloire scientifique et de savoir, le dernier enfin par sa quête d'une virginité matricielle. Les pages très importantes consacrées, dans le prologue, à la rêverie rétrospective d'Evandale qui le projette trois mille cinq cents ans en arrière¹ sont à cet égard révélatrices de ces trois attitudes stéréotypées face à l'Antique : l'un regrette de n'avoir demandé « que vingt-cinq mille francs », l'autre laisse déborder son enthousiasme scientifique, et Evandale se perd dans son fantasme romantique.

Que l'on ne s'imagine pas pour autant l'Égypte gautiérienne exempte de mercantilisme. Au contraire, comme pour redoubler la dénonciation du poète français, la puissance pharaonique semble elle aussi déjà gangrénée par cette vision économique. Ainsi Pharaon croit-il pouvoir acheter l'amour de Tahoser en lui faisant porter de nombreux présents : encore une fois, l'Égypte se fait aussi double du monde moderne, comme la Rome patérienne d'ailleurs, qui n'est pas exempte non plus de cette critique : « To raise funds for the war, Aurelius, his luxurious brother being no more, had determined to sell by auction the accumulated treasures of the imperial household. »² Là encore, c'est l'histoire en marche (la guerre) qui met fin à l'art et laisse une logique mercantile prendre le pas sur le culte de la beauté.

Néanmoins, il convient de bien avoir à l'esprit toute l'ambiguïté du motif de l'argent chez Gautier : certes, l'or matérialise la critique du mercantilisme, mais c'est également ce qui caractérise, contre le prosaïsme du temps et ses contraintes, le monde de la fiction. À cet égard, la position de Gautier est particulièrement complexe, lui qui dénonce la frénésie « hébraïque » de l'or pour l'or, mais dont la prose reste habitée par un puissant fantasme de toute-puissance (y compris financière), en témoignent les figures de Pharaon ou de Fortunio. Il y a là sans aucun doute une attitude qui trouve sa source dans les réalités du métier

¹ Voir *RM*, p.100-102.

² *ME*, t.2, p.35 : « pour financer la guerre, Marc-Aurèle, son frère prodigue n'étant plus, avait résolu de vendre aux enchères les trésors amoncelés dans la maisonnée impériale » (*Marius*, p.255).

d'écrivain, cruellement expérimentées par Gautier : la correspondance du romancier français donne l'image d'un auteur habité par un sentiment de nécessité financière, toujours dans le besoin, et qui fait régulièrement l'expérience du manque d'argent, réel ou vécu comme tel. Derrière ce motif de l'argent, c'est donc aussi la question de savoir comment vivre de sa plume au XIX^e siècle qui est posée. Plus qu'un simple artifice littéraire, l'or devient alors chez Gautier ce qui permet l'avènement de tous les possibles, et se fait ainsi relais poétique qui consacre la toute-puissance de l'imagination romantique : « les lois n'exist[e]nt plus pour quelqu'un qui a vingt millions de rente. »¹ Comme le rappelle M. Lavaud, « l'argent n'est pas le temps, car au contraire il l'abolit. [...] En abolissant le temps qui sépare la naissance du désir de son assouvissement, [l'argent] détruit la temporalité chrétienne, faite de privation, de mélancolie, et réconcilie l'homme avec les racines de cette animalité que la morale s'acharne à arracher. »²

c. Le règne de Mercure

Cette critique d'une modernité triviale et mercantile, on la retrouve aussi chez Heine qui inscrit dans la même logique son antagonisme entre hébraïsme et hellénisme. Dans *Les Dieux en exil*, les épisodes consacrés à Bacchus et à Mercure mettent en évidence les deux principales cibles heinéennes dans sa critique de la modernité. Aux terreurs superstitieuses du batelier tyrolien succède ainsi le prosaïsme du pêcheur frison. Cette Frise orientale décrite par Heine s'offre alors comme la métaphore d'une modernité totalement dépourvue de poésie :

« Die Natur ist dort traurig, kein Vogel pfeift. [...] Auch die Menschen singen hier nicht, und an dieser melancholischen Küste hört man nie die Strophe eines Volksliedes. Die Menschen hier zu Lande sind ernst, ehrlich, mehr vernünftig als religiös, [...] Solche Leute sind nicht phantastisch aufregbar, und grübeln nicht viel. Die Hauptsache für den Fischer, der auf seinem einsamen Siehl wohnt, ist der Fischfang, und dann und wann das Fährgeld der Reisenden, die nach einer der umliegenden Inseln der Nordsee überge setzt seyn wollen. »³

¹ Gautier évoque l'éducation de Fortunio par son richissime oncle : « Son inépuisable fortune lui donnait toutes les facilités pour exécuter ce plan d'éducation, et jamais son neveu n'eut de caprice qui ne fût accompli sur-le-champ. Il ne lui parlait jamais ni morale, ni religion ; il ne lui fit peur ni de Dieu, ni du diable, ni même du Code, les lois n'existant plus pour quelqu'un qui a vingt millions de rente. » (*Fortunio*, p.608).

² M. Lavaud, *Gautier, militant du romantisme*, op.cit., p.471.

³ *GE*, p.133 : « La nature est triste dans ces contrées ; nul oiseau n'y chante. [...] Les hommes n'y chantent pas non plus. Sur cette côte mélancolique ne retentit jamais le refrain d'une chanson populaire. Les habitants de la Frise sont graves, probes, raisonnables plutôt que religieux. [...] De pareilles gens ne s'abandonnent point aux rêveries mystiques, et ne sont guère troublés non plus par la tourmente de la pensée. Pour le pêcheur qui habite le

Quel contraste en ce sens entre l'attitude du batelier frison et celle du pêcheur tyrolien face à la manifestation d'une divinité païenne ! Face au hollandais asthmatique, ce nouveau Charon moderne ne s'abandonne effectivement « point aux rêveries mystiques » (« nicht phantastisch aufregbar ») et ne « rumine » pas éternellement (« grübeln ») : « diese ostfriesischen Küstenbewohner sind muthig und gesund und nüchtern, und es fehlt ihnen jene Kränklichkeit und Einbildungskraft, welche uns für das Gespenstische und Uebersinnliche empfänglich macht »¹. Si l'attitude du batelier est profondément antiromantique, c'est-à-dire libérée de cet « état maladif » (« Kränklichkeit ») romantique qui aspire au suprasensible (« übersinnlich »), Heine n'en fait pas pour autant une figure positive, et condamne tout autant le spiritualisme superstitieux que le prosaïsme antipoétique, dépourvu de toute « Einbildungskraft ». En effet, le pêcheur frison, « ne tarde pas à se remettre, et d'un air de complète indifférence [...] ne songe plus qu'à obtenir le plus haut prix possible pour la traversée »².

Cette critique s'accompagne donc de la condamnation d'un mercantilisme que partage d'ailleurs le Mercure heinéen, dieu en exil le plus en phase avec la modernité. Ce dernier transforme d'ailleurs l'entrée aux Enfers en scène grotesque qui non seulement se moque de la notion d'âme³ et de la croyance en une vie après la mort, qu'elle soit Paradis ou Enfer, mais dénonce également la dimension procédurière inhérente au XIX^e siècle. Ainsi le Mercure hollandais, pour s'assurer de la bonne livraison de toute sa cargaison, « paraît lire une liste de noms propres, avec le débit monotone d'un contrôleur qui fait un appel nominal. »⁴ L'humour de la scène finale (« Je suis la femme de Pitter Jansen, et je me suis fait inscrire sous le nom de mon mari »⁵) participe pleinement de la dénonciation burlesque d'une modernité qui, bien qu'il soit question « d'âmes » dans cet épisode, n'a jamais été aussi matérialiste. Heine souligne là l'un des paradoxes de son temps, chrétien et positif : « À cette fin, poursuit le

Siehl solitaire, l'essentiel c'est la pêche, et de temps à autre le péage que lui paient les voyageurs qui se font transporter dans une des îles voisines. » (DE, p.247).

¹ GE, p.134-135 : « les habitants de ces côtes sont [...] raisonnables, sans imagination, et partant peu accessibles aux terreurs vagues que nous inspire le monde des esprits. » (DE, p.248).

² GE, p.134-135 : « seine unheimliche Empfindung unterdrückend, gewinnt er bald seine Fassung, und mit dem Anschein des größten Gleichmuths ist er nur darauf bedacht, das Fährgeld so hoch als möglich zu steigern. »

³ Ainsi, Mercure « fait cette proposition avec une nonchalante tranquillité, tout comme s'il s'agissait d'une cargaison de fromages et non pas d'âmes de morts. » (DE, p.248).

⁴ DE, p.249 : Mercure « scheint ein Verzeichniß von lauter Eigennamen abzulesen, in einer gewissen verifizirenden, monotonen Weise ». (GE, p.135-136).

⁵ La scène est d'autant plus drôle dans la version allemande que Heine fait parler son personnage en dialecte frison : « 'Ik bin Pitter Jansens Mieke, un hâb mi op mines Manns Noame inskreberen laten'. (Ich bin Pitter Jansens Mieke, und habe mich auf meines Mannes Namen einschreiben lassen.) » (GE, p.136).

Hollandais, il serait prêt à lui payer d'avance la traversée, tout convaincu qu'en *honnête chrétien* le batelier lui ferait le plus bas prix possible. »¹ L'ironie souligne le hiatus entre le principe moral (agir en bon chrétien) et la réalité (une négociation serrée) d'une société où vol et négoce sont les deux faces d'une même pièce :

« Mercur war, wie Ihr wißt, zu gleicher Zeit der Gott der Diebe und der Kaufleute, und es lag nahe, daß er bey der Wahl einer Maske, die ihn verbergen, und eines Gewerbes, das ihn ernähren könnte, auf seine Antezedenzien und Talente Rücksicht nahm. [...] Er hatte zu wählen zwischen den zwey Industrien, die im Wesentlichen nicht sehr verschieden, da bey beiden die Aufgabe gestellt ist, das fremde Eigenthum so wohlfeil als möglich zu erlangen: aber der pffiffige Gott bedachte, daß der Diebesstand in der öffentlichen Meinung keine so hohe Achtung genießt, wie der Handelsstand, daß jener von der Polizey verpönt, während dieser von den Gesetzen sogar privilegiert ist, daß die Kaufleute jetzt auf der Leiter der Ehre die höchste Staffel erklimmen, während die vom Diebesstand manchmal eine minder angenehme Leiter besteigen müssen, daß sie Freyheit und Leben aufs Spiel setzen, während der Kaufmann nur seine Capitalien oder nur die seiner Freunde einbüßen kann. »²

On retrouve d'ailleurs dans la double orientation des *Dieux en exil* dès les écrits des années 1830, qui ciblent autant « le dieu-argent » que le spiritualisme. Ainsi les Saint-Simoniens embourgeoisés « se sont contentés de propager [...] le règne de ce dieu-argent, [...] le même dieu que l'on a prêché en disant : tout est en lui, rien n'est hors de lui, sans lui on n'est rien », auquel Heine préfère « même ce pauvre Dieu nazaréen qui n'avait pas le sou, et qui était le Dieu des gueux et des souffrants »³ :

¹ *DE*, p.248 (nous soulignons) : « für diesen Fall sey er erbötig, ihm das Fährgeld gleich vor auszuzahlen, zuversichtlich hoffend, daß er aus christlicher Bescheidenheit seine Forderung recht billig stellen werde. » (*GE*, p.134).

² *GE*, p.137 : « Mercure était, comme vous savez, le dieu des voleurs et des marchands [, et il exerçait ces deux industries avec succès]. Il était donc tout naturel que, dans le choix du déguisement sous lequel il cherchait à se cacher et de l'état qui devait le faire vivre, il tint compte de ses antécédents et de ses talents. [] Il n'avait qu'à calculer lequel de ces métiers, qui ne diffèrent que par des nuances, [lui offrait le plus de chances de réussite. II] se disait que le vol[, par des préjugés séculaires,] était flétri dans l'opinion publique[, que les philosophes n'avaient pas encore réussi à le réhabiliter en l'assimilant à la propriété], qu'il était mal vu de la police et des gendarmes, [et que, pour prix de tout son déploiement de courage et d'habileté, le voleur était quelquefois envoyé aux galères, sinon à la potence]; qu'au contraire le négoce jouissait de la plus grande impunité, qu'il était [honoré du public et] protégé par les lois, que les négociants [étaient décorés, qu'ils allaient à la cour, et qu'on en faisait même des présidents du conseil.] » (*DE*, p.250). Notons les différences substantielles entre version française et version allemande.

³ *DA, DHA* 8, p.256.

« Besteht nun die heutige Religion in der Geldwerdung Gottes oder in der Gottwerdung des Geldes? Genug, die Leute glauben nur an Geld; nur dem gemünzten Metall, den silbernen und goldenen Hostien, schreiben sie eine Wunderkraft zu; das Geld ist der Anfang und das Ende aller ihrer Werke. [...] Ja, wie im Mittelalter Alles, die einzelnen Bauwerke eben so wie das ganze Staats- und Kirchengebäude, auf den Glauben an Blut beruhte, so beruhen alle unsere heutigen Institutionen auf den Glauben an Geld, auf wirkliches Geld. Jenes war Aberglauben, doch dieses ist der baare Egoismus. [...] Vielleicht war es der Mißmuth ob dem jetzigen Geldglauben, der Widerwille gegen den Egoismus, den sie überall hervorgrinsen sahen, was in Deutschland einige Dichter von der romantischen Schule, die es ehrlich meinten, zuerst bewogen hatte, aus der Gegenwart in die Vergangenheit zurückzuflüchten und die Restaurazion des Mittelalters zu befördern. »¹

Comme dans les *Dieux en exil* dont les dieux païens travestis condamnaient aussi bien la superstition spiritualiste du pêcheur tyrolien que le prosaïsme mercantile du batelier frison, ce texte de *Die Romantische Schule* met explicitement en lumière les cibles des attaques heinéennes et la manière dont il utilise la référence antique pour mieux porter ses coups. C'est bien d'une nouvelle religion dont il est question dans ces lignes. Au-delà de la dénonciation de cette foi en l'argent matériel (« *Glauben an Geld, auf wirkliches Geld* »), il est intéressant de remarquer le parallèle que fait Heine entre le Moyen-Âge fondé sur la superstition (« *Aberglauben* ») et le culte du sang (« *Glauben an Blut* ») et le XIX^e siècle mercantile. Il en vient même à voir à juste titre dans cette hégémonie de l'argent les causes du mouvement réactionnaire et passéiste qui a poussé « quelques poètes de l'école romantique » vers le Moyen-Âge chrétien. Cependant, plutôt que d'opposer spiritualisme et mercantilisme, Heine voit dans ces deux éléments les deux facettes d'une même modernité, comme le montre sa condamnation du « commerce de religion » exercé par les « négociants spirituels » que sont les curés catholiques ou protestants². Dans le poème « Paix » de la *Mer du Nord* (I, 12)¹, la

¹ RS, III, p.221-222 : « En quoi consiste cette religion d'aujourd'hui, est-ce l'argent fait Dieu ou Dieu fait argent ? N'importe, l'argent est le seul culte actuel. Ce n'est plus qu'au métal monnayé, aux hosties d'or et d'argent que le peuple attribue une vertu miraculeuse. L'argent est le commencement et la fin de toutes les œuvres des hommes d'aujourd'hui. [...] Oui, de même que toute chose dans le moyen âge, tous les édifices, ceux de pierre autant que ceux de l'esprit, l'Église et l'État reposaient sur la croyance à la vertu du sang, aussi toutes nos constitutions et nos institutions d'aujourd'hui n'ont pour fondement que l'argent, l'argent [seul]. Le culte sanguinaire du moyen âge était une superstition, la religion de l'argent comptant, que nous voyons de nos jours, est de l'égoïsme. [...] Peut-être est-ce le dégoût de cette religion de l'argent [] qui poussa en Allemagne quelques poètes de l'école romantique, pleins de loyales intentions, à chercher dans le passé un refuge contre le présent, et à favoriser la restauration du moyen âge ». (DA, V, DHA 8, p.428-429).

² Voir *La ville de Lucques*, IV, DHA 7, p.435 ; *Die Stadt Lukka*, IV, DHA 7, p.167-168.

religion n'est, par exemple, qu'un masque qui sert l'arrivisme cupide de la modernité. En ce sens, le poète allemand, par son parallèle entre spiritualisme ascétique et recherche du profit, anticipe déjà les conclusions soulevées par Max Weber dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905)².

d. « Nonumque prematur in annum »

Comme chez Gautier, l'argent fait donc partie, chez Heine, des composantes essentielles du monde moderne, et les premières lignes de la version française des *Dieux en exil* laissent d'ailleurs entrevoir un contexte de production de l'œuvre d'art marqué par la marchandisation et la contrainte économique. Ainsi Heine vend-il à son lecteur français son texte des *Dieux en exil* (publié dans *La Revue des Deux Mondes*) comme « le plus récent produit de [s]a plume : quelques pages seulement sont d'une date plus ancienne »³. Cette publicité est clairement mensongère si l'on considère que ces pages « d'une date plus ancienne », à savoir tous les éléments repris des *Elementargeister*, constituent presque la moitié des *Dieux en exil*. Il s'agit donc bien, par ces lignes liminaires, de faire la promotion (trompeuse) d'une œuvre qui, comme l'ensemble du corpus heinéen, reste marquée par un certain nombre de contraintes éditoriales subies par Heine (en plus de la censure), et que subiront également Gautier et Pater⁴. Ce dernier poursuit d'ailleurs : « Il m'importe de faire cette remarque pour n'avoir pas

¹ *DHA 1*, p.539 : (« Frieden », *NS*, XII, *DHA 1*, p.392) : « Toi [...] / Qui honore la trinité / Et qui embrasse chaque jour le carlin et la croix / Et la patte de ta haute bienfaitrice, / Et qui t'es tracé un chemin dévot vers la charge / De conseiller aulique puis de justice / Et enfin au conseil du gouvernement, / Dans la ville dévote... / Et la très-éminente, / En extase, exaltée, / Tomberait avec toi à genoux, / Et ses yeux, rayonnant de bonheur, / Te notifieraient ton augmentation / De cent thalers de cours prussien, / Et tu bredouillerais les mains jointes : / Loué soit Jésus-Christ ! » (« Paix », *MDN*, XII, dans *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), *op.cit.*, p.148). Nerval ne traduit que la moitié de ce poème : les vers cités ici sont donc absents de sa traduction qui renverse totalement le sens de ce texte, là encore fondé sur une structure binaire et un retournement sarcastique.

² L'ouvrage présente des similitudes évidentes avec notre objet d'étude, notamment dans son analyse des fondements de la rationalité occidentale et des liens entre capitalisme et puritanisme, contre le « traditionalisme ». La fameuse question du désenchantement repose elle aussi sur des catégorisations religieuses : « Le "désenchantement" du monde : l'abandon de la magie comme instrument du salut ne fut pas poussé aussi loin dans la piété catholique que dans la religiosité puritaine (et avant elle dans le seul judaïsme) ». (*L'éthique protestante*, *op.cit.*, p.190). Weber montre que ce « désenchantement » est fondamentalement lié à l'ascèse : « Le désenchantement radical du monde n'autorisait pas à suivre d'autre voie que celle de l'ascèse intramondaine. » (*Ibid.*, p.245).

³ *DE*, p.298.

⁴ Même s'il s'agit essentiellement d'auto-censure, il est certain que Pater, puis Shadwell qui publiera les textes patériens après la mort du critique, ont, eux aussi, été confrontés à des contraintes éditoriales dans la mesure où ils ne pouvaient pas publier tout ce qu'ils voulaient quand ils le voulaient. Dans ce domaine, les publications patériennes restent marquées par l'expérience traumatique de *La Renaissance*, qui créa le scandale à sa parution. Des textes écrits à la fin des années 1870 ne seront ainsi publiés que dix ans plus tard. De même les choix des revues (*Fortnightly Review*, *Macmillan's Magazine*, par exemple pour la publication en chapitre de *Gaston de Latour*) ne sont pas anodins et témoignent de l'ensemble de ces contraintes. Laurel Brake analyse bien toutes ces stratégies éditoriales dans « Walter Pater and the New Media : The "child" in the House », *art.cit.* Il y propose notamment des tableaux synoptiques qui offrent un bon aperçu de l'ensemble des publications et republications

l'air de marcher sur les brisées de certains librettistes qui maintes fois ont su *tirer parti* de mes recherches légendaires. »¹ On se souvient également de toute la colère du poète face aux éditions pirates allemandes fondées sur la version française des *Dieux en exil*, et plus généralement face aux « corbeaux » et autres « pique-assiettes » qui exploitent à leur profit les textes heinéens². En d'autres termes, contrairement au monde antique, le monde moderne est aussi celui qui, transformant le statut de l'artiste, soumet ce dernier aux contingences pratiques, ce que rappelle Heine avec humour à propos du « *nonum [que] prematur in annum* » d'Horace :

« Als Horaz dem Autor die berühmte Regel gab, sein Werk neun Jahre im Pult liegen zu lassen, hätte er ihm auch zu gleicher Zeit das Recept geben sollen, wie man neun Jahre ohne Essen zubringen kann. Als Horaz diese Regel ersann, saß er vielleicht an der Tafel des Mäcenat und aß Truthähne mit Trüffeln, Fasanenpudding in Wildpretsauce, Lerchenrippchen mit teltower Rübchen, [...] und Gott weiß! was noch mehr, und alles umsonst. Aber wir, wir unglücklichen Spätgeborenen, wir leben in einer andern Zeit, unsere Mäcenaten haben ganz andere Prinzipien, sie glauben, Autoren und Mispeln gedeihen am besten, wenn sie einige Zeit auf dem Stroh liegen. [...] – Ma foi, Madame! ich könnte es keine 24 Stunden, viel weniger neun Jahre aushalten, mein Magen hat wenig Sinn für Unsterblichkeit. [...] Der Philosoph Pangloß hat Recht: es ist die beste Welt! Aber man muß Geld in dieser besten Welt haben, Geld in der Tasche und nicht Manuskripte im Pult. »³

de Pater (date, revues...). Il souligne également la frilosité chez Shadwell dans la publication des œuvres de Pater : il s'agit d'éviter de publier des textes qui auraient pu faire trop de bruit (dans le mauvais sens du terme).

¹ *DE*, p.298. Nous soulignons.

² Ainsi, dans la remarque préliminaire à *Die Göttin Diana* : « Si je l'ai publiée ici, c'est [...] pour empêcher les corbeaux qui me suivent partout à la trace de se parer des plumes du paon avec un peu trop de superbe. » Heine évoque ensuite son « Salon », « une source à laquelle maint pique-assiette a déjà copieusement puisé. » (*Die Göttin Diana*, *DHA* 9, p.67, M.-A. Maillet (trad.), dans *Écrits mythologiques*, *op.cit.*, p.73). Même son de cloche dans la remarque préliminaire au *Docteur Faust* : « Il ne me semble pas superflu de préciser ici que pour m'assurer en France les droits de propriété de mon ballet, j'en ai déjà fait imprimer une édition française, et que j'ai déposé le nombre d'exemplaires exigé par la loi dans les lieux prévus à cet effet. » (Remarque préliminaire au *Doktor Faust*, *DHA* 9, p.79, M.-A. Maillet (trad.), dans *Écrits mythologiques*, p.87-88).

³ *Ideen. Das Buch Legrand*, XIV, *DHA* 6, p.207 : « Quand Horace donnait à l'auteur sa fameuse règle de laisser un ouvrage dormir pendant neuf ans dans le secrétaire, il aurait dû lui donner en même temps une recette pour vivre neuf ans sans manger. Quand Horace imagina cette règle, il était peut-être assis à la table de Mécène, et mangeait des chapons truffés, du pudding de faisán à la sauce de venaison, [...] et Dieu sait quoi encore, et tout cela gratis. Mais nous, infortunés tard-venus, nous vivons dans un autre temps : nos Mécènes ont des principes tout autres : ils croient que les auteurs et les nêfles se bonifient quand on les laisse pendant quelque temps sur la paille. [...] Ma foi, madame, je ne pourrais y tenir vingt-quatre heures, encore moins attendre neuf ans : mon estomac a peu de goût pour l'immortalité. [...] Le philosophe Pangloss a raison : c'est le meilleur des mondes possibles ! Mais il faut avoir de l'argent dans ce meilleur des mondes, de l'argent dans sa poche, et non pas un manuscrit dans son secrétaire. » (*Le Tambour Legrand. Idées*, XIV, *DHA* 6, p.337-338).

Comme Gautier, mais avec une autodérision et un humour qui, là encore, mettent à distance le modèle antique, Heine fait ainsi partie de cette communauté des « nés trop tard » (« wir, wir unglücklichen Spätgeborenen ») dont le sort est soumis à une multitude de contraintes (mécène, éditeur, censure), toutes éprouvées par Heine au cours de sa carrière de poète, en témoignent ses attaques régulières contre la censure allemande, ou le conflit successoral qui l’opposa, au sujet du versement de sa rente annuelle, à son cousin Carl Heine (fils de Salomon Heine, à l’initiative de la rente à son neveu). Si Heine a souvent exagéré ses difficultés financières, dans la mesure où ses succès des années 1830 et la pension versée par la France lui assuraient le nécessaire, et s’il y a donc une part de mise en scène du poète, il n’en reste pas moins vrai que la situation de Heine reste précaire et instable, car soumise aux aléas conjoncturels, personnels ou politiques.

B) Le crépuscule des dieux ?

1. Le païen orphelin

a. Absences

Quel que soit, chez nos trois auteurs, le paradigme qui dicte leur compréhension du sens de l'histoire (décadence, renaissance, immobilisme...), ce motif des dieux en exil, dont nous avons eu un aperçu, s'inscrit également dans le vaste questionnement porté par le XIX^e siècle sur la « mort de(s) dieu(x) ». Il s'agit là, comme le rappelle V. Partensky, d'un « lieu commun »¹ au XIX^e siècle, qui dépasse, d'ailleurs, comme on le verra à la fin de cette partie, la simple signification religieuse, mais renvoie aussi à la fin d'un temps de titans : c'est bien là d'emblée souligner toute l'ambiguïté de ce motif. Si Heine chante, comme Nietzsche, la « mort de Dieu »², il se montre aussi nostalgique, en authentique romantique, d'une époque révolue où les héros peuplaient le monde. Si Pater sécularise l'approche du fait religieux, il reste aussi habité par une profonde aspiration à la transcendance. Il est certain que le XIX^e siècle de Heine, de Gautier et de Pater consacre un monde où le(s) dieu(x) sont morts, et les réflexions sur le paganisme, dans son opposition au christianisme, menées par nos trois auteurs, cherchent justement à se positionner face à ce profond bouleversement. L'hellénisme semble alors de prime abord précisément associé au mouvement de sécularisation qui s'opère alors³.

Rappelons qu'il n'a pas fallu attendre Nietzsche pour vider le ciel de toute présence divine : le XVIII^e siècle avait déjà engagé, notamment avec les théories kantienne, un vaste mouvement d'incroyance et de sécularisation qui s'accroît au siècle suivant. Le motif des « dieux en exil » fait alors écho au *Crépuscule des idoles* (*Götzen-Dämmerung*, Nietzsche, 1888) ou au *Crépuscule des dieux* (*Götterdämmerung*, Wagner, 1876) : dans ce siècle où toute transcendance divine disparaît, et où, pour reprendre B. Coste, « l'Autre garant semble avoir

¹ V. Partensky, *Le motif de la mort des dieux à la fin du XIX^e siècle. Exégèse d'un lieu commun*, thèse de doctorat sous la direction de J. de Palacio, Université Paris-Sorbonne, 1997. À l'aune de la littérature fin-de-siècle et d'auteurs comme Richépin, Laforgue, Pater, Dehmel, Louÿs, Zola, Lee, Nietzsche ou Mallarmé, V. Partensky cherche à montrer comment cette idée de la mort des dieux se trouve au fondement du mythe de la modernité et souligne la crise esthétique et métaphysique que traverse le XIX^e siècle.

² N'oublions pas là encore les célèbres formules nietzschéennes : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! [...] Quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? » (*Le Gai Savoir*, p.229).

³ Voir V. Pecora, « Between Religion and Race: Hellenes and Hebrews », p.135-139. Pecora cherche à relier hellénisme, humanisme et sécularisation.

disparu », le sujet se retrouve « orphelin » face à la disparition d'une « croyance fondamentale »¹ et originaire.

Plus encore que la foi en Dieu, c'est bien la question de la croyance en la vérité, notamment révélée, qui se joue derrière cette « mort de(s) dieu(x) » : dans certains cas, « la vérité est supportée par une figure divine [...] dont la disparition creuse un certain vide dans le cœur du sujet »². Pater, en ce sens, « apparaît en homme de son temps, dépassant la question de la révélation biblique au profit d'une interrogation sur la vérité textuelle et sur la position du sujet au regard de cette vérité »³. Cet enjeu épistémologique s'oriente dans de multiples directions qui soulignent la dimension vertigineuse de ces réflexions. Faut-il croire, par exemple, à l'énonciation d'une vérité du langage, ou bien les mots, comme le ciel, sont-ils vides de sens désormais ? Le roman met d'ailleurs en abyme ces questionnements, puisqu'il invite (ou non) le lecteur à offrir son adhésion à la fiction : comme on l'a vu pour le prologue du *Roman de la momie*, le lecteur va-t-il « être dupe » du romancier, en d'autres termes va-t-il croire à ce qu'il dit ? C'est la question que met aussi en lumière le « Prosper Mérimée » de Pater⁴. Bien plus, dans « un siècle où l'homme fait l'expérience de la division subjective » et du « clivage psychique » dont rend bien compte l'ironie heinéenne, comment se fonde le rapport à autrui ? Si l'Autre divin et absolu est mort, « l'autre peut-il être le garant du sujet ? »⁵ Si Dieu n'est plus fiable, mon prochain peut-il véritablement l'être ? Faut-il s'enfermer dans un solipsisme absolu, comme le Sebastian von Storck patérien, ou faire l'expérience d'un « consentement à l'Autre »⁶ ?

Orphelin de dieu(x), le sujet du XIX^e siècle dépasse finalement le scepticisme philosophique et sombre dans un « ennui ontologique »⁷ dont rend compte là encore le « Prosper Mérimée » patérien. Symptôme de la crise religieuse que traverse un sujet désormais plongé dans un monde sans garants et sans certitudes, cet ennui ouvre d'ailleurs le récit enchâssé du *Roman*

¹ B. Coste, *Cette époque de doute. Pater et la question de la croyance*, op.cit., p.49.

² *Ibid.*, p.79.

³ *Ibid.*, p.43.

⁴ Voir *ibid.*, p.72-73 : Pater saisit bien que Mérimée, profondément sceptique, s'efforce de duper le lecteur... pour mieux lui montrer la vanité de toute croyance, notamment par l'intermédiaire de la reconstitution historique : le passé ne ressuscitera jamais, la *Chronique du règne de Charles IX* réveille un monde de vains simulacres. Ce roman historique de Mérimée, publié en 1829, s'offre d'ailleurs comme un palimpseste de *Gaston Latour*, et, en plaçant au cœur de son intrigue les conflits de la France des guerres de religion, se positionne face à la crise religieuse de son temps.

⁵ *Ibid.*, p.109.

⁶ *Ibid.*, p.85.

⁷ Voir B. Coste, *Cette époque de doute. Pater et la question de la croyance*, op.cit., p.49.

de la momie. Le chant qui ouvre le chapitre I du *Roman de la momie*, c'est ainsi celui de « l'ennui lumineux de l'éternel azur », chant « imprégné de toutes les nostalgies secrètes de l'âme, et qui [...] fait songer à la patrie perdue, aux amours brisées et aux insurmontables obstacles du sort. »¹ Qu'est-ce que cet « ennui », mis en valeur par l'alexandrin blanc, sinon le sentiment qui habite le sujet moderne romantique ? Qu'est-ce que cette « patrie perdue » sinon celle où le *Père* était encore présent ? La « nonchalance » et la « mélancolie » de Tahoser rappellent à bien des égards celle d'Evandale ou d'Octavien, ou le soupir du baron de Féroë à la fin de *Spirite*. Pharaon lui-même, dans son désir inassouvi pour Tahoser, éprouve cet ennui², « songeant à l'impossible, à l'infini, à l'éternel », cherchant même, dans cette quête d'une Vérité à jamais disparue, à « lever le voile d'Isis »³. La première phrase du chapitre I annihile d'ailleurs toute possibilité de croyance : « Oph (c'est le égyptien de la ville que l'antiquité appelait Thèbes aux cent portes ou *Diospolis Magna*)... » Alors que l'invocation initiale à « Oph » semble vouloir ressusciter cette Égypte disparue depuis des siècles et génère un mouvement de *croyance* et d'adhésion à la fiction de la part du lecteur, le narrateur brise aussitôt ces rêves de patrie retrouvée par la parenthèse qui détruit l'illusion romanesque et la possibilité même de toute croyance. Et si cette parenthèse rationnelle semble initialement s'offrir comme le relais d'une instance rectrice, nouvelle garante d'une signification tangible du monde, on verra finalement plus loin que cette posture diégétique s'évanouit rapidement pour laisser place aux miroitements inintelligibles et aux échos incertains du sens. On ne peut plus croire ni au paradis (Oph) ni en ses substituts (le narrateur *omniscient*).

L'Égypte gautiérienne, reflet du monde moderne, s'offre ainsi paradoxalement comme un espace d'où les dieux et le Dieu sont absents, comme le rappelle C. Saminadayar-Perrin, qui souligne « l'extrême discrétion » du roman sur la question religieuse : « Bien que Tahoser soit fille d'un grand-prêtre, bien que les pompes et les mystères de la religion égyptienne soient abondamment évoqués dans les sources de Gautier, le récit élude le sujet jusqu'à éviter tout tableau de procession ou toute allusion au culte païen. »⁴ Comme dans *Une nuit de Cléopâtre*⁵, Pharaon ne peut que constater la vacuité du ciel : « À quoi sert que les bas-reliefs des temples et des palais me représentent armé du fouet et du sceptre, poussant mon char de

¹ *RM*, p.121. On retrouve également ce motif de l'ennui dans *Une nuit de Cléopâtre*.

² *RM*, p.238 et 245.

³ *RM*, p.238.

⁴ C. Saminadayar-Perrin, « *Le Roman de la momie* : apories... », art.cit., p.76. Voir aussi p.79.

⁵ « Comme tous les dieux et les déesses que l'on invoque, Hâthor ne répondit rien. » (*NC*, p.30).

guerre sur les cadavres, enlevant par leurs chevelures les nations soumises, [...] si les dieux, auxquels j'ai élevé tant de temples immenses bâtis pour l'éternité, ne me défendent pas contre le Dieu inconnu de cette race obscure ? »¹ Si *Le Roman de la momie* laisse entendre une croyance en un « au-delà des mondes », au sein duquel l'âme va de « voyages » en « métamorphoses »², il est bien loin du « spiritualisme » désincarné d'*Avatar* (1856), de *Spirite* (1865), ou même d'*Arria Marcella* (1853), analysé par G. Poulet en termes de croyance. Le roman égyptien de Gautier n'est pas le roman de l'âme, mais de la momie, d'un au-delà de la mort saisi dans toute sa matérialité.

Face à la disparition de cette croyance fondamentale, en Dieu et en la vérité, toute certitude n'apparaît dès lors qu'*a posteriori* : « Il n'y aura dès lors qu'une croyance secondaire ou plus précisément, s'élevant sur fond de perte. La croyance originaire ne se définit que par sa disparition »³. Alors que la figure du « Bon Pasteur », évoquée dans *Marius* et dans « Apollon en Picardie », « représente un Autre qui ne saurait faillir »⁴, la disparition des dieux et la défaillance du père ou de la mère, dans *Marius* ou *Gaston de Latour*⁵, renvoie ainsi à cette absence fondamentale, que commémore le rituel religieux. La fonction de ce dernier, rappelle Pater dans « Winckelmann », est bien de se faire « acte visant à commémorer la découverte par le sujet de sa finitude »⁶. Pater, dans le cyrénaïsme de *Marius* ou dans la religion de Numa, « souligne la commune racine de l'expérience religieuse : l'absence / présence et la commémoration. La disparition de la figure tutélaire, rectrice, et pourtant sans image, induit sa commémoration réitérée. »⁷ C'est en ce sens que la messe, pour Pater, devient « la commémoration d'une disparition, d'une mort, la célébration d'une absence, et l'on pourrait définir le rituel comme un procédé mnémotechnique pour (ré)instaurer la (venue) en présence. »⁸ Dans la même logique, « la question de la résurrection métaphorise la fonction

¹ *RM*, p.262.

² *RM*, p.110.

³ *Ibid.*, p.50.

⁴ B. Coste, *Cette époque de doute. Pater et la question de la croyance*, *op.cit.*, p.103

⁵ Voir, par exemple, dans *Marius*, l'opposition entre Cécilia et Faustine, ou la figure de la Reine Margot dans *Gaston de Latour* qui refuse toute maternité.

⁶ *Ibid.*, p.102. B. Coste souligne la même idée dans son « Introduction » à *La Renaissance* : « La poétisation et l'amplification d'un rituel fait par l'homme pour conjurer sa finitude, rituel que l'on peut dire fondamentalement païen au sens où il est radicalement originaire, et excède même la dichotomie entre le paganisme et les religions mono- ou polythéistes. Cet élément païen subsiste et persiste sous l'habillement chrétien car il est, suggère Pater, "indéracinable" » (B. Coste, « Introduction » à *LR*, p.22).

⁷ B. Coste, *Cette époque de doute. Pater et la question de la croyance*, *op.cit.*, p.109.

⁸ B. Coste, *Cette époque de doute. Pater et la question de la croyance*, *op.cit.*, p.107 : le prêtre indique ainsi « une absence essentielle, et en l'indiquant, il la porte à la présence. Il est le représentant d'une figure littéralement infigurable ». (*Ibid.*, p.108).

commémorative du *logos*, préservant de la destruction et de l'oubli total. »¹ Dans ce monde moderne qui désormais « se donne donc comme venue en présence sur fond d'absence »², la croyance s'envisage alors comme une « dialectique infinie » entre « apparition » et « disparition »³ entre croyance et doute⁴, ou, pour reprendre des termes patériens, comme une « théorie de la perte et du gain »⁵. Cette expression ne fait d'ailleurs que reprendre celle utilisée par Newman dans son roman philosophique et autobiographique *Loss and Gain. Story of a convert* (1848)⁶, qui rappelle la dette de toute une génération de victoriens envers le mouvement d'Oxford et l'un de ses plus éminents représentants. La position de Pater restera ainsi toujours ambiguë sur la question du catholicisme, comme on peut le voir avec le personnage du Duc Carl de Rosenmold, « membre de l'église romaine, au milieu d'un peuple en grande partie inféodé à la religion réformée »⁷.

b. Quelle(s) nouvelle(s) croyance(s) pour l'homme moderne ?

Que faire alors face à cette absence de Dieu ? C'est la question qui se pose à toute une génération. Dans « *The Responsibilities of Unbelief* » (1883), Vernon Lee (alias Violet Paget) formule justement trois solutions à la crise religieuse actuelle : premièrement, l'optimisme voltairien ; deuxièmement, le pessimisme esthétique ; troisièmement l'athéisme militant⁸. Si on peut voir, certes très schématiquement, dans la deuxième voie celle suivie par Gautier, et dans la troisième une approche plus heinéenne (même s'il s'est toujours défendu d'être matérialiste), Pater cherche lui à promouvoir une « quatrième sorte de phase religieuse possible pour l'esprit moderne »⁹, qu'il développe dans une lettre à Vernon Lee du 28 mai 1884 et surtout dans *Marius*, le « texte qui [...] formule le problème de la croyance avec le plus de force »¹⁰ : *Marius*, dont le héros éponyme est habité, dès les premières lignes du

¹ *Ibid.*, p.100.

² *Ibid.*, p.101.

³ « Le sujet tient son histoire et sa mémoire du signifiant en ce qu'il ne cesse d'affirmer son apparition et sa disparition dans une dialectique infinie. Il est ce palimpseste où tout nouveau signifiant est toujours serti dans ses prédécesseurs pour y être recouvert ». *Ibid.*, p.100.

⁴ *Ibid.*, p.45 : « c'est sur une communauté de doute que se fonde toute église » (*ibid.*).

⁵ *Marius*, p.211 : « loss and gain » (*ME*, t.2, p.15).

⁶ Le roman raconte l'histoire de la conversion au catholicisme de Charles Reding. Il s'agit du pendant fictionnel de l'autobiographie spirituelle de Newman, qui connut un succès bien moins confidentiel, *Apologia Pro Vita Sua* (1864). Ces deux œuvres sont évidemment deux hypotextes importants de *Marius*.

⁷ « Le Duc Carl de Rosenmold », dans *Portraits imaginaires*, p.169 : « A member of the Roman Church amid a people chiefly of the Reformed religion » (*IP*, p.121).

⁸ B. Coste, *Cette époque de doute. Pater et la question de la croyance*, *op.cit.*, p.29.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p.28-29. Dans ce texte, Pater dialogue également avec le roman *John Inglesant* (1881), de Joseph Henry Shorthouse, qui évoque les doutes religieux d'un anglican au XVII^e siècle.

roman, par un « instinct inné de dévotion »¹ s'inscrit dans un questionnement collectif sur la place de la croyance, du sujet et de Dieu à la fin de l'époque victorienne »². On pourrait également citer « Prosper Mérimée », « Pascal », *Gaston de Latour*, ou encore le compte-rendu de Pater sur *Robert Elsmere*, un roman de Mary Ward questionnant précisément la croyance, et qui suscita de vives polémiques lors de sa publication. Dans tous ces textes, il s'agit bien de rendre compte du « parcours d'un sujet victorien confronté à un bouleversement civilisationnel »³. Marius comme Gaston, « âme[s] naturellement pieuse[s], [...] se meu[ven]t dans un univers où la religion est un problème, où s'opposent doctrines et conceptions concernant la place du sujet et de Dieu. »⁴ Le sensualisme de Flavien, le stoïcisme de Marc-Aurèle, le scepticisme de Lucien ou de Montaigne, l'esthétisme utilitaire de Ronsard, le panthéisme de Giordano Bruno sont autant de moyens, comme le fait Newman dans *Loss and Gain* (1848) ou Mary Ward dans *Robert Elsmere*⁵ (1888), de faire dialoguer les différentes tendances philosophiques et religieuses qui trouvent chacune à leur manière une solution face à la crise religieuse que traverse le XIX^e siècle. Plus généralement, les figures de païens qui traversent les textes de Heine, de Gautier ou de Pater cherchent, chacune à leur manière, à trouver des réponses à cette crise religieuse qu'acte la mort de(s) dieu(x). Faut-il s'engager dans un matérialisme athée qui nie toute forme de transcendance, de sacré, de surnaturel ? Ou trouver un succédané, quand bien même il ne serait que simulacre, à la croyance originelle perdue ? Quelle forme prend la croyance lorsque le principe de certitude qui la fonde disparaît ?

La question devient alors celle du substitut trouvé à la perte de cette croyance primitive (art, science, amour⁶) : « quand le père symbolique défaille, arrivent les pères imaginaires »⁷. Cependant, ces substituts ne permettront jamais de retrouver la croyance originelle. Au contraire, ils finiront par s'y substituer et devenir addictifs : Pater, rappelle B. Coste, a bien saisi en ce sens la dimension « fanatique » d'une certaine compréhension de « l'art pour

¹ *Marius*, p.24 : « native instinct of devotion in the young Marius » (*ME*, t.1, p.5).

² *Ibid.*, p.96.

³ *Ibid.*, p.126.

⁴ *Ibid.*, p.133.

⁵ Dans le roman sont figurés ainsi des positivistes, des calvinistes, des utilitaristes, des anglicans, des agnostiques, des catholiques, des amoraux...

⁶ B. Coste, *Cette époque de doute. Pater et la question de la croyance*, op.cit., p.51-52.

⁷ *Ibid.*, p.134. Ainsi les figures d'Henri III et de Henri de Guise : « lorsque la croyance [...] est frappée d'impossibilité, restent la superstition, la crédulité, le fanatisme » (*ibid.*).

l'art » qui prend l'art comme objet en soi, si on comprend le fanatisme comme « transfert de la croyance originaire sur un objet substitutif défini comme immanquable. »¹

Chacun à leur manière, Heine, Gautier et Pater, par les réflexions qu'ils développent sur le paganisme et le christianisme, le sensualisme et le spiritualisme, cherchent à apporter des réponses à la crise religieuse de leur temps, et à prendre position face au spectacle de la « mort des dieux ». « Comment le matérialisme peut-il faire bon ménage avec le culte de la beauté ? Faut-il chercher le beau dans la matière et dans son unité ? Faut-il réactiver le panthéisme pour expliquer comment l'art dépasse la contradiction entre matière et esprit ? »² Autant de questions auxquelles tentent de répondre nos trois auteurs : de l'athéisme à la possibilité de la foi, en passant par le panthéisme, il s'agira alors d'interroger les différentes positions adoptées par le païen dans ce nouveau monde d'où le Père est absent.

2. En finir avec le déisme

a. « À genoux ! On porte les sacrements à un Dieu qui se meurt... »

Le sujet heinéen a pleinement conscience d'évoluer dans un univers désormais sans dieu(x). Bien plus, il appelle même de ses vœux la fin de ce que Heine appelle le déisme, qui repose sur l'idée d'un dieu transcendant, dont le poète acte d'ailleurs la mort dans plusieurs écrits. Ainsi Heine annonce-t-il à la fin de la deuxième partie de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* ce qui constituera le cœur de la troisième partie de son ouvrage, à savoir Kant et sa mise à mort du déisme :

« Von dieser Katastrophe, von dem 21. Januar des Deismus, sprechen wir im folgenden Stücke. Ein eigenthümliches Grauen, eine geheimnißvolle Pietät erlaubt uns heute nicht weiter zu schreiben. Unsere Brust ist voll von entsetzlichem Mitleid – es ist der alte Jehova selber, der sich zum Tode bereitet. Wir haben ihn so gut gekannt, von seiner Wiege an, in Egypten, als er unter göttlichen Kälbern, Krokodillen, heiligen Zwiebeln, Ibissen und Katzen erzogen wurde – Wir haben ihn gesehen, wie er diesen Gespielen seiner Kindheit und den Obeliskten und Sphynxen seines heimathlichen Nilthals Adees sagte, und in Palästina, bey einem armen Hirtenvölkchen, ein kleiner Gott-König wurde, und in einem eigenen

¹ *Ibid.*, p.53-54.

² M. Lavaud, P. Tortonese, *Théophile Gautier et la religion de l'art, op.cit.*, p.14.

Tempelpalast wohnte. [...] Wir sahen ihn auswandern nach Rom, der Hauptstadt, wo er aller Nazionalvorurtheile entsagte, und die himmlische Gleichheit aller Völker proklamirte, und mit solchen schönen Phrasen gegen den alten Jupiter Opposition bildete, und so lange intriguirte bis er zur Herrschaft gelangte, und vom Capitele herab die Stadt und die Welt, urbem et orbem, regierte. – Wir sahen, wie er sich noch mehr vergeistigte, wie er sanftselig wimmerte, wie er ein liebevoller Vater wurde, ein allgemeiner Menschenfreund, ein Weltbeglückter, ein Philanthrop – es konnte ihm alles nichts helfen – Hört Ihr das Glöckchen klingeln? Kniet nieder – Man bringt die Sakramente einem sterbenden Gotte. »¹

En utilisant l'expression « 21 janvier du déisme », Heine souligne encore une fois les conséquences profondément politiques liées à la mort de « Jéhova ». Si la « mystérieuse piété » (« *geheimnisvolle Pietät* ») et l'« horrible compassion » (« *entsetzlichem Mitleid* ») qu'éprouve Heine semble de prime abord rappeler ce même sentiment de pitié dont le poète fait régulièrement preuve, par exemple face au vieux Jupiter des *Dieux en exil*, la suite du texte, qui décrit de ce dieu élevé « parmi les oignons sacrés » (« *heiligen Zwiebeln* ») laisse clairement saillir la tonalité sarcastique de ce passage, qui renvoie à la théorie récurrente chez Heine selon laquelle l'Égypte serait la patrie originelle du déisme et de « l'esprit de caste ». Le peuple hébreu n'échappe pas à la critique, lui qui, de peuple élu, devient « petit peuple de bergers » (« *Hirtenvölkchen* », à noter le suffixe « *-chen* » dépréciatif). L'universalité chrétienne, à laquelle renvoie notamment l'expression *urbi et orbi*, qui qualifie la bénédiction papale donnée à Noël et à Pâques, rend bien plutôt d'une universalité du despotisme qui établit son emprise sur le monde. Heine associe d'ailleurs explicitement le déisme à la tyrannie. Il parle ainsi de « Dieu-roi » (« *Gott-König* ») et évoque le passage du paganisme au christianisme en termes politiques (« *...und so lange intriguirte bis er zur Herrschaft*

¹ *GRP*, II, p.77-78 : « Cette catastrophe, ce 21 janvier du déisme, nous en parlerons dans la troisième partie. Un effroi respectueux, une mystérieuse piété ne nous permettent pas d'écrire aujourd'hui davantage. Notre cœur est plein d'un [frémissement] de compassion... car c'est le vieux [du ciel] lui-même qui se prépare à la mort. Nous l'avons si bien connu, depuis son berceau en Égypte, où il fut élevé parmi les veaux et les crocodiles divins, les oignons, les ibis et les chats sacrés... Nous l'avons vu dire adieu à ces compagnons de son enfance, aux obélisques et aux sphinx du Nil, puis en Palestine devenir un petit dieu-roi chez un pauvre peuple de pasteurs... [...] Nous le vîmes émigrer à Rome, la capitale, où il abjura toute espèce de préjugés nationaux, et proclama l'égalité céleste de tous les peuples ; il fit, avec ces belles phrases, de l'opposition contre le vieux Jupiter, et intrigua tant qu'il arriva bientôt au pouvoir, et du haut du Capitole gouverna la ville et le monde, urbem et orbem... [Nous l'avons vu s'épurer], se spiritualiser encore davantage, devenir paternel, [miséricordieux,] bienfaiteur du genre humain, [] philanthrope... Rien n'a pu le sauver ! ... N'entendez-vous pas résonner la clochette ? À genoux ! ... On porte les sacrements à un Dieu qui se meurt. » *DA*, II, *DHA* 8, p.315. Ce passage est cité dans son intégralité par Henri de Lubac qui trace, dans son analyse des fondements de l'athéisme nietzschéen, un lien explicite entre Heine et Nietzsche. Voir *Le drame de l'humanisme athée, op.cit.*, p.45-46 (chapitre III, « Nietzsche et “la mort de Dieu” »).

gelangte ») : Jupiter a été destitué par un coup d'état du Christ, qui lui-même fut détrôné, comme Louis XVI le fut en son temps. En quelques lignes, c'est donc toute l'histoire du déisme à travers celle de l'humanité que Heine résume ici, en différentes étapes qui illustrent une approche cherchant à envisager les croyances et les religions dans toute leur historicité, au cœur de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*.

b. Pan est mort !

C'est en ce sens que le motif de la mort de(s) dieu(x) (et de leur exil) dans le corpus heinéen est particulièrement complexe et ambivalent, dans la mesure où il est employé pour renvoyer à différents événements. Le premier est celui que nous venons d'analyser : la mort de Dieu signifie la fin du déisme, et avec lui de tout l'édifice absolutiste de l'Ancien Régime. C'est aussi le sens, dans *Ludwig Börne*, de l'exclamation « Pan est mort ! », associée à l'anecdote plutarquienne¹. Heine utilise initialement cette légende pour faire référence à la mort des dieux grecs, détrônés par le Christ, et au passage du paganisme au christianisme : l'allusion à Pan renvoie d'ailleurs explicitement au *panthéisme* qu'il professe à cette époque. Mais, dans ce deuxième chapitre de *Ludwig Börne*, il en retourne finalement radicalement la portée pour désigner la réalité politique des Trois Glorieuses : Pan est mort, et avec lui Charles X et le despotisme. En ce sens, les dieux grecs sont morts, bien morts, et doivent rester là où ils sont :

« Unter der Erde aber kracht es und klopft es, der Boden öffnet sich, die alten Götter strecken daraus ihre Köpfe hervor, und mit hastiger Verwunderung fragen

¹ Voir la fin de la lettre du 18/07, *LB*, II, p.43-44 : à l'arrivée du Christ, « les dieux grecs en marbre blanc furent éclaboussés par ce sang et en tombèrent malades d'horreur rentrée et ne purent jamais plus guérir ! La plupart, il est vrai, portaient déjà depuis longtemps en eux ce mal qui les rongeaient, et seule la frayeur accéléra leur mort. D'abord ce fut Pan qui mourut. Connais-tu la légende telle que la raconte Plutarque ? Cette légende antique du navigateur est des plus étranges. Elle se présente comme suit. À l'époque de Tibère, un navire longeait le soir les îles de Paxos qui bordent la côte d'Étolie. Les gens qui s'y trouvaient n'étaient pas encore partis dormir et beaucoup, après le repas du soir, étaient assis à boire, quand on entendit brusquement de la côte une voix crier si fort le nom de Thamus (car c'est ainsi que s'appelait le pilote) que tout le monde fut profondément étonné. Au premier et au second appel, Thamus resta silencieux, au troisième il répondit ; sur quoi la voix lui dit sur un ton plus affirmé encore : « Quand tu arriveras à la hauteur de Palodes, annonce que le Grand Pan est mort ! » Quand il atteignit ce lieu, Thamus accomplit sa mission, et de la poupe du navire il cria en direction de la terre ferme : « Le Grand Pan est mort ! » À ce cri répondirent de la côte les plus étranges lamentations, un mélange de soupirs et de cris d'étonnement que beaucoup de gens auraient poussés à la fois. » (*Ludwig Börne*, M. Espagne (trad.), *Le Cerf*, *op.cit.*, p.46-47). On trouve la version française dans le *Réveil de la vie politique*, II, *DHA 11*, p.203). Il s'agit d'une reprise fidèle du texte de Plutarque qu'on trouve dans *La disparition des oracles*, XVII (dans *Œuvres morales*). *Apax* dans la tradition gréco-romaine, cette légende a fait, dès l'Antiquité, l'objet d'interprétations diverses, voire contradictoires : sens ponctuel lié au « contexte politico-religieux propre aux débuts de l'Empire » (Pan associé au Capricorne astrologique, qui renvoie à Auguste et à l'Empire romain naissant) ; sens développé par l'historiographie chrétienne (Pan-Démon ou Pan-Christ). Rabelais reprend cette anecdote dans *Le Quart Livre* au chapitre XXVIII. Pour un historique des analyses de la légende plutarquienne à travers les siècles, voir notamment P. Borgeaud, « La mort du grand Pan. Problèmes d'interprétation », art. cit.

sie: »was bedeutet der Jubel, der bis ins Mark der Erde drang? Was giebt's neues?
dürfen wir wieder hinauf?« Nein, Ihr bleibt unten in Nebelheim, wo bald ein neuer
Todesgenosse zu Euch hinabsteigt... »Wie heißt er?« Ihr kennt ihn gut, ihn, der
Euch einst hinabstieß in das Reich der ewigen Nacht... Pan ist todt! »¹

Étendard romantique et panthéiste, cette figure de Pan, que chantera, bien plus tard mais dans une tradition toute heinéenne, Georges Brassens (« Le Grand Pan », 1964), parcourt le XIX^e siècle : on la retrouve par exemple dans l'hymne à la nature de Percy Bisshe Shelley (« Hymn of Pan », 1820), chez son ami Thomas Love Peacock qui signe certaines de ses lettres du pseudonyme « Pan », ou, dans une perspective radicalement inverse, chez Elizabeth Barrett Browning et son poème « The dead Pan »² (1844), qui cherche à prendre le contrepied de Schiller. En 1895, c'est au tour d'Apollinaire, dans un sonnet de jeunesse, de mettre en scène la fin du panthéisme païen et l'avènement du Christ : si les deux quatrains évoquent les « puissants immortels » (Flore, Phébus, Vénus, Jupiter) qui trônent sur l'Olympe, les deux tercets rendent manifeste l'irruption du christianisme, en faisant, là encore, écho à la légende Plutarquienne : « Mais tout à coup le ciel s'abîme dans l'espace / Et la race divine en un instant trépassé. / Une voix fendait l'air crie au monde confus. : "Jésus va naître enfin et son règne commence / Il naît pauvre à Béthlem, son pouvoir est immense / Pan, le grand Pan est mort et les dieux ne sont plus." »³ Trente ans plus tôt, c'est Michelet qui évoque, dans *La sorcière* (1862), le mythe de Pan. L'ouvrage, comme on l'a vu, a bien des similitudes avec la prose heinéenne, puisqu'il souligne lui aussi les liens étroits entre paganisme, panthéisme et diabolisation chrétienne. Il évoque ainsi la fidélité de la femme du serf « aux anciens dieux » (livre I, chapitre III). Bien plus, le premier chapitre du premier livre s'intitule précisément « La mort des dieux » et s'ouvre sur ces lignes : « Certains auteurs nous assurent que, peu de temps avant la victoire du christianisme, une voix mystérieuse courait sur les rives de la mer

¹ *LB*, II, lettre du 06/08, p.50 : « Mais sous mes pieds la terre craque et s'entr'ouvre et les vieilles divinités sortent leurs têtes séculaires, et pleines d'étonnement elle s'écrient : « Pourquoi donc cette allégresse qui pénètre jusqu'aux entrailles du globe ? Qu'y a-t-il de nouveau ? Pourrons-nous revenir sur la terre ? – Non, vous resterez dans votre demeure ténébreuse, où bientôt la mort vous amènera un nouveau compagnon. – Quel est son nom ? – Vous le connaissez bien, vous que jadis il précipita dans la nuit éternelle... Pan est mort ! » *Réveil de la vie politique*, lettre du 06/08, *DHA II*, p.208.

² Ce poème, comme chez Heine ou Banville, s'offre comme un défilé des dieux antiques déchus et cherche explicitement à répondre à Schiller et à ses « Götter Griechenlands ». Dans ce poème, E.B. Browning met à distance son amour pour la littérature antique et la pensée grecque, et cherche au contraire à s'engager dans une poésie chrétienne qui glorifie le Christ et la Vérité. La figure de Pan réapparaîtra chez E.B. Browning dans « A Reed » (1846) et surtout « A Musical Instrument » (1862). Voir par exemple « The Death of Pan: Elizabeth Barrett Browning and the Romantic Ego », M.M. Morlier, art.cit. Pour une analyse des relectures modernes (surtout anglaises et américaines) du mythe de Pan, voir P. Merivale, *Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times*, op.cit.

³ G. Apollinaire, « Mort de Pan », *Œuvres poétiques*, op.cit., p.707.

Égée, disant : « Le grand Pan est mort. » L'antique dieu universel de la Nature était fini. »¹ Il s'agit bien pour l'historien d'associer explicitement paganisme et religion de la nature, incarnée par ces « dieux de la vie » païens dont Pan est la meilleure manifestation. Dans ce contexte, la référence de Baudelaire à Pan dans « L'école païenne » en dit d'ailleurs long sur ce qu'incarne la divinité grecque pour plusieurs générations :

« Dans un banquet commémoratif de la révolution de Février, un toast a été porté au dieu Pan, oui, au dieu Pan, par un de ces jeunes gens que l'on peut qualifier d'instruits et d'intelligents.

« – Mais, lui disais-je, qu'est-ce que le dieu Pan a de commun avec la révolution ?
– Comment donc ? répondait-il ; mais c'est le dieu Pan qui fait la révolution. Il est la révolution.

– D'ailleurs, n'est-il pas mort depuis longtemps ? Je croyais que l'on avait entendu planer une grande voix au-dessus de la Méditerranée, et que cette voix mystérieuse, qui roulait depuis les colonnes d'Hercule jusqu'aux rivages asiatiques, avait dit au vieux monde : 'Le dieu Pan est mort !'

– C'est un bruit que l'on fait courir. Ce sont de mauvaises langues ; mais il n'en est rien. Non, le dieu Pan n'est pas mort ! Le dieu Pan vit encore, reprit-il en levant les yeux au ciel avec un attendrissement fort bizarre... Il va revenir. »

Il parlait du dieu Pan comme du prisonnier de Sainte-Hélène. »²

Qu'il soit investi de valeurs positives ou négatives, Pan s'offre ainsi comme l'un des grands avatars du conflit entre hébraïsme et hellénisme et de ses enjeux politiques, religieux ou esthétiques : « l'évocation de la mort du grand Pan sert à exprimer une contradiction majeure de notre culture, [qui] surgit comme un mystérieux et dramatique opérateur dans le partage des eaux chrétiennes d'avec les eaux païennes »³. On saisit mieux, à l'aune de ce contexte, l'originalité heinéenne de la référence à Pan dans ce chapitre II de *Ludwig Börne*, l'une des deux occurrences majeures dans le corpus heinéen : si le poète allemand semble de prime abord être du côté de Pan et des dieux grecs, et donc déplorer, lorsqu'il évoque la légende plutarquienne, la disparition de Pan, il retourne finalement la signification de cette métaphore pour associer Pan au Christ et donc faire de son décès un événement positif, qui consacre la fin du déisme et de l'absolutisme. La mort de(s) dieu(x), Pan à leur tête, est donc dans ce cas

¹ Michelet, *La sorcière*, *op.cit.*, p.310.

² Baudelaire, « L'École païenne », dans *Œuvres complètes*, t.II, *op.cit.*, p.44-45.

³ P. Borgeaud, « La mort du Grand Pan. Problèmes d'interprétation », *art.cit.*, p.20.

de figure un événement positif chez Heine, qui réconcilie l'humanité avec elle-même et s'offre comme un véritable progrès, religieux comme politique.

S'il y a exil des dieux, c'est donc presque du fait du poète lui-même, qui adopte en ce sens une « attitude prométhéenne »¹, qui trouve par exemple à s'exprimer, dans les « Dieux de la Grèce », dans ces vers goethéens : « Ich hab euch niemals geliebt, ihr Götter! / Denn widerwärtig sind mir die Griechen, / Und gar die Römer sind mir verhaßt. »² Il s'agit bien d'abord d'affirmer ici un anticlassicisme, que Nerval semble d'ailleurs avoir compris comme l'unique message de ces trois vers, en témoigne sa traduction pour le moins elliptique : « Je ne vous ai jamais aimées, vieilles divinités classiques ! »³ Mais il y a bien également une posture qui renvoie à celle adoptée par le Prométhée de l'hymne de Goethe (1789). Dans sa volonté de détrôner les dieux, quels qu'ils soient, Heine « affirme avec une orgueilleuse vigueur la supériorité morale de l'homme sur les dieux et sur Dieu »⁴ : « Denn, immerhin, Ihr alten Götter, / Habt Ihr's auch eh'mals, in Kämpfen der Menschen, / Stets mit der Parthey der Sieger gehalten, / So ist doch der Mensch großmüth'ger als Ihr, / Und in Götterkämpfen halt' ich es jetzt / Mit der Parthey der besiegten Götter. »⁵ Se retrouve ici affirmée une « supériorité de l'humain sur le divin », qui confine presque à « l'athéisme »⁶. En ce sens, l'acte d'allégeance que fait le poète à ces divinités déchues⁷ est moins soumission aux dieux qu'affirmation d'un ethos de poète combattant. Par ailleurs, cette supériorité n'est pas uniquement morale, elle appelle encore une fois de ses vœux une régénération, voire une révolution politique, comme le rappelle les dernières lignes de *La ville de Lucques* :

« Und du, holde Satyra, Tochter der gerechten Themis und des bocksfüßigen Pan,
leih mir deine Hülfe, du bist ja mütterlicher Seite dem Titanengeschlechte
entsprossen, und hassest gleich mir die Feinde deiner Sippschaft, die

¹ L. Calvié, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.32.

² « Die Götter Griechenlands », *NS*, II, 6, *DHA 1*, p.412 : « Je ne vous ai jamais aimés, vous, les Dieux, / C'est que les Grecs me répugnent, / Et même les Romains, je les hais. » (« Les dieux de la Grèce », *MDN*, VI, dans *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), p.160).

³ « Les dieux grecs », *MDN*, *DHA 1*, p.508.

⁴ L. Calvié, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.32.

⁵ « Die Götter Griechenlands », *NS*, II, 6, *DHA 1*, p.416 : « autrefois, vieux dieux, vous avez toujours, dans les batailles des hommes, pris le parti des vainqueurs ; mais l'homme a l'âme plus généreuse que vous, et, dans les combats des dieux, moi, je prends le parti des dieux vaincus. » (« Les dieux grecs », *MDN*, *DHA 1*, p.509).

⁶ L. Calvié, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.33.

⁷ « Alors, une sombre colère me saisit, et je voudrais briser les nouveaux temples et combattre pour vous, antiques divinités, pour vous et votre bon droit parfumé d'ambrosie ; et devant vos autels relevés et chargés d'offrandes, je voudrais adorer, et prier, et lever des bras suppliants... » (« Les dieux grecs », *MDN*, *DHA 1*, p.508 ; texte allemand en *DHA 1*, p.416).

schwächlichen Usurpatoren des Olymps. Leih mir das Schwert deiner Mutter, damit ich sie richte, die verhaßte Brut, und gib mir die Pickelflöte deines Vaters, damit ich sie zu Tode pfeife - Schon hören sie das tödtliche Pfeifen, und es ergreift sie der panische Schrecken, und sie entfliehen wieder, in Thiergestalten, wie damals, als wir den Pelion stülpten auf den Ossa - *Aux armes citoyens!* Man that uns armen Titanen sehr Unrecht, als man die düstre Wildheit tadelte, womit wir, bey jenem Himmelssturm, herauftobten [...]. Es ist verzeihlich, wenn wir etwas ungeschlacht erschienen, in Vergleichung mit jenen Göttern *comme il faut*, die fein und gesittet, in den heiteren Salons des Olymps, so viel lieblichen Nektar und süße Musenkonzerte genossen. »¹

La Marseillaise, citée en français dans le texte allemand (« Aux armes, citoyens »), devient ainsi le cri de ralliement de tous les titans et autres partisans de la libération de l'humanité, et témoigne du caractère profondément politique de cette volonté de vouloir détrôner les dieux. Mais cette fois-ci, Pan est bien du côté du poète : en puisant son souffle auprès de Pan et de Thémis, Heine fonde une esthétique de la satire, qui conjugue puissance bacchique (Pan, les satyres) et mission de justicier (Thémis). On retrouve encore une posture prométhéenne dans l'identification de narrateur à une communauté de titans (« *wie damals, als wir den Pelion stülpten* » ; « *uns armen Titanen* ») dont les combats sont non seulement profondément politiques, mais également ancrés dans les réalités concrètes du XIX^e siècle révolutionnaire, comme le montre l'association du mythe de la gigantomachie à la Marseillaise. Si Pan est une figure positive, les dieux grecs le sont beaucoup moins, transformés en dieux bourgeois de « salons » (« *jenen Göttern* comme il faut »). On voit bien, dans ces deux principales références à Pan dans le corpus heinéen, combien le matériau mythologique chez Heine n'est jamais idéologiquement figé et jamais saisi univoquement, mais toujours dans une sorte de réactualisation et de réinterprétation permanente qui participe à la richesse et la complexité de la relation de Heine au paganisme antique. La conclusion est la même pour ce motif de la

¹ *Die Stadt Lukka*, « Spätere Nachschrift », *DHA* 7, p.205 : « Et toi, excellente Satire, fille de la juste Thémis et de Pan aux pieds de bouc, prête-moi ton secours ! Tu descends, toi aussi, par le côté maternel de la famille des Titans, et tu hais, ainsi que moi, les ennemis de ta race, les débiles usurpateurs de l'Olympe. Prête-moi le glaive de ta mère, afin que je la punisse, la détestable engeance, et donne-moi la petite flûte de ton père pour que je la fasse mourir sous le sifflet... Déjà ils entendent ce sifflement mortel, et la peur panique les saisit, et ils recommencent à s'enfuir, sous la forme d'animaux, comme en ce jour où nous entassâmes Pélion sur Ossa [...]. On nous fait tort à nous autres pauvres Titans, quand on nous reproche la sauvage brutalité avec laquelle nous nous sommes rués à cet assaut du ciel... [...] Il faut nous pardonner si nous avons paru un peu grossiers, comparés à ces dieux comme il faut, raffinés et polis, qui, dans les clairs salons de l'Olympe, ont savouré le si bon nectar et les doux concerts des Muses. » (*La ville de Lucques*, XV, *DHA* 7, p.461).

mort des dieux, qui souligne également l'ambivalence de la position du poète et de son rôle dans la rupture avec ce déisme, entre franche rupture et mélancolie.

3. « Magnificence » de la religion

a. Notre-Dame de Sidon et Sainte Astarté

Derrière cette fin du déisme que Heine constate autant qu'il l'appelle de ses vœux, c'est bien le christianisme qui est essentiellement visé. On rejoint d'ailleurs la définition première du paganisme : être païen, c'est d'abord ne pas être chrétien. Il y a donc d'emblée une dimension polémique dans ce terme : se réclamer du paganisme, c'est avant toute chose se positionner face au discours de la religion officielle. Sur ce sujet, Heine reste profondément cohérent : *Les dieux en exil*, quand bien même le poète allemand serait retourné à la religion, poursuit dans la même veine antichrétienne que les écrits de jeunesse heinéens, et relie explicitement la critique du christianisme à cette opposition entre hébraïsme et hellénisme, comme le fait également Gautier¹. *La magnificence du christianisme* d'Heinrich Kitzler, évoquée à la fin des *Elementargeister* et au début des *Dieux en exil*, s'offre ainsi comme une allusion claire au *Génie du christianisme*. À travers ce personnage fictif, qui est aussi un double heinéen, c'est donc toute la rhétorique apologétique et la démarche de Chateaubriand qui est moquée. Heine souligne d'ailleurs la dimension comique de son personnage, puisque son nom (« Kitzler ») renvoie à la fois au verbe « chatouiller » (*kitzeln*) mais aussi... au clitoris (« der Kitzler ») ! Les paroles du « bachelier ès-lettres » s'offrent ainsi comme une parodie du discours moralisateur de Chateaubriand ou des Pères de l'Église : « Ich habe unumwunden ausgesprochen, daß sogar Jupiter, der oberste der Götter, nach dem königl. hannövr. Criminalrechte, hundertmal das Zuchthaus, wo nicht gar den Galgen, verdient hätte. Dagegen habe ich die Moralsprüche, die im Evangelium vorkommen, gehörig paraphrasirt und

¹ Il suffit, là encore, d'en revenir à la préface de *Mademoiselle de Maupin* : « Mais c'est la mode maintenant d'être vertueux et chrétien, c'est une tournure qu'on se donne ; on se pose en saint Jérôme, comme autrefois en don Juan ; l'on est pâle et macéré, l'on porte les cheveux à l'apôtre, l'on marche les mains jointes et les yeux fichés en terre ; on prend un petit air confit en perfection ; on a une Bible ouverte sur sa cheminée, un crucifix et du buis béni à son lit ; l'on ne jure plus, l'on fume peu, et l'on chique à peine. – Alors on est chrétien, l'on parle de la sainteté de l'art, de la haute mission de l'artiste, de la poésie du catholicisme, de M. de Lamennais, des peintres de l'école angélique, du concile de Trente, de l'humanité progressive et de mille autres belles choses. [...] Le christianisme est tellement en vogue par la tartuferie qui court que le néochristianisme lui-même jouit d'une certaine faveur. » (*Maupin*, p.77-78). Le christianisme est donc ici attaqué pour dénoncer les « vertueux » et autres moralistes, ainsi que les spiritualistes qui « fume[nt] peu » et « chique[nt] à peine ». Le christianisme rejoint alors les critiques de Gautier contre ce qui est « en vogue », à la mode, ce qui acte de fait sa mort ou sa périssabilité.

gezeigt... »¹ L'argumentation de Kitzler se voit ridiculisée aussi bien par la dégradation comique de la figure de Jupiter, soumis au « code pénal de Hanovre » que par la caricature du style apologétique et des codes formels sur lequel il se fonde. C'est d'ailleurs l'ensemble du dialogue entre Kitzler et le narrateur qui s'engage d'ailleurs dans une dénonciation du christianisme : ainsi la défense enflammée du christianisme dans laquelle se lance le narrateur est-elle immédiatement suivie d'une pointe ironique qui en retourne radicalement la signification : « Es ist die schauerlich erhabenste Erscheinung der Weltgeschichte dieses erste Auftreten des Christenthums, sein Kampf und sein vollkommener Sieg. Ich sprach diese Worte mit desto würdigerem Ausdruck, da ich an jenem Abend sehr viel eimbecker Bier zu mir genommen hatte, und meine Stimme desto volltönender erscholl. »²

La science moderne (Heine cite Gibbon et son *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*), tout autant que l'amour de l'art et de la beauté, ont finalement raison des croyances de Kitzler. En plaçant sciemment cet épisode au début des *Dieux en exil*, Heine présente alors son essai comme un anti-*Génie du christianisme*. Jeter au feu cette *Magnificence du christianisme*, comme le fait Kitzler, c'est donc un acte militant qui se positionne contre un certain nombre de principes idéologiques et place l'opposition entre hébraïsme et hellénisme au cœur d'une critique de la religion.

Dans la même logique, la version moderne du *Tannhäuser*, celle écrite par Heine, prend à contrepied la morale chrétienne du texte ancien, et s'ouvre par ces lignes ironiques : « Ihr guten Christen laßt Euch nicht / Von Satans List umgarnen! / Ich sing' Euch das Tannhäuserlied Um Eure Seelen zu warnen. »³. Heine poursuit dans cette veine, faisant par exemple de la confession de Tannhäuser au pape Urbain un éloge passionné de Vénus plus qu'une réelle repentance... Mais c'est peut-être finalement l'épisode consacré à la religiosité des baleines qui s'offre comme la meilleure illustration du persiflage heinéen. Le narrateur fait ainsi des cétacés des animaux particulièrement pieux, s'appuyant dans sa démonstration sur le

¹ EG, p.44 : « J'ai irrévocablement prononcé que le premier des dieux, Jupiter en personne, aurait, d'après le texte du code pénal de Hanovre, mérité mille fois [les galères], sinon le gibet. Pour faire contraste, j'ai ensuite paraphrasé la doctrine et les maximes de l'Évangile, et prouvé... » (DE, p.229).

² EG, p.44 : « [...] "Il n'y a rien d'aussi grandiose, d'aussi saisissant que ce début du christianisme, ses luttes et son complet triomphe !" Je prononçais ces paroles d'autant plus solennellement, qu'ayant bu ce soir-là beaucoup de bière d'Eimbeck, ma voix avait acquis plus de sonorité. » (DE, p.229).

³ EG, p.57 : « Bons chrétiens, ne vous laissez pas envelopper dans les filets de Satan ; c'est pour édifier votre âme que j'entonne la chanson du Tannhäuser » (DE, p.235). « Ihr guten Christen laßt Euch nicht / Von Satans List umgarnen! / Ich sing' Euch das Tannhäuserlied Um Eure Seelen zu warnen. »

rapport d'un missionnaire hollandais¹ : « mit seinen eigenen Augen, versichert der Domine, habe er mehre Wallfische gesehen, die an einer Eiswand gelehnt, dort aufrecht standen und sich mit dem Obertheil auf und nieder bewegten, wie Betende. »² Niels Andersen répond très sérieusement à ces remarques, pour prouver que la baleine « n'a pas le moindre sentiment religieux » :

« Quelle en est la raison ? Est-ce qu'ils ne trouvent pas d'église assez spacieuse pour qu'ils puissent entrer dans son giron ?] Les baleines n'ont pas non plus de goût pour les prophètes, et celle qui avait avalé Jonas n'a pas pu digérer ce [grand] prédicateur [; prise de nausées], elle le vomit après trois jours. À coup sûr, cela prouve l'absence de tout sentiment religieux dans ces monstres. [Ce ne sera donc pas la baleine qui choisira un glaçon pour prie-Dieu, et fera en se balançant des simagrées de dévotion.] ».³

La version allemande est beaucoup plus courte et s'engage moins dans une démonstration grotesque que ne le fait le texte français : la figure du « petit prophète » Jonas se voit démythifiée et ridiculisée dans ce mouvement d'ingurgitation (« *verschlucken* ») et de régurgitation (« *ausspucken* ») qui brise et trivialise toute la symbolique chrétienne associée aux trois jours que passe Jonas dans le ventre de la baleine. Les baleines, qui, rappelons-le, sont aussi des figures titanesques qui partagent avec Jupiter un même destin, sont ainsi porteuses d'une critique heinéenne qui passe ici par la force humoristique d'images burlesques, comme celle qui assimile, dans la version française, « glaçon » et « prie-Dieu », comme pour redoubler la métaphore hivernale qui caractérise la frigidité moderne. On aboutit ainsi à une poétique du blasphème au cœur de l'esthétique heinéenne, qui se fonde sur des saillies et des traits d'esprit dont l'humour n'atténue en rien la violence de la critique. Ce blasphème, on le retrouve d'ailleurs dans le fragment du *Rabbin de Bacharach*, dans la confrontation entre Don Issac, double heinéen et héros picaresque, et Abraham de Bacharach, héros de ce court texte :

¹ *GE*, p.140. En considérant le fait que la Hollande est, pour Heine, la patrie du commerce et de la modernité mercantile (voir l'épisode de Bacchus), on peut voir dans cette figure l'incarnation de tout ce que Heine condamne dans son époque : l'association de l'obscurantisme religieux (le missionnaire) et du matérialisme de l'argent.

² « Le domine assure qu'il a vu de ses propres yeux [une] baleine qui se tenait debout contre la paroi d'un bloc de glace, et balançait la partie supérieure de son corps à la façon des hommes qui prient. » (*DE*, p.253).

³ *DE*, p.254 : « Der Wallfisch, so viel Thran er auch enthält, schloß Niels Andersen, ist doch ohne den mindesten religiösen Sinn. Er ehrt weder die Heiligen noch die Propheten, und sogar den kleinen Propheten Jonas, den solch ein Wallfisch einmal aus Versehen verschluckte, konnte er nimmermehr verdauen, und nach dreyen Tagen spuckte er ihn wieder aus. Das vortreffliche Ungeheuer hat leider keine Religion. » (*GE*, p.141).

« Ja – fuhr der Spanier fort – ich liebe Eure Küche weit mehr als Euren Glauben; es fehlt ihm die rechte Sauce. Euch selber habe ich nie ordentlich verdauen können. Selbst in Euren besten Zeiten, selbst unter der Regierung meines Ahnherrn Davids, welcher König war über Juda und Israel, hätte ich es nicht unter Euch aushalten können, und ich wäre gewiß eines frühen Morgens aus der Burg Sion entsprungen und nach Phönizien emigriert, oder nach Babilon, wo die Lebenslust schäumte im Tempel der Götter...

– Du lästerst, Isaak, den einzigen Gott – murmelte finster der Rabbi – du bist weit schlimmer als ein Christ, du bist ein Heide, ein Götzendiener ...

– Ja, ich bin ein Heide, und eben so zuwider wie die dürren, freudlosen Hebräer sind mir die trüben, qualsüchtigen Nazarener. Unsre liebe Frau von Sidon, die heilige Astarte, mag es mir verzeihen, daß ich vor der schmerzenreichen Mutter des Gekreuzigten niederknie und bete... Nur mein Knie und meine Zunge huldigt dem Tode, mein Herz blieb treu dem Leben! »¹

On retrouve ici, dans la bouche de Don Isaac, le programme sensualiste étudié en première partie, cette foi dans la volupté de vivre (« *Lebenslust* ») qui s’oppose au spiritualisme judéo-chrétien rachitique (« *dürr* »), maussade (« *trüb* ») et avide de supplices (« *qualsüchtig* »). Bien plus, la métaphore culinaire des premières lignes, qui associe la religion à un plat qui manque de « sauce », et que ne peut « digérer » Don Isaac, non seulement participe à la dégradation de la religion juive, mais offre en même temps un plaidoyer épicurien et une défense de la chair sensuelle. Ce paganisme revendiqué s’associe ici explicitement à la critique de la religion juive et chrétienne qui passe notamment par une subversion et une désacralisation des symboles qui lui sont associés : on passe ainsi de Sion (Jérusalem) à Sidon, ville païenne par excellence. Que l’on ne se méprenne pas : si Heine, par son antagonisme entre hébraïsme et hellénisme, attaque presque exclusivement dans ses écrits le judéo-christianisme, c’est bien toutes les religions qui sont visées. C’est d’ailleurs le sens que l’on doit donner à la

¹ *Der Rabbi von Bacharach*, DHA 5, p.143 : « - Oui, poursuit l’Espagnol, j’aime votre cuisine bien plus que votre foi ; il manque à celle-ci la sauce qui conviendrait. Vous-mêmes, je n’ai jamais vraiment pu vous digérer. Même à votre haute époque, sous le règne de mon aïeul David qui fut roi de Juda et d’Israël, je n’y aurais pas tenu parmi vous, et un matin à l’aube, je me serais certainement évadé de la citadelle de Sion et j’aurais émigré en Phénicie, ou à Babylone, où le bonheur de vivre écumait dans le temps des dieux...

- Tu profanes, Isaak, le Dieu unique, murmura sombrement le rabbin, tu es bien pire qu’un chrétien, tu es un païen, un idolâtre...

- Oui, je suis un païen, et j’abhorre tout autant les Hébreux desséchés et sans joie que les lugubres Nazaréens et leur goût du martyre. Que Notre-Dame de Sidon, sainte Astarté, me pardonne de m’agenouiller devant la mère douloureuse du Crucifié et de l’adorer... Seuls mon genou et ma langue honorent la mort, mon cœur est resté fidèle à la vie !... » (*Le rabbin de Bacharach*, dans *Nuits florentines*, op.cit., p.47).

conclusion du dernier poème du *Romanzero*, « Disputazion » : les longs et passionnés débats entre le rabbin et le moine se concluent par ce constat implacable de la reine : « ils puent tous les deux »¹.

Si la position de Pater sur ce sujet est beaucoup plus mesurée, on retrouve néanmoins également dans sa prose une critique de la religion, ou, pour être plus précis, de formes institutionnelles ou dégradées de religion, comme le fanatisme ou la superstition. La Rome de Marius, décrite comme « la ville la plus religieuse du monde » (titre du chapitre XI), espace où se « mêle[nt] toutes les religions de l'ancien monde »², est ainsi « devenue le havre romantique de la superstition la plus débridée », habitée par « une folie religieuse »³. Encore une fois, la description qui est faite ici cherche moins à faire le tableau de la Rome antique que dresser celui de l'époque de Pater : en des temps où « l'angoisse publique [est] plus importante que jamais », Pater souligne le rôle foncièrement négatif que joue la religion dans son « côté délirant » et dans la « piété irrationnelle »⁴ qu'elle suscite : « it was “as if the presence of the gods did not do men good, but disordered or weakened them.” »⁵ Contrastant avec la cérémonie des ambarvales (chapitre I) comme avec la messe chrétienne (chapitre XXIII), les cérémonies religieuses de la cité romaine sont dénoncées pour leur violence (la cérémonie de la lance, chapitre XVIII) ou pour leur artificialité, comme lors de la cérémonie funèbre pour Verus (chapitre XVII). Dans tous les cas, il s'agit de condamner les errances de la religion dans son lien avec la théâtralité des spectacles. C'est ainsi à l'occasion du chapitre XIV (« Manly amusement ») consacré aux combats de l'arène que Pater cite Lucrèce : « tantum religio potuit suadere malorum »⁶. À quelques exceptions près⁷, Pater ne donne jamais véritablement dans la désacralisation railleuse qui caractérise la plume heinéenne : le critique anglais ne partage ni le scepticisme ni l'ironie du poète allemand, et sa position sur le

¹ « Disputazion », *Romanzero*, III, *DHA* 3, p.172 : « Daß sie alle beide stinken. »

² *Marius*, p.155 : « A blending of all the religions of the ancient world had been accomplished. » (*ME*, t.1, p.184).

³ *Marius*, p.152 : « Rome had become the romantic home of the wildest superstition » ; « religious mania » (*ME*, t.1, p.180).

⁴ *Marius*, p.232-233 : « public anxiety was as great as ever » ; « delirious sort of religion » (*ME*, t.2, p.43-44).

⁵ *ME*, t.2, 44.

⁶ *ME*, t.1, p.240.

⁷ Citons par exemple la scène de jeu dans la cathédrale d'Auxerre, dans « Denys l'Auxerrois » : « The aged Dean of the Chapter, Protonotary of his Holiness, held up his purple skirt a little higher, and stepping from the ranks with an amazing levity, as if suddenly relieved of his burden of eighty years, tossed the ball with his foot to the venerable capitular Homilist, equal to the occasion. » (*IP*, p.86). Il est difficile de saisir s'il y a persiflage critique dans ces lignes, mais ce qui est certain, c'est qu'on assiste bien là à une désacralisation (y compris politique) de ces figures d'autorité dont les titres pompeux (« Pronotaire de Sa Sainteté », « vénérable prêcheur capitulaire ») semblent d'autant plus ironiques au regard de la métamorphose qui saisit les deux personnages. L'humour de la scène met moins à distance la religion elle-même que le pouvoir (religieux et politique) incarné par ces deux personnages, et souligne bien la profonde aspiration libérale patérienne.

catholicisme et le christianisme reste profondément liée au contexte britannique et au mouvement d'Oxford. Bien plus, l'esthétisme patérien reste habité par une soif de beauté qui passe notamment par un sens aigu du sacré et une foi dans la puissance formelle du rite, que l'on ne retrouve absolument pas dans les persiflages heinéens.

b. « Geistiges Opium »

Néanmoins, il est certain que la critique patérienne de ces avatars dégradés de religion rejoint clairement les attaques plus directement politiques que formule Heine contre le christianisme et la religion plus généralement. Ainsi, si le texte des *Dieux en exil* tourne en dérision la religion chrétienne dans son ensemble, on peut plus particulièrement retrouver dans ce texte l'un des principaux griefs de Heine envers le christianisme et sa croyance en un au-delà *post-mortem* bienheureux, qui déprécie l'existence terrestre. Au contraire, comme on l'a vu, le sensualisme croit au bonheur ici et maintenant : « ich brauche mir von keinem Priester ein zweytes Leben versprechen zu lassen, da ich schon in diesem Leben genug erleben kann. »¹. C'est aussi l'enseignement que l'on peut tirer de l'épisode consacré à « l'huissier académique Doris », qui se console des coups de bâton qu'il a reçus « en bon chrétien, convaincu qu'un jour, dans le royaume céleste, nous serons dédommagés des coups que nous avons reçus ici-bas »² : « Ich habe auch drüber nachgedacht, ob Entbehrung und Entsagung wirklich allen Genüssen dieser Erde vorzuziehen sey, und ob diejenigen, die hienieden sich mit Disteln begnügt haben, dort oben desto reichlicher mit Ananassen gepeist werden? Nein, wer Disteln gegessen, war ein Esel; und wer die Prügel bekommen hat, der behält sie. Armer Doris! »³

Ce que cherche à montrer Heine, par cette maxime comique (« *wer Disteln gegessen, war ein Esel* », « qui mange des chardons est un âne »), c'est que l'opposition sur laquelle se fonde le christianisme, entre « là-haut » (« *dort oben* ») heureux et « ici-bas » (« *hienieden* ») malheureux, s'offre comme une consolation qui permet de faire en sorte que les opprimés

¹ *Ideen. Das Buch Legrand*, III, DHA 6, p.176 : « je n'ai point besoin de me faire promettre par un prêtre une seconde vie, puisque j'ai déjà assez à jouir en celle-ci. » (*Le Tambour Legrand*. Idées, III, DHA 6, p.312).

² *DE*, p.230. « Es waren fürchterliche Prügel, die damals, wie ein hölzerner Platzregen, auf den breiten Rücken des armen Pedells herabfielen. Aber als guter Christ tröstete er sich mit der Ueberzeugung, daß wir dort oben im Himmel einst entschädigt werden für die Schmerzen, die wir unverdienterweise hienieden erduldet haben. » (*EG*, p.45).

³ *EG*, p.46 : « Le jeûne et la résignation, sont-ils préférables aux jouissances de cette terre, et servira-t-on des ananas là-haut à ceux qui se contentent de chardons ici-bas ? Non, me répondis-je enfin, quiconque mange des chardons, sera un âne, et quiconque recevra des coups de bâton les gardera ! Pauvre Doris ! » *DE*, DHA 9, p.265. Il s'agit d'un fragment non publié dans la version française des *Dieux en exil* et qui traduit un passage des *Elementargeister*.

« ici-bas » endurent leur sort silencieusement, dans la « privation » (« *Entbehrung* ») et le « renoncement » (« *Entsagung* »). En d'autres termes, cette croyance est un moyen d'immobilisme et de conservatisme politique, qui détruit à la racine toute velléité révolutionnaire. Au contraire, Heine aspire à un monde où « il sera superflu de prêcher le ciel aux pauvres pour ne pas leur faire envier le bonheur des riches. »¹ Quelques années avant la rédaction de la *Critique de la philosophie du droit de Hegel* par Karl Marx en 1843, Heine emploie ainsi dans *Ludwig Börne* une métaphore promise à un grand succès (et que l'on retrouve d'ailleurs chez Pater, mais dans un sens moins critique)² :

« Ist doch der Katholizismus die schauerlich reizendste Blüthe jener Doktrin der Verzweiflung, deren schnelle Verbreitung über die Erde nicht mehr als ein großes Wunder erscheint, wenn man bedenkt, in welchem grauenhaft peinlichen Zustand die ganze römische Welt schmachtete... Wie der Einzelne sich trostlos die Adern öffnete und im Tode ein Asyl suchte gegen die Tyranney der Cäsaren: so stürzte sich die große Menge in die Ascetik, in die Abtödtungslehre, in die Martyrsucht, in den ganzen Selbstmord der nazarenischen Religion, um auf einmal die damalige Lebensqual von sich zu werfen und den Folterknechten des herrschenden Materialismus zu trotzen... Für Menschen, denen die Erde nichts mehr bietet, ward der Himmel erfunden... Heil dieser Erfindung! Heil einer Religion, die dem leidenden Menschengeschlecht in den bitteren Kelch einige süße, einschläfernde Tropfen goß, geistiges Opium, einige Tropfen Liebe, Hoffnung und Glauben! »³

¹ DA, V, DHA 8, p.426 : « Wir haben ausgefunden: [...] daß wir nicht nöthig haben die größere und ärmere Klasse an den Himmel zu verweisen. » (RS, III, p.218).

² « Such pagan worship, in spite of local variations, essentially one, is an element in all religions. It is the anodyne which the religious principle, like one administering *opiates* to the incurable, has added to the law which makes life sombre for the vast majority of mankind. » (« Winckelmann », R, p.202 ; p.192 dans *La Renaissance*). Nous soulignons. Si la métaphore de l'opium est la même, Pater cherche à montrer que cette dimension « païenne » est constitutive de toute religion : cette dernière, qu'elle soit païenne ou chrétienne, naît, rappelle Pater, du sentiment de la finitude et de la conscience de la mort. Si la religion est un opium, c'est précisément parce qu'elle cherche à atténuer et soulager la douleur de ce sentiment. Comme Marx ou Heine, Nietzsche emploie une métaphore similaire : « L'alcool et le christianisme, les narcotiques de l'Europe. » (*Le Gai Savoir*, par.147, p.244).

³ LB, IV, p.102-103 : « Le catholicisme est bien la fleur aux charmes effrayants de cette doctrine du désespoir dont la diffusion sur toute la terre n'apparaît plus comme un grand miracle si l'on songe dans quel épouvantable état languissait le monde romain tout entier... De même que l'individu sans espoir s'ouvrait les veines et cherchait dans la mort un asile contre la tyrannie des Césars, la foule se précipitait dans l'ascétisme, dans la doctrine de la mortification, dans l'ivresse du martyre, dans tout le suicide de la religion nazaréenne, pour rejeter d'un seul coup la douleur de vivre qui régnait alors et braver les tortionnaires du matérialisme régnant... Pour des hommes auxquels la terre n'offre plus rien on avait inventé le ciel... Gloire à cette invention ! Gloire à une religion qui a versé dans le calice amer de l'humanité souffrante quelques gouttes de doux somnifère, de l'opium spirituel, quelques gouttes d'amour, d'espoir et de foi ! » *Ludwig Börne*, IV, Le Cerf (éd.), *op.cit.*, p.114.

Le détour par l'Antiquité romaine décadente n'en reste pas moins explicite : derrière la « tyrannie des Césars » et les « tortionnaires du matérialisme régnant » (« *Folterknechten des herrschenden Materialismus* ») c'est bien la situation politique actuelle qui est en jeu. Heine dénonce ainsi le fait que la religion s'offre comme un instrument politique qui légitime l'asservissement en faisant de la foi un refuge consolateur pour le peuple opprimé et pour tous ceux « auxquels la terre n'offre plus rien ». Les dernières lignes font du « ciel » chrétien (« *Himmel* ») une pure « invention » (« *Erfindung* »), et rappellent que ces réflexions heinéennes sont contemporaines de celles de Feuerbach, de Marx et plus généralement du courant des « jeunes hégéliens ». Le spiritualisme religieux, sa « doctrine de mortification » (« *Abtödtunglehre* ») et sa « soif de martyr » (« *Martyrsucht* ») sont donc instruments d'oppression politique : les puissants savent « que le christianisme est nécessaire dans un État, pour que les sujets obéissent avec une charmante humilité »¹. Comme le note G. Höhn, Heine, « dans le sillage des Lumières, [...] rappelle la relation entre la consolation religieuse et le pouvoir absolu, ce qui lui permet de définir comme critique politique sa critique du christianisme. »² Heine fait alors d'un judaïsme venu d'Égypte l'origine de cette religion prosélyte qui impose sa vision comme seule et unique véritable :

« Einst war es freylich anders, da ließ sich keiner einfallen, die Lehre und die Feyer seiner Religion besonders anzupreisen, oder gar sie jemanden aufzudringen. [...] Einem Griechen wäre es ein Greuel gewesen, wenn ein Fremder, der nicht von seinem Geschlechte, eine Religionsgenossenschaft mit ihm verlangt hätte; noch mehr würde er es für eine Unmenschlichkeit gehalten haben, irgend jemand, durch Zwang oder List, dahinzubringen, seine angeborene Religion aufzugeben und ein fremde dafür anzunehmen. Da kam aber ein Volk aus Egypten, dem Vaterland der Krokodille und des Priesterthums, und außer den Hautkrankheiten und den gestohlenen Gold- und Silbergeschirren, brachte es auch eine sogenannte positive Religion mit, eine sogenannte Kirche, ein Gerüste von Dogmen, an die man glauben, und heiliger Ceremonien, die man feyern mußte, ein Vorbild der späteren Staatsreligionen. Nun entstand „die Menschenmäkeley“, das Proselitenmachen, der Glaubenszwang, und all jene heiligen Greul, die dem Menschengeschlechte so viel Blut und Thränen gekostet. »³

¹ *La ville de Lucques*, XII, *DHA* 7, p.454-455 : « sie wissen, daß das Christenthum im Staate nöthig ist, damit die Unterthanen hübsch demüthig gehorchen. » (*Die Stadt Lukka*, XII, *DHA* 7, p.190).

² G. Höhn, *Heinrich Heine. Un intellectuel moderne*, op.cit., p.90.

³ *Die Stadt Lukka*, XIII, *DHA* 7, p.192-193 : « Jadis, c'était sans doute autrement ; personne ne s'avisait d'exalter d'une manière particulière les doctrines et le culte de sa religion, ou d'en importuner les autres. [...] C'eût été un

Contrairement au paganisme grec qui ne donne pas dans un dogmatisme intolérant, le spiritualisme juif, venu d'Égypte, fait advenir le règne de la « *Menschenmäkelei* » (« dénigrement des gens »¹), du prosélytisme (« *Proselitenmachen* »), et de l'obligation de croire (« *Glaubenszwang* ») : autant de valeurs au fondement de la « religion d'État » (« *Staatsreligion* »), que dénonce violemment Heine dans *La ville de Lucques*². Comme chez Gautier, Heine voit dans la sortie d'Égypte du peuple hébreu³, avec ses maladies de peau (« *Hautkrankheiten* ») et sa vaisselle volée d'or et d'argent (« *gestohlenen Gold- und Silbergeschirren* ») l'acte fondateur de l'hébraïsme qui fait basculer l'Occident du sensualisme au spiritualisme⁴.

sujet d'abomination pour un Grec, si un étranger, qui n'était pas de sa race, lui eût proposé une communauté de religion ; d'un autre côté, il aurait regardé comme une inhumanité d'amener quelqu'un, par ruse ou par force, à abjurer la religion de ses pères, pour en accepter une autre. Mais, alors, arriva un peuple, d'Égypte, la patrie du crocodile et du sacerdoce, et avec la [lèpre] et [l'argenterie empruntée], ce peuple apporta aussi [la première religion positive, une église], un échafaudage de dogmes qu'il fallait croire et de saintes cérémonies qu'il fallait célébrer ; enfin un type de nos modernes religions d'État. Alors s'établit dans le monde [le fanatisme religieux, l'intolérance], le prosélytisme et enfin toutes ces saintes horreurs qui ont coûté au genre humain tant de sang et de larmes... » (*La ville de Lucques*, XIII, *DHA* 7, p.456).

¹ *Tableaux de voyages*, C. Placial (trad.), p.482 : la note précise que Heine reprend ce terme au *Nathan der Weise* de Lessing, pièce qui s'offre comme plaidoyer pour la tolérance religieuse.

² « C'est par cela même que je suis ami de l'État et de la religion, que je hais ce monstre qu'on nomme religion d'État, créature dérisoire, née du concubinage du pouvoir temporel et de la puissance spirituelle, mulet engendré par le coursier de l'antéchrist et par l'ânesse du Sauveur. » Cette critique de la religion d'État occupe un chapitre entier. Voir *La ville de Lucques*, XIV, *DHA* 7, p.457 *sqq.* En allemand, voir *DHA* 7, p.193, *sqq.* On trouvait déjà dans *L'île de Nordeney* (*Die Nordsee. Dritte Abtheilung*) des attaques contre l'assujettissement du peuple par l'Église romaine (voir *DHA* 6, p.142 pour le texte allemand, p. 284-285 pour la version française).

³ On pourrait être surpris de voir Heine associer Égypte, monothéisme, et religion d'État, alors même que Gautier fait de cette civilisation le dernier refuge du paganisme. Mais c'est bien le peuple hébreu qui est ici visé : « Oh, cette Égypte ! ses produits défient le temps, ses pyramides sont encore debout, les momies [de ses mausolées] sont aussi fièrement conservées qu'elles l'étaient [aux temps des Pharaons], et également indestructible est cette momie de peuple qui erre par toute la terre, emmaillottée dans ses vieilles bandelettes sacerdotales, [] spectre [hiéroglyphique à la fois risible et épouvantable] qui, pour se soutenir, trafique de lettres de change et de [lorgnettes...] » (*La ville de Lucques*, XIII, *DHA* 7, p.457 ; version allemande en *DHA* 7, p.193). Rares occurrences, avec celle citée plus haut, où la plume heinéenne côtoie les clichés antisémites.

⁴ L'idée de faire de l'Égypte la patrie originelle du déisme et de « l'esprit de caste » revient régulièrement dans les *Tableaux de voyage*. Voir par exemple le début du chapitre XI (« *Die Befreyung* ») des *Englische Fragmente*, chapitre VII (« *L'émancipation* ») pour la version française : « ce n'est pas l'Inde, mais l'Égypte qui a produit cet esprit de caste qui, depuis deux mille ans, a su se déguiser sous les costumes de tous les pays, et toujours prendre le langage de chaque siècle pour tromper chaque siècle ; qui, [...] empoisonne de ses exhalaisons cadavéreuses la brillante fraîcheur de notre vie, et suce, vampire du moyen âge, le sang et la chaleur du cœur des peuples. La fange du Nil n'a pas seulement engendré des crocodiles qui peuvent si bien pleurer ; mais aussi ces prêtres qui le savent encore mieux, et cette caste privilégiée et héréditaire de guerriers qui surpassent encore les crocodiles en soif de meurtre et en glotonnerie. » (*DHA* 7, p.502 ; p.263 pour le texte allemand). Il s'agit bien encore une fois de dénoncer la conjonction des pouvoirs politiques et spirituels et du fait que la religion soit mise au service de l'oppression des peuples.

4. Dionysos christique, Christ dionysiaque : aux sources de la culture

a. Subversions païennes

Dans ses attaques contre le judéo-christianisme et la religion, Heine tourne régulièrement en dérision le christianisme et ses symboles, comme le fait d'ailleurs Gautier avec le texte biblique à la fin du *Roman de la Momie*¹. C'est par exemple le cas lorsque l'on veut exhumer le corps d'Apollon « pour lui enfoncer un pieu dans le ventre » : « lorsque l'on ouvrit le tombeau, il était vide. »² L'allusion évidente à la résurrection du Christ retourne le mystère chrétien pour l'associer au dieu païen des arts, exactement de la même manière que Pater évoque, dans « Denys l'Auxerrois », la découverte, le jour de Pâques, du sarcophage vide dans la cathédrale d'Auxerre³ : les deux symboles s'associent pour faire de Denys un nouveau ressuscité. Dans la même logique, dans l'épisode consacré à Bacchus, Heine multiplie les motifs qui tendent à subvertir les symboles chrétiens. Comment ne pas voir dans le trio formé par Bacchus, Priape, et Silène une Sainte Trinité parodique, ou dans le discours sur les bienfaits du vin du prier-Bacchus un détournement de l'allégorie chrétienne qui fait du vin le sang du Christ ? Ce faisant, il s'agit pour Heine de faire acte d'allégeance non pas au Christ mais à l'Art, incarné par Apollon et surtout par Bacchus, qui a clairement la préférence du poète⁴. Il n'est pas même jusqu'au choix du vocabulaire qui participe de cette subversion ironique du message chrétien : ainsi, dans le cortège bacchique, « le char du triomphateur [est] précédé de sa chapelle », qui se livre aux « saints mystères du culte des plaisirs. »⁵

Même si sa démarche est moins parodique et moins ironique, Pater va également dans ce sens, comme en témoignent les deux portraits d'Apollyon et de Denys qui engagent une profonde subversion des symboles chrétiens. À Heine qui évoquait, dans *Les dieux en exil*, Apollon

¹ Si Gautier reprend parfois mot pour mot le texte biblique, les derniers chapitres du roman, qui prennent pour trame le texte vétérotestamentaire (plaies d'Égypte, fuite du peuple hébreux), s'offrent bien plus comme une parodie ou du moins un appropriation toute personnelle du matériau biblique, en témoigne par exemple le combat entre Mosché et les mages de Pharaon. Il s'agit bien de contester la lecture judéo-chrétienne de l'histoire qui voit dans la sortie d'Égypte un acte positif fondateur pour les deux religions.

² *DE*, p.241.

³ Voir « Denys l'Auxerrois », p.71-72.

⁴ Voir la fin de *Die Göttin Diana (DHA 9, p.75)* : si Apollon ne parvient qu'un instant à ressusciter le chevalier décédé, Bacchus, aidé de Silène, le remet totalement d'aplomb. L'esthétique heinéenne est à coup sûr profondément dionysiaque...

⁵ *DE*, p.244. La deuxième expression ne figure pas dans le texte allemand. En revanche, le terme allemand « Hofkapelle » (*GE*, p.130) traduit par « chapelle » est intéressant parce qu'il renvoie plus explicitement qu'en français à la fois au lieu de culte chrétien et donc ici à l'ensemble des ecclésiastiques qui le desservent, mais aussi à un orchestre ou un chœur. Au sein d'un même terme se retrouve donc inscrite l'opposition entre religion et art, entre hébraïsme et hellénisme.

berger, Pater répond avec son Apollyon qu'il décrit comme un « *affectionate shepherd* »¹ qui porte un « agneau bêlant contre son sein »² : « and if they strayed afar [he] would bring them back tenderly upon his shoulders »³. D'une part, l'expression assimile Apollyon à la figure du Christ bon pasteur, mais elle renvoie aussi, de manière beaucoup plus subversive, au poème « *The Affectionate Shepherd* », un texte publié anonymement en 1594, qui contient une signification homoérotique. Dans la même logique, on retrouve par exemple dans le sarcophage de Denys une fiole de vin, simplement plus « terrestre »⁴ que celui qui est associé au sang du Christ ou au Saint Graal arthurien : et lorsque les ouvriers font « passer à la ronde le précieux flacon », il s'agit ni plus ni moins de réécrire la Cène néotestamentaire plus ou moins parodiquement (« Prenez et buvez-en tous... »). Omniprésente dans « *Denys l'Auxerrois* », la référence pascalle s'associe ainsi à Denys, qui apparaît à Pâques ou revient de son périple marseillais à Pâques. Il s'agit bien d'assimiler le personnage de Denys à une figure christique, et de libérer ainsi le Christ de la tradition chrétienne pour en faire un personnage dont la portée dépasse la simple interprétation proposée par le christianisme. C'est d'ailleurs une démarche déjà engagée par le romantisme, que l'on retrouve chez Heine, Arnold (*Culture and Anarchy*) ou Wilde. On pourrait également citer, toujours dans le même portrait, le motif de la vigne et de sa résurrection qui fait ainsi écho à la métaphore du « vin nouveau » que l'on retrouve aussi bien dans l'Ancien Testament que dans le Nouveau, mais qui renvoie aussi explicitement au dieu grec de l'ivresse Dionysos, un nom dont Denys semble être une résurgence, tout autant qu'il fait allusion à Saint Denis, patron de la France.

Le terme de la nouvelle, enfin, évoque le démembrement de Denys par la foule en délire : « The soul of Denys was already at rest, as his body, now borne along in front of the crowd, was tossed hither and thither, torn at last limb from limb. The men stuck little shreds of his flesh, or, failing that, of his torn raiment, into their caps; the women lending their long hair-pins for the purpose. »⁵ Là encore, il s'agit dans cette scène de mobiliser la référence à la passion du Christ (« Ceci est mon corps. Prenez et mangez-en tous ») autant qu'au mythe de

¹ « Apollo in Picardy », *IP*, p.206.

² « Apollon en Picardie », p.117 : « though with a bleating lamb in his bosom » (*IP*, p.208).

³ *Ibid.* : « et s'ils vagabondaient trop loin, les ramenaient tendrement sur ses épaules » (« Apollon en Picardie », p.113).

⁴ Comparé au Graal médiéval, ce vin évoque cependant les « tumultueuses et terrestres ardeurs du vieux paganisme » (« *Denys l'Auxerrois* », p.71 : « the riotous and earthy heat of old paganism itself », *IP*, p.85).

⁵ « *Denys l'Auxerrois* », *IP*, p.95 : « L'âme de Denys était déjà au repos que son corps, porté par les premiers rangs de la foule, passait de main en main et était déchiré membre à membre. Les hommes attachaient de menus lambeaux de sa chair, ou à défaut, de son manteau, à leurs chapeaux ; les femmes pour les fixer prêtaient leurs longues épingles à cheveux. » (« *Denys l'Auxerrois* », dans *Portraits imaginaires*, p.98).

Dionysos Zagreus, qui voit le dieu démembré, son cœur, restant, étant remis à Hermès (comme dans la nouvelle). Comme le précise une note des *Imaginary Portraits*¹, Pater fait aussi allusion ici au rituel dionysiaque du *sparagmos* (mise en pièce), pendant lequel un animal ou un humain est démembré, parfois suivi de l'*omophagia*, qui consiste à manger la chair de la créature sacrifiée, un rituel qui entre en résonance étroite avec l'eucharistie chrétienne. On retrouve ce démembrement dans les différentes versions du mythe orphique de Dionysos, qu'il soit mis en pièce par les titans envoyés par Héra, ou par des fidèles. Il s'agit donc bien ici de superposer à la fois mythe pré-socratique et mythe chrétien, et de saisir les palimpsestes mythologiques qui informent la culture judéo-chrétienne.

S'il y a donc dans ces deux portraits patériens une paganisation du christianisme, on assiste également à une christianisation du paganisme qui illustre bien la démarche patérienne de fondre en une même mythologie les références païennes et chrétiennes. Ainsi, le prieur Saint Jean voit-il dans le serf Apollyon endormi « le vieil Adam fraîchement sorti de la main de son Créateur »². Dans cette opposition entre « *old* » et « *fresh* », il s'agit à la fois pour Pater de rendre compte du biais idéologique du prieur Saint Jean qui perçoit et comprend son environnement à travers l'unique prisme de sa religion chrétienne, mais également de mêler, en faisant d'Apollon exilé un nouvel Adam, symboles païens et chrétiens, et de faire ainsi la promotion du nouvel humanisme, de la nouvelle anthropologie, de la renaissance qu'appelle Pater de ses vœux. Derrière cet Apollyon endormi, c'est à la fois, comme le rappelle la note, l'Apollon du Belvédère et l'Adam de la fresque de la chapelle Sixtine qui se cachent, deux des représentations les plus paradigmatiques de l'humain et du divin. Dès lors, qu'il s'agisse de voir dans Apollyon un nouvel Adam ou de faire du Christ une résurgence dionysiaque, qu'il s'agisse de médiévaliser l'Antiquité³ ou d'antiquer le Moyen-Âge, la démarche

¹ *IP*, p.95.

² « Apollon en Picardie », p.104 : « the old Adam fresh from his Maker's hand » (*IP*, p.202). Même idée dans « Denys l'Auxerrois » : « The rich bestiary, then compiling in the library of the great church, became, through his assistance, nothing less than a garden of Eden—the garden of Eden grown wild. » (*IP*, p.88). La comparaison à l'Eden, mais un « Eden sauvage », témoigne d'une sécularisation des mythes chrétiens. Cette rémission des bêtes illustre aussi la rémission de la chair, et sa réévaluation aux yeux de Denys, qui cherche à redonner sa place à la nature sans âme.

³ On trouve un autre exemple de cette relecture médiévale de mythes antiques dans « Denys l'Auxerrois ». Pater y évoque les origines et la naissance de Denys en réécrivant le mythe de Zeus et Sémélé. Le roi des dieux devient alors le comte d'Auxerre, et Sémélé belle paysanne. Voir « Denys l'Auxerrois », p.74. Les deux portraits des dieux en exil (« Apollon en Picardie » et « Denys l'Auxerrois ») soulignent précisément le fait que le mythe, chez Pater, n'est jamais figé, mais au contraire en constante réécriture : les deux textes fourmillent de références à la mythologie antique (païenne) ou à la tradition chrétienne (Bible notamment), qui, parce qu'elles entrent en résonances les unes avec les autres, témoignent d'une continuité culturelle qui doit être au fondement d'une nouvelle culture pour l'Angleterre victorienne.

patérienne cherche d'une part à promouvoir un idéal de réconciliation judéo-hellénique qui s'offre comme le moyen de la régénération esthétique et politique de l'Angleterre victorienne, d'autre part à déconstruire et séculariser la symbolique chrétienne en engageant une réflexion sur la continuité des religions saisies dans toute leur historicité.

b. Mythologies comparées

En ce sens, si Heine, par son esthétique du blasphème, se montre formellement plus ironique ou plus moqueur que Pater, les deux auteurs, sur le fond, s'inscrivent dans une démarche totalement sécularisée qui cherche à reconstituer une cohérence historique et philologique dans les mythes de l'histoire de l'humanité. Il s'agit ainsi, et sans jamais renier sa vocation littéraire, de s'engager dans une forme de science des mythes et des religions, et de saisir les constantes générales des mythes à travers les époques, dans une perspective qui historicise et relativise. Ainsi, la démarche heinéenne est presque celle d'un historien (volontiers parodique) des religions, qui rend manifeste la succession des religions et la fin des croyances, décrite avec joie et mélancolie par Heine¹. C'est la leçon des « Dieux de la Grèce » : « Doch auch die Götter regieren nicht ewig, / Die jungen verdrängen die alten, / Wie du einst selber den greisen Vater / Und deine Titanen-Oehme verdrängt, / Jupiter Parricida ! »² C'est aussi en ce sens que l'on peut comprendre le passage d'une divinité à une autre dans le poème : « Auch dich erkenn' ich, stolze Here! / Trotz all deiner eifersüchtigen Angst, hat doch eine Andre das Zepter gewonnen, / Und du bist nicht mehr die Himmelskön'ginn, / Und dein großes Aug' ist erstarrt, / Und deine Liljenarme sind kraftlos, / Und nimmermehr trifft deine Rache / Die gottbefruchtete Jungfrau / Und den wunderthätigen

¹ On pourrait aussi citer un passage du *Voyage de Munich à Gênes*, dans lequel Heine évoque les bâtisseurs de cathédrales « Je ne savais souvent quoi admirer le plus de la beauté du paysage, ou de la grandeur des vieilles églises, ou des sentiments aussi grands, aussi solides, des constructeurs, qui pouvaient pourtant prévoir que l'achèvement de pareils édifices ne pouvait être réservé qu'à leurs arrière-petits-neveux, et qui n'en posaient pas moins tranquillement la première pierre, et élevaient pierre sur pierre, jusqu'à ce que la mort les rappelât du travail. D'autres architectes continuaient l'ouvrage et trouvaient à la fin le même repos ; ... et tous avec la ferme croyance à l'éternité de la religion catholique, avec une confiance complète dans la conformité des sentiments chez les générations futures, qui continueraient l'œuvre de leurs prédécesseurs. C'était la croyance du temps, et les anciens architectes vécurent et s'endormirent dans cette croyance. Ils sont couchés aujourd'hui devant les portes de leurs vieilles églises, et il est à désirer que leur sommeil soit bien profond, et que les ricanements des temps modernes ne les éveillent pas. Cela serait surtout bien douloureux pour ceux qui sont étendus devant les vieux dômes qu'on n'a pas achevés, s'ils allaient s'éveiller tout d'un coup pendant la nuit, et qu'à la triste clarté de la lune, ils vissent leur tâche non terminée, et qu'ils comprissent tout de suite que le temps de l'achèvement n'est plus, et que toute leur existence a été inutile et sotté. C'est ainsi que parlent les temps modernes, le jour présent, qui a une autre foi, une autre tâche à remplir. » (*Voyage de Munich à Gênes*, XXIX, DHA 7, p.319-320). En allemand, *Reise von München nach Genua*, XXXII, DHA 7, 75.

² « Die Götter Griechenlands », NS, II, 6, DHA 1, p.412 : « Mais les dieux eux-mêmes ne règnent pas éternellement, les jeunes chassent les vieux, comme tu as, toi aussi, chassé jadis tes oncles les Titans et ton vieux père, Jupiter parricide ! » « Les dieux grecs », MDN, DHA 1, p.508.

Gottessohn. »¹ Dans cette substitution de la Vierge Marie à Junon, il s'agit non seulement de subvertir les fondements du dogme catholique, mais bien aussi de rendre compte de l'enchaînement des religions et de restituer une continuité religieuse dans l'utilisation des mythes et des symboles.

Il en va de même chez Pater qui, rappelons-le, a beaucoup lu Friedrich Max Müller (1823-1900), l'un des fondateurs de la mythologie comparée. Au-delà de la dimension subversive de ce jeu sur les symboles chrétiens et païens, il convient bien de voir dans son *Denys démembré*, *Christ et Dionysos Zagreus*, la volonté de reconstruire une continuité culturelle qui doit être au fondement d'une nouvelle culture pour le XIX^e siècle et de la renaissance qu'appelle Pater de ses vœux. Il y a donc dans cette démarche à la fois une perspective séculière, voire scientifique, qui relativise les croyances religieuses, mais aussi une volonté de synthèse profondément normative, qui s'offre comme un nouvel idéal pour la cité. Loin de faire du christianisme et du paganisme deux polarités radicalement opposées, Pater cherche ainsi, en associant Dionysos au Christ, ou Déméter à la Vierge Marie², à réconcilier hébraïsme et hellénisme non dans une perspective uniquement scientifique, mais bien pour glorifier l'art et l'imagination créatrice : « The basis of the reconciliation of the religions of the world would thus be the inexhaustible activity and creativeness of the human mind itself, in which all religions alike have their root, and in which all alike are reconciled. »³ C'est là un rêve qui se donne aussi à voir dans *Marius* par la réconciliation entre paganisme et christianisme primitif, dans une métaphore qui saisit la vie de la culture dans toute sa dimension organique : « Already, in accordance with such maturer wisdom, the church of the "Minor Peace" had adopted many of the graces of pagan feeling and pagan custom; as being indeed a living

¹ *Ibid.*, p.414 : « Je te reconnais aussi, altière Junon ! En dépit de toutes tes cabales jalouses, une autre a pris le sceptre, et tu n'es plus la reine des cieux, et ton grand œil de génisse est immobile, et tes bras de lis sont impuissants, et ta vengeance n'atteint plus la jeune fille qui renferme dans ses flancs le fruit divin, ni le miraculeux fils du dieu. » (p.p.508).

² « Its subject is the weary woman, indeed, our Lady of Sorrows, the mater dolorosa of the ancient world, but with a certain latent reference, all through, to the mystical person of the earth. » (« The Myth of Demeter and Persephone II », *Greek Studies*, p.114). C. Ribeyrol commente : « Pater ose rapprocher certains cultes et rituels dont il sonde les mystères, au sens à la fois éleusien et médiéval du terme : à ses yeux, la Vierge n'est pas si éloignée d'une Déméter. Déjà Benjamin Jowett, dans ses notes de cours, proposait un parallèle entre ces deux figures maternelles, deux variantes de la *mater dolorosa*. » (*Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.60). C'est précisément ce que fait aussi Leconte de Lisle dans sa préface aux *Poèmes et poésies* : « Le monde moderne, il est vrai, a créé la Vierge, symbole de pureté, de grâce et surtout de bonté, qui est la plus excellente des vertus ; mais cette protestation du sentiment féminin ne tient plus de la terre, et fait maintenant partie du dogme. Je l'appelle une protestation ; car, en effet, l'Éternel féminin dont Goethe a parlé, chassé du vieil Olympe, avec tous les types artistiques qu'il entraînait à sa suite, Pénélope, Antigone et tant d'autres, y retrouve en elle sa place et s'y assied définitivement » (*Poèmes antiques, op.cit.*, p.316-317).

³ « Pico della Mirandola », *R*, p.34 : « La base de la réconciliation des religions du monde serait donc cette activité et cette créativité inlassables de l'esprit humain lui-même » (*LR*, p.73).

creature, taking up, transforming, accommodating still more closely to the human heart what of right belonged to it. »¹ Voilà précisément ce qui séduit Marius dans le christianisme : « Such were the commonplaces of this new people, among whom so much of what Marius had valued most in the old world seemed to be under renewal and further promotion. »²

Fondamentalement, c'est là aussi le sens du retour de ces dieux exilés et de la métaphore du déguisement chère à Heine : derrière le Christ bon pasteur, Pater nous invite à voir la figure d'Apollon *nomios*, ou celle d'Hermès :

« It is pleasant when, looking at medieval sculpture, we are reminded of that of Greece; pleasant likewise, conversely, in the study of Greek work to be put on thoughts of the Middle Age. [...] A less mature phase of medieval art is recalled to our fancy by a primitive Greek work in the Museum of Athens, Hermes, bearing a ram, a little one, upon his shoulders. He bears it thus, had borne it round the walls of Tanagra, as its citizens told, by way of purifying that place from the plague, and brings to mind, of course, later images of the "Good Shepherd". It is not the subject of the work, however, but its style, that sets us down in thought before some gothic cathedral front. Suppose the Hermes Kriophorus lifted into one of those empty niches, and the archaeologist will inform you rightly, as at Auxerre or Wells, of Italian influence, perhaps of Italian workmen, and along with them indirect old Greek influence coming northwards; while the connoisseur assures us that all good art, at its respective stages of development, is in essential qualities everywhere alike. »³

¹ *ME*, t.2, p.125 : « Obéissant à cette sagesse très mure, l'église de la "petite paix" avait adopté plusieurs des grâces du sentiment païen et des coutumes païennes ; n'était-ce pas le rôle d'un être vivant, qui relevait, transformait, accommodait encore plus étroitement au Cœur humain ce qui lui appartenait de droit ? » (*Marius*, p.291).

² *ME*, t.2, p.116 : « Tels étaient les mots d'ordre de ce nouveau peuple qui semblait s'attacher à renouveler et à développer tant de choses du vieux monde parmi les plus prisées par Marius. » (*Marius*, p.286).

³ Il s'agit du début de « The age of athletic prizemen », dans *Greek studies, op.cit.*, p.269 : « Lorsque nous contemplons la sculpture médiévale, il est agréable qu'elle nous rappelle celle de la Grèce et il est tout aussi plaisant, inversement dans l'étude de l'art grec, d'avoir à l'esprit le Moyen-Âge. [...] Une phase plus ancienne de l'art médiéval nous est rappelée par une œuvre primitive au Musée d'Athènes où l'on voit Hermès portant un petit bélier sur ses épaules. Il le porte ainsi et le portait autour des murs de Tanagra, selon ses habitants, pour purifier les lieux de la peste, et il évoque bien sûr les représentations postérieures du "Bon Berger". Ce n'est pas le thème de l'œuvre mais son style qui nous transporte en pensée devant quelque façade de cathédrale. Imaginez cet *Hermès kriophore* posé dans l'une de ces niches vides et l'archéologue vous parlera avec raison d'une influence italienne comme à Auxerre ou à Wells, peut-être d'artisans italiens et avec eux, d'une influence grecque plus ancienne et indirecte venue vers le Nord, pendant que le connaisseur nous assure que tout art excellent, quelque soient ses stades de développement, est, en ses qualités essentielles, partout le même. » (*Essais sur la mythologie et sur l'art grec*, p.193).

Il s'agit bien ici, comme on l'a vu à propos de « Denys l'Auxerrois » et d'« Apollon en Picardie », d'envisager un mouvement culturel dans les deux sens, qui à la fois souligne l'influence du paganisme sur le christianisme, mais invite aussi à voir en germe dans l'art antique des pensées médiévales. Parce que son temps est du côté du médiévalisme judéo-chrétien, et parce que Pater projette dans le paganisme ses aspirations esthétiques et politiques, le critique anglais s'attarde davantage sur les résurgences païennes au sein de la modernité : cet Hermès *kriophoros* niché sur le fronton d'une cathédrale rappelle la statue d'Apollyon qui couronne l'église rebâtie à l'aide du dieu exilé : « And there, sure enough, he still sits, as a final decorative touch, by way of apex on the gable which looks northward, though much weather-worn, and with an ugly gap between the shoulder and the fingers on the harp, as if, literally, he had cut off his right hand and put it from him.—King David, or an angel! guesses the careless tourist. »¹ On retrouve dans ces lignes le terme « *northward* », vers le nord, qui résume à lui seul l'ensemble du projet patérien contenu dans ce motif des dieux en exil. Ainsi, c'est bien à une « conversion » du regard qu'invite le critique anglais : le lecteur, avatar du « touriste » auquel Pater fait référence, se doit d'être attentif pour saisir, derrière les représentations toutes faites, figées, préconçues, l'étincelle qui peut être la source d'une authentique renaissance.

La démarche patérienne, par la circulation qu'elle enclenche entre paganisme et christianisme, se veut donc historicisante autant qu'elle cherche à dégager des constantes générales qui consacrent une forme d'universalité de l'art : « all good art is in essential qualities everywhere alike ». Notons enfin que Pater parle bien d'art et non plus de religion. Sa perspective dégage ainsi les symboles religieux de leur signification strictement confessionnelle pour en faire des mythes qui trouvent leur place dans l'histoire générale de l'humanité.

En fait, les écrits de Pater s'inscrivent dans un contexte où on commence non seulement à envisager les religions dans leur historicité, mais où on se penche également sur le phénomène de la croyance, comprise extérieurement comme « phénomène mental »². C'est d'ailleurs bien la perspective adoptée par Marius, lui qui finit par « considérer toutes les religions comme

¹ « Apollon en Picardie », *IP*, p.205 : « Et, bien entendu, il est toujours assis là-haut, telle une touche décorative finale, en guise de couronnement du pignon qui regarde vers le nord, bien considérablement battu des vents et avec une vilaine brèche entre l'épaule et les doigts posés sur la harpe, comme si, littéralement, il s'était coupé la main droite et l'avait écartée de lui. Est-ce le roi David, ou un ange ? se demande le touriste insouciant. » (« Apollon en Picardie », p.109).

² B. Coste, *Pater et la question de la croyance, op.cit.*, p.23.

équivalentes »¹, et adopte une démarche qui est presque celle d'un historien du fait religieux : « He must observe that strange medley of superstition, that centuries growth, layer upon layer, of the curiosities of religion (one faith jostling another out of place) at least for its picturesque interest, and as an indifferent outsider might, not too deeply concerned in the question which, if any of them, was to be the survivor »². Cette idée qui inscrit le phénomène de la foi dans l'histoire et le fait obéir à une sorte de vie organique (« *one faith jostling another out of place* ») à laquelle le christianisme, loin d'être une exception historique, participe, on la retrouve d'ailleurs déjà dans *La Renaissance* :

« A modern scholar occupied by this problem might observe that all religions may be regarded as natural products, that, at least in their origin, their growth, and decay, they have common laws, and are not to be isolated from the other movements of the human mind in the periods in which they respectively prevailed; that they arise spontaneously out of the human mind, as expressions of the varying phases of its sentiment concerning the unseen world; that every intellectual product must be judged from the point of view of the age and the people in which it was produced. »³

Le point de vue de Pater (et celui de Heine) est bien, et malgré toutes les réserves que l'on formulera plus loin dans l'identification de nos trois auteurs à cette figure, celui de ce « modern scholar » qui envisage les religions (et particulièrement la religion chrétienne) non pas comme une révélation divine mais comme « un mouvement de l'esprit humain » parmi d'autres et un ensemble de « sentiments concernant le monde invisible », à l'image de la posture adoptée par Marius au sujet de son ancienne « religion de Numa » : « There were days when he could suspect, though it was a suspicion he was careful at first to put from him, that that early, much cherished religion of the villa might come to count with him as but one form of poetic beauty, or of the ideal, in things; as but one voice, in a world where there were many

¹ *Marius*, p.34 : « when he had learned to think of all religions as indifferent » (*ME*, t.1, p.18).

² *ME*, t.1, p.181 : « Il lui fallait observer cette étrange mixture de superstitions, cette accumulation de siècles, couche sur couche, des curiosités de la religion (chaque foi se substituant à la précédente), au moins pour son intérêt pittoresque et comme aurait pu le faire un observateur indifférent, peu soucieux de savoir laquelle survivrait, dans l'hypothèse où l'une d'elles survivrait » (*Marius*, p.153).

³ « Pico della Mirandola », *LR*, p.33-34 : « De nos jours, le savant qui s'occupe de cette question observera que toutes les religions peuvent être considérées comme des produits naturels, et qu'au moins, par leur origine, leur croissance et leur déclin, elles ont des lois communes et ne doivent pas être séparées des autres mouvements de l'esprit humain aux époques où chacune a prévalu, qu'elles apparaissent spontanément dans l'esprit humain en tant qu'expression de ses diverses phases de sentiment concernant l'invisible, et que chaque produit intellectuel doit être jugé du point de vue de l'époque et des hommes où il naquit. » (« Pico de la Mirandole », *LR*, p.73).

voices it would be a moral weakness not to listen to. »¹ Pater souligne en ce sens l'importance du contexte historique dans l'appréhension des religions, mais aussi de l'œuvre d'art plus généralement : c'est là un changement de paradigme fondamental au XIX^e siècle qui consacre un véritable tournant épistémologique et critique. Il s'agit alors de réduire la religion à son substrat moral ou philosophique, en témoigne le dialogue que met en place Pater dans *Marius* entre épicurisme, stoïcisme et christianisme : « Pater a tiré les conclusions de l'exégèse moderne : la Bible est décidément un texte comme les autres, et la religion un système discursif comparable aux systèmes philosophiques »². Dans son essai sur Coleridge, Pater présente bien la Bible comme un texte littéraire, et invite, par l'intermédiaire de son étude sur Léonard de Vinci, à s'emparer et s'appropriier le texte biblique pour le libérer d'une lecture exclusivement chrétienne : « As we have seen him using incidents of sacred story, not for their own sake, or as mere subjects for pictorial realisation, but as a cryptic language for fancies all his own... »³

Derrière cette conception du fait religieux, il y a chez Pater une compréhension du mythe non comme un modèle linéaire progressiste, mais comme un matériau qui fonde son essence sur la transition, la résurgence, l'anachronisme, dans une réactualisation permanente : chez Pater, le mythe repose ainsi sur une « superposition historique de récits sur des récits ». Il « n'est jamais à saisir dans la pureté de son état originel, mais toujours comme le produit d'une relation, d'une reconstitution, d'une répétition ou d'une traduction, parce qu'il est toujours le résultat d'un dédoublement ou d'une interférence de voix »⁴. C'est précisément pour cette raison que le mythe, comme la religion, obéit au paradigme d'une continuité historique plutôt qu'à celui d'une rupture qui ferait du christianisme un *apax* dans l'histoire de l'humanité. Bien plus, « toute tentative pour analyser extérieurement la mythologie dans un métadiscours

¹ *ME*, t.1, p.43-44 : « il lui arrivait de se demander [...] si cette première religion, si prisée, de la villa n'en viendrait pas un jour à n'être plus pour lui qu'un aspect de la beauté poétique, ou de l'idéal dans les choses ; comme une seule voix, dans un monde où abondaient toutes sortes de voix qu'il aurait été lâche de ne pas entendre. » (*Marius*, p.53).

² B. Coste, *Pater et la question de la croyance*, *op.cit.*, p.90. Même idée chez Vance dans *The Victorians and Ancient Rome*, *op.cit.*, qui cite toutes les références au texte biblique dans *Marius* : « Through strategic phrasing he goes out of his way to suggest that the moral and religious intuitions available through Roman philosophy and religion can be approached through the language, rituals and symbols usually associated only with the Bible, almost implying that the religious life is a matter of moral attitude and sensitive imaginative awareness rather than specific dogma, Christian or otherwise » (p.217).

³ « Leonardo da Vinci », *R*, p.123 : « Tout comme nous l'avons vu utiliser les événements bibliques non pour eux-mêmes ou comme simples sujets de réalisation picturale, mais comme langage chiffré de fantaisies qui n'appartenaient qu'à lui » (« Léonard de Vinci », *LR*, p.136).

⁴ Connor, « Conclusion: Myth and Meta-myth in Max Müller and Walter Pater », dans *The Sun is God. Painting, Literature and Mythology in the Nineteenth Century*, *op.cit.*, p.213.

court le danger d'être absorbée par la mythologie elle-même »¹ : la frontière entre commentaire du mythe et réactualisation du mythe (donc mythe lui-même) est particulièrement poreuse, comme le montre par exemple le portrait « Hippolyte voilé », qui s'offre comme un « mélange dialogique de mythe et d'interprétation ».² Pater s'engage bien dans une démarche qui, comme on le verra, se situe donc à mi-chemin entre science et littérature, entre étude historique du mythe et sa réécriture poétique.

Dans cette logique, il devient évident que ni Heine ni Pater ne croient aux dieux païens au sens où les Grecs ou les Romains de l'Antiquité pouvaient y croire. Si Pater prend soin de souligner la dimension authentiquement religieuse du paganisme, qui rapproche d'ailleurs ce culte du christianisme avec qui il partage des constantes fondamentales de la croyance religieuse (importance des rites, du mystère, du sacré, de la beauté formelle...), la perspective du critique anglais comme celle du poète allemand reposent toutes deux sur une conception qui fait des dieux païens des mythes et des créations poétiques n'ayant donc aucune existence réelle, comme Heine le rappelle dans les *Dieux en exil* : « Jene schönen Götter waren nicht die Hauptsache; niemand glaubte mehr an die ambrosiaden den Bewohner des Olympos, aber man amüßte sich göttlich in ihren Tempeln, bey ihren Festspielen, Mysterien ».³ Dans le paganisme, ce n'est donc pas tant les dieux grecs en tant que divinités transcendantes que Heine cherche à défendre, mais bien les principes de vie immanents dont ces derniers sont l'incarnation. Ce faisant, Heine redessine donc l'opposition entre hébraïsme et hellénisme, comme le montre ce fragment non publié des *Elementargeister* : « Das Heidentum endigt sobald die Götter von den Philosophen als Mythen rehabilitirt werden – das Christenthum ist auf denselben Punkt gelangt, Strauß ist der Porphyrius unserer Zeit »⁴ C'est donc moins le christianisme qui a causé la chute des dieux qu'une certaine forme de positivisme scientifique, vis-à-vis duquel la position de Heine reste toujours ambivalente. De fait, c'est bien ce que rappelle régulièrement Heine : contrairement à une approche scientifique ou philosophique pour reprendre le terme heinéen, le christianisme persiste à conférer aux divinités païennes et

¹ *Ibid.*, p.215.

² *Ibid.*

³ *EG*, p.47 : « Peu importait l'existence des [] dieux : personne ne croyait plus à ces habitants de l'Olympe parfumé d'ambrosie ; mais en revanche quels amusements divins on trouvait dans leurs temples aux jours des fêtes et des mystères ! » (*DE*, p.231).

⁴ *EG*, p.264 : « Le paganisme prend fin dès que les dieux sont réhabilités dans leur dimension mythique par les philosophes – le christianisme en est arrivé au même point, Strauss est le Porphyre de notre temps. » (Nous traduisons).

autres esprits élémentaires une existence réelle, puisqu'il en fait des manifestations diaboliques.

c. Paganisme et diabolisme

S'appuyant sur les outils de la mythologie comparée pour rapprocher christianisme et paganisme, la démarche patérienne et heinéenne cherche en ce sens à déconstruire la diabolisation chrétienne du paganisme et le concept même de « diable ». Heine comme Pater soulignent ainsi le lien étroit entre principes sensualistes, paganisme et ce qui est discrédité et qualifié de diabolique dans une perspective chrétienne. Il s'agit ainsi non seulement de porter un regard sécularisé sur les concepts chrétiens de « démon » ou de « sorcière », mais aussi de remettre en question une lecture confessionnelle et idéologique du mythe, qui ne saisit pas la continuité des mythes entre eux mais les intègre à un paradigme de rupture historique, qui polarise christianisme (dieu) et paganisme (diable). On peut interpréter en ce sens l'association, dès les premières lignes d'« Apollon en Picardie », d'Apollon au diable, et le nom même d'Apollyon, qui renvoie au nom d'un ange exterminateur de l'Apocalypse¹. La paronomase entre Apollon et Apollyon, plus qu'elle ne souligne une forme de continuité des mythes, met en lumière la diabolisation effectuée par le christianisme qui transforme le dieu des arts et de la beauté masculine en principe destructeur. En d'autres termes, poésie et amour homoérotique sont frappés d'indignité et associés à la mort. Par ailleurs, s'il s'agit également de souligner la dimension obscure d'un paganisme loin d'être aussi « lumineux » qu'une certaine tradition classique a voulu le penser, ce passage d'Apollon à Apollyon illustre bien le pessimisme patérien quant à la possibilité d'une authentique renaissance au XIX^e siècle : les idéaux païens, quand bien même ils parviendraient à ressusciter dans le monde moderne, semblent incapables d'être accueillis par une modernité qui va donner à des principes de libération esthétique et politique (Apollon) des conséquences destructrices (Apollyon). Les conditions de réalisation d'un nouvel âge d'or ne sont pas réunies, bien au contraire.

C'est l'ensemble de ces réflexions qu'il convient d'avoir à l'esprit à la lecture d'« Apollon en Picardie » et de « Denys l'Auxerrois ». Le jeu des points de vue, dans le premier portrait, qui fait dialoguer vision chrétienne (point de vue du prieur Saint Jean) et vision sécularisée (point de vue du narrateur) cherche ainsi à mettre à distance la rhétorique chrétienne et sa

¹ Ainsi l'Apocalypse (9, 11) mentionne « l'ange de l'abîme, nommé en hébreu Abaddon, et en grec Apollyon » (*Bible* de Louis Segond). Il s'agit d'une figure popularisée notamment par John Bunyan dans son roman allégorique *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come* (1678).

compréhension du monde. Il s'agit aussi de montrer l'enfermement du prieur Saint Jean qui ne peut voir dans les événements prodigieux auxquels il assiste qu'une manifestation soit du ciel, soit de l'enfer, dans une impossible dialectique. L'utilisation du terme « démon » va dans ce sens, comme l'expression « *hell-fire* » qui apparaît lors du rêve initial du prieur. Dans la même perspective, Denys est associé à un sorcier¹ : on tient sa maison « pour hantée, et bien des gens la considéraient d'un mauvais œil »², on suspecte « je ne sais quelle puissance se dissimuler sous le voile blanc de cette silhouette juvénile »³, et on finit par ne plus attribuer « ses séductions qu'à des charmes de sorcellerie »⁴ : « And that unrivalled fairness and freshness of aspect:—how did he alone preserve it untouched, through the wind and heat? In truth, it was not by magic, as some said, but by a natural simplicity in his living. »⁵ Cette dernière phrase met bien en lumière le jeu des points de vue qui s'opposent dans les deux nouvelles, et l'entreprise de démystification à laquelle se livre le narrateur patérien. On retrouve d'ailleurs au début de « Pic de la Mirandole » le principe qui guide l'écriture de ces deux portraits sur cette question de la diabolisation chrétienne du paganisme :

« An earlier and simpler generation had seen in the gods of Greece so many malignant spirits, the defeated but still living centres of the religion of darkness, struggling, not always in vain, against the kingdom of light. Little by little, as the natural charm of pagan story reasserted itself over minds emerging out of barbarism, the religious significance which had once belonged to it was lost sight of, and it came to be regarded as the subject of a purely artistic or poetical treatment. But it was inevitable that from time to time minds should arise, deeply enough impressed by its beauty and power to ask themselves whether the religion of Greece was indeed a rival of the religion of Christ; for the older gods had rehabilitated themselves, and men's allegiance was divided. »⁶

¹ Voir p.87 (traduction française) ou en *IP*, p.91.

² « Denys l'Auxerrois », p.83 : « deserted long since by its owners and haunted, so that the eyes of many looked evil upon it » (*IP*, p.89).

³ *Ibid.*, p.76 : « The men who noticed the crowd of women at his stall, and how even fresh young girls from the country, seeing him for the first time, always loitered there, suspected—who could tell what kind of powers? hidden under the white veil of that youthful form. » (*IP*, p.87).

⁴ *Ibid.*, p.85 : « people turned against their favourite, whose former charms must now be counted only as the fascinations of witchcraft. » (*IP*, p.90).

⁵ *IP*, p.89 : « Et cette beauté sans pareille, cette inaltérable fraîcheur, comment faisait-il pour les conserver intactes, sous la pluie et le soleil ? À vrai dire, ce n'était point par sortilège, comme d'aucuns l'en accusaient, mais par la simplicité naturelle de sa vie. » (« Denys l'Auxerrois », p.81).

⁶ « Pico della Mirandola », *R*, p.30-31 : « Une génération précédente et plus simple avait vu dans les dieux de la Grèce autant d'esprits malins, de foyers vaincus mais toujours vivants d'une religion de ténèbres, qui luttèrent parfois non sans succès contre le royaume de lumière. Peu à peu, le charme naturel de l'histoire païenne se

Pater reprend ici presque textuellement Heine, qui revient en profondeur sur ce phénomène dans *Les dieux en exil*. Ce que met en scène le poète allemand dans ses légendes, c'est bien le processus de diabolisation des divinités païennes opéré par le christianisme, et tous les « moyens que le christianisme employa pour anéantir ou pour absorber en lui la vieille religion germanique, et la manière dont les traces de cette même religion se sont conservées [d'une manière sensible] dans les croyances populaires. »¹ À cet égard, le poète allemand anticipe les propos de Michelet dans *La sorcière* (1862), un texte qui envisage justement la sorcellerie comme réaction au despotisme médiéval et comme manifestation d'un esprit de nature (« Le prince de la nature », livre I, chapitre VIII) qui rejoint le panthéisme heinéen et le paganisme antique. Selon Heine, la religion chrétienne a moins mis à mort les dieux grecs en tant que divinités transcendantes que les principes de vie et de sensualisme dont ces derniers étaient l'incarnation. Sous le règne du christianisme, ces divinités païennes gardent leur existence, mais sont disqualifiées et intégrées au système chrétien en devenant diables, vampires et autres démons :

« Dieses entstand dadurch, daß die christliche Priesterschaft die vorgefundenen alten Nazionalgötter nicht als leere Hirngespinnste verwarf, sondern ihnen eine wirkliche Existenz einräumte, aber dabey behauptete, alle diese Götter seyen lauter Teufel und Teufelinnen gewesen, die, durch den Sieg Christi, ihre Macht über die Menschen verloren und sie jetzt durch Lust und List zur Sünde verlocken wollen. Der ganze Olymp wurde nun eine luftige Hölle, und wenn ein Dichter des Mittelalters die griechischen Göttergeschichten noch so schön besang, so sah der fromme Christ darinn doch nur Spuk und Teufel. »²

réaffirma sur des esprits qui émergeaient de la barbarie, tandis qu'on perdait de vue la signification religieuse qui avait été la sienne, et qu'elle en vint à être conçue comme sujet d'un traitement purement artistique ou poétique. Il était toutefois inévitable qu'il y eut de temps en temps des esprits profondément impressionnés par sa beauté et son pouvoir pour se demander si la religion de la Grèce antique n'était pas la rivale de la religion du Christ, car les anciens dieux avaient été réhabilités et les allégeances des hommes étaient partagées. » (*LR*, p.71).

¹ *Traditions populaires*, DHA 9, p.184 : « die Art und Weise wie das Christenthum die altgermanische Religion entweder zu vertilgen oder in sich aufzunehmen suchte und wie sich die Spuren derselben im Volksglauben erhalten haben. » (*EG*, p.36).

² *GRP*, I, p.20 : « Cela venait de ce que les prêtres chrétiens ne rejetaient pas comme des songes vides les vieilles divinités nationales, mais qu'ils leur accordaient une existence réelle, en assurant toutefois que les dieux étaient autant de diables et de diabesses, qui avaient perdu leur pouvoir sur les hommes par la victoire du Christ, et qui cherchaient maintenant à les attirer à eux de nouveau, par la ruse et la volupté. Tout l'olympé était devenu un enfer dans l'espace, et les poètes du moyen âge avaient beau chanter avec grâce les divinités grecques, le pieux lecteur chrétien ne voyait là que démons et revenants. » (*DA*, I, DHA 8, p.268).

Ainsi, l'exil des dieux antiques renvoie à cette interversion artificieuse (« *tückisch verkehrt* ») menée par l'Église catholique à l'encontre de la « vieille religion germanique » (« *altgermanische Nazionalreligion* ») qui fait du « système panthéistique des Allemands » un « pandémonisme »¹ : là où, selon Heine, Dieu était partout, règne désormais le Diable. Ainsi, dans son « royaume des ombres [...] devenu enfer complètement organisé », Pluton est « tout à fait assimilé à Satan » : « ce n'est que le style officiel de l'Église qui gratifie les anciennes divinités de noms si effrayants. »² Là encore, il s'agit aussi de reconstituer, dans une perspective historique et sécularisée, une continuité entre les mythes et les religions. Mais Heine cherche aussi à s'émanciper de cette rhétorique chrétienne et à requalifier positivement ce monde diabolique : la bacchanale heinéenne est ainsi considérée par le pêcheur superstitieux comme un « congrès de vampires et de démons dont les maléfices tramaient la perte des chrétiens »³. En ce sens, il ne s'agit plus, dans la défense des dieux antiques, de faire allégeance au diable ou acte de sorcellerie, et ce faisant d'en rester à une perspective strictement chrétienne et à une dialectique de la vertu et du péché, de l'ange et du démon, comme dans *La morte amoureuse*. Au contraire, Heine cherche bien à démonter tout l'arsenal rhétorique et théologique du christianisme pour saper son emprise politique sur les masses.

À cet égard, la fin de l'acte III du *Faust* heinéen souligne bien le fait que les idéaux sensualistes heinéens n'ont que peu à voir avec une littérature diabolique ou sorcière : face au spectacle du sabbat satanique, Faust ressent un « profond dégoût pour tout ce monde absurde qui grimace autour de lui, pour ce fatras gothique où il ne reconnaît qu'une immonde et brutale parodie de l'ascétisme spiritualiste. [...] Il se sent le besoin d'une autre atmosphère, d'un air plus serein, plus pur ; il aspire à la beauté harmonieuse de l'ancienne Grèce, aux nobles et généreux types du monde homérique. »⁴ En qualifiant les dieux païens exilés de

¹ DA, I, DHA 8, p.273 (nous soulignons) : « Diese Greul entstanden nicht direkt durch die kristliche Kirche, sondern indirekt dadurch, daß diese die altgermanische Nazionalreligion so tückisch verkehrt, daß sie die pantheistische Weltansicht der Deutschen in eine pandämonische umgebildet, daß sie die früheren Heiligthümer des Volks in häßliche Teufeley verwandelt hatte. » (GRP, I, p.26).

² DE, p.250 : « Ich habe dort gezeigt, wie das alte Schattenreich eine ausgebildete Hölle und der alte finstre Beherrscher desselben ganz diabolisirt wurde. Aber nur durch den Kanzeleystil der Kirche klingen die Dinge so grell. » Le texte allemand parle d'une rhétorique de prêcherie (« *Kanzeleystil* »). Heine évoque également les diables et les archidiabls qui s'offrent comme un moyen de tourner en dérision la hiérarchie cléricale et la verticalité de l'organisation de l'Église catholique.

³ DE, p.245 : « Congreß von Gespenstern und Dämonen, welche durch ihre Malefizien allen Christenmenschen Verderben zu bereiten suche » (GE, p.131).

⁴ *La légende de Faust*, acte III, DHA 9, p.203 : « er bezeugt überhaupt seinen Ekel ob all Gdem Fratzentreiben, das er vor sich sehe, ob all dem gothischen Wuste, der nur eine plump schnöde Verhöhnung der kirchlichen Asketik, ihm aber eben so unerquicklich sey wie letztere. Er empfindet eine unendliche Sehnsucht nach dem

« démons », Pater comme Heine ne cherchent aucunement à s'engager dans la littérature gothique, au contraire : il s'agit même pour eux de se dégager d'une littérature romantique qui, quand bien même elle se réclamerait du diable, dans son opposition au christianisme, resterait encore trop prisonnière des schémas de pensée chrétiens. Ainsi, tous ces fantômes et autres démons ne sont diaboliques qu'en raison du fait que le christianisme les a disqualifiés ainsi, détruisant paganisme et panthéisme :

« Hier zeigt sich noch ganz die gnostische Ansicht von der Verschlechterung des ehemals Göttlichen, und in dieser Umgestaltung des früheren Nazionalglaubens manifestirt sich am tiefsinnigsten die Idee des Christenthums. Der Nazionalglaube in Europa, im Norden noch viel mehr als im Süden, war pantheistisch, seine Mysterien und Symbole bezogen sich auf einen Naturdienst, in jedem Elemente verehrte man wunderbare Wesen, in jedem Baume athmete eine Gottheit, die ganze Erscheinungswelt war durchgöttert; das Christenthum verkehrte diese Ansicht, und an die Stelle einer durchgötterten Natur trat eine durchteufelte. »¹

Le passage du paganisme au christianisme repose bien sur une « dégradation » (« *Verschlechterung* ») et une « transformation de l'antique culte national » (« *Umgestaltung des früheren Nazionalglaubens* »), au sein duquel se fondent panthéisme et paganisme : on passe d'une nature « *durchgöttert* » à une nature « *durchteufelt* ». On trouve d'ailleurs des idées similaires chez Michelet dans *La sorcière* (1862) : « Les premiers chrétiens, dans l'ensemble et dans le détail, dans le passé, dans l'avenir, maudissent la Nature elle-même. Ils la condamnent tout entière, jusqu'à voir le mal incarné, le démon dans une fleur. »² De même, le premier chapitre du premier livre, qui se conclut d'ailleurs sur une reprise de la légende goethéenne de la *Fiancée de Corinthe*, s'engage ni plus ni moins dans une interprétation de ce motif des dieux païens en exil : « Est-il bien sûr, comme on l'a tant répété, que les anciens dieux fussent finis, eux-mêmes ennuyés, las de vivre ? »³ Michelet souligne alors, comme le fait bien Heine, les liens étroits entre paganisme et diabolisme : « “Ils sont des démons...” —

Reinschönen, nach griechischer Harmonie, nach den uneigennützig edlen Gestalten der Homerischen Frühlingswelt! » (*Der Doktor Faust*, acte III, DHA 9, p.92).

¹ GRP, I, p.20 : « Ici se montre tout à fait le point de vue gnostique de la détérioration des choses divines. L'idée du christianisme se révèle de la manière la plus sensible dans cette transformation de l'antique culte national. La foi nationale en Europe, mais plus au nord qu'au sud, était panthéiste. Ses mystères et ses symboles reposaient sur un culte de la nature ; dans chaque élément on adorait un être merveilleux ; dans chaque arbre respirait une divinité ; toutes les apparitions du monde sensible étaient divinisées. Le christianisme retourna cette manière de voir ; au lieu de diviniser la nature, il la diabolisa. » (*DA*, I, DHA 8, p.268).

² Michelet, *La sorcière*, *op.cit.*, p.2.

³ *Ibid.*, p.3.

Donc, ils vivent. Ne pouvant en venir à bout, on laisse le peuple innocent les habiller, les déguiser. Par la légende, il les baptise, les impose à l'Église même. Mais, du moins, sont-ils convertis ? Pas encore. On les surprend qui sournoisement subsistent en leur propre nature païenne. »¹ Quoi qu'il en soit, Heine, en démystifiant ces démons et en prenant à contrepied la démarche chrétienne, renverse le système axiologique chrétien et cherche ainsi à faire renaître les forces vives du panthéisme dont les dieux païens sont l'une des meilleures émanations. C'est en ce sens également que ces derniers ne sont pas morts : « Diese sind keine Gespenster, denn, wie ich mehrmals angeführt, sie sind nicht todt; sie sind unerschaffene, unsterbliche Wesen, die nach dem Siege Christi, sich zurückziehen mußten in die unterirdische Verborgenheit ».² Ces « souvenirs nationaux » vivent toujours dans l'art, et ont dans le cœur de l'homme des « racines plus profondes que l'on ne le croit communément » :

« Man wage es nur, die alten Bilder wieder auszugraben, und über Nacht blüht hervor auch die alte Liebe mit ihren Blumen. Das ist nicht figürlich gesagt, sondern es ist eine Thatsache: als Bullock vor einigen Jahren ein altheidnisches Steinbild in Mexiko ausgegraben, fand er den andern Tag, daß es nächtlicher Weile mit Blumen bekränzt worden; und doch hatte Spanien, mit Feuer und Schwert, den alten Glauben der Mexikaner zerstört, und seit drey Jahrhunderten ihre Gemüther gar stark umgewühlt und gepflügt und mit Christenthum besäet. »³

En faisant revivre ces divinités, Heine appelle de ses vœux le réveil du panthéisme, du paganisme, c'est-à-dire, au fond, dans cette vaste métaphore politique, de tous les principes qui y sont associés : liberté, égalité, bonheur. Cette résurrection du paganisme a donc, encore une fois, une dimension non seulement esthétique mais aussi profondément liée à

¹ *Ibid.*, p.4. Et plus loin : « Dieux anciens, entrez au sépulcre. Dieux de l'amour, de la vie, de la lumière, éteignez-vous ! Prenez le capuche du moine. » (*ibid.*, p.8). Michelet associe ainsi exactement les mêmes principes que Heine au paganisme et à cette religion de la nature (amour, vie, lumière). On retrouve également dans ces lignes le motif du déguisement, qui parcourt le texte des *Dieux en exil*.

² *EG*, p.52 : « Non, ces derniers ne sont point de simples spectres ! car, comme je l'ai proclamé plus d'une fois, ces dieux ne sont pas morts ; ce sont des êtres créés, immortels, qui, après le triomphe du Christ, ont été forcés de se retirer dans les ténèbres souterraines. » (*DE*, p.234).

³ *Die Nordsee. Dritte Abtheilung, DHA 6*, p.160 : « Qu'on essaie seulement de déterrer les vieilles statues, et le vieil amour éclot en une nuit avec ses fleurs. [...] Quand Bulloc déterra, il y a quelques années, une ancienne idole païenne à Mexico, il trouva le lendemain que cette statue de pierre avait été couronnée de fleurs pendant la nuit. Et pourtant l'Espagne avait détruit avec le fer et le feu les vieilles croyances dans le cœur des Mexicains. » (*L'île de Nordeney, DHA 6*, p.297). Le début des *Elementargeister* tient le même discours : « En Westphalie, la Saxonie des anciens, n'est pas mort tout ce qui est enterré... » (*Traditions populaires, DHA 9*, p.151 ; texte allemand p.11). Heine se fait le défenseur de ces traditions prétendument éteintes, qui manifestent la rémanence et la puissance de la poésie, mais aussi des idéaux politiques du poète.

l'engagement militant du poète dans son temps. On ne peut s'empêcher de penser, même si les deux ne s'appréciaient guère, à Victor Hugo, qui déclare, depuis Hauteville-House, vouloir « partager jusqu'au bout *l'exil* de la liberté. Quand la liberté rentrera, je rentrerai. » Ces dieux en exil, prêts à renaître de leurs cendres, diabolisés par l'ordre religieux et politique en place, sont autant de figures qui rendent manifestes la puissance de la poésie et sa force profondément révolutionnaire. Ces lignes s'offrent alors presque comme un appel du 18 juin : les anciens dieux ne sont pas morts, poursuivons la résistance ! Quand bien même cet « exil des dieux » rendrait compte, comme chez Banville ou Leconte de Lisle, d'une mise en retrait de l'art de la vie publique, il convient bien d'en reconnaître la dimension profondément politique.

5. La fin des croyances : être païen, être athée ?

Même si, à l'image de Lamennais, on pourrait parler d'indifférence religieuse plus que d'athéisme¹, on pourrait penser, de prime abord, que se revendiquer « païen » au XIX^e siècle revient à une profession de foi athée, selon l'idée que « l'hellénisme est, à bien des égards, équivalent à ce que l'on attend d'une vision du monde éclairée et séculière »². C'est bien d'ailleurs « *the spirit of unbelief* »³ qui habite Flavien et son sensualisme agnostique voire athée. Le cyrénaïsme de Marius prolonge cette approche : la mort de Flavien apporte au jeune romain la « confirmation ultime et absolue de l'extinction définitive de l'âme », un concept qui lui paraît désormais « improbable, comme presque tout ce qui lui restait de la religion de son enfance. »⁴ Mais la suite de l'itinéraire de Marius témoigne de la complexité, chez Pater comme chez Heine et Gautier plus généralement, de cette question, et offre un premier argument pour remettre en question l'association du paganisme à l'athéisme. Marius semble ainsi progressivement regretter la démarche qui guide les cyrénaïques : « A little more of such “walking by faith,” a little more of such not unreasonable “assent”, and they might have

¹ Les réflexions sur le paganisme, chez Heine et Pater, trouvent ainsi leur place dans un contexte général d'indifférence religieuse plus que d'athéisme véritable, en témoigne l'Essai sur l'indifférence en matière de religion de Lamennais (1808) : « l'envers de la croyance n'est pas l'incroyance mais l'indifférence » (B. Coste, *Cette époque de doute. Pater et la question de la croyance, op.cit.*, p.138). B. Coste analyse en ce sens la « sexlessness » des statues grecques et la position winckelmanienne.

² V. P., Pecora, *Secularization and Cultural Criticism. Religion, Nation, Modernity, op.cit.*, p.137.

³ *ME*, t.1, p.52.

⁴ *Marius*, p.112: « To Marius, greatly agitated by that event, the earthly end of Flavian came like a final revelation of nothing less than the soul's extinction. Flavian had gone out as utterly as the fire among those still beloved ashes. Even that wistful suspense of judgment expressed by the dying Hadrian, regarding further stages of being still possible for the soul in some dim journey hence, seemed wholly untenable, and, with it, almost all that remained of the religion of his childhood. » (*ME*, t.1, p.123).

profited by a hundred services to their culture, from Greek religion and Greek morality, as they actually were. The spectacle of their fierce, exclusive, tenacious hold on their own narrow apprehension. »¹ Il s'agit bien, dans cette dernière phrase, d'une première remise en cause des principes étroitement sensualistes abordés plus haut. Par ailleurs, Pater souligne également la dimension antipoétique de cette posture matérialiste, comme lorsque Marius évoque la mythologie païenne et les anciens cultes : « a religion like this, one would think, might have had its uses, even for a philosophic sceptic. Yet those beautiful gods, with the whole round of their poetic worship, the school of Cyrene definitely renounced. The old Greek morality, again, with all its imperfections, was certainly a comely thing.— Yes! a harmony, a music, in men's ways. »²

Pater souligne ici ce qui sépare fondamentalement le paganisme de l'athéisme, ou ce qui, pour le dire autrement, le rapproche de la croyance religieuse : le lien entre art et foi. Cette étroite relation, Heine lui-même la souligne et en a bien conscience, ce qui explique en partie toute l'ambivalence de sa posture. Le poète allemand s'inscrit ainsi dans le mouvement de sécularisation propre au XIX^e siècle, qui voit les dieux mourir et les religions se succéder, et sa démarche cherche à rendre compte, à la fois avec plaisir et mélancolie, de cette disparition des dieux et des croyances : « Nous nous allons tous, hommes, dieux, croyances et traditions... »³ S'il est difficile de savoir si la tonalité plaintive et mélancolique contenue dans cette phrase est ironique⁴, cette phrase qui ouvre la version française des *Dieux en exil* trouve des échos

¹ *ME*, t.2, p.24 : « Eussent-ils davantage “marché poussés par la foi”, eussent-ils pratiqué plus souvent cette “acceptation” irrationnelle, et ils auraient rendu cent services à leur culture, en profitant de la religion et de la moralité grecques telles qu'elles étaient. Les voir à ce point cramponnés à leur appréhension personnelle... » (*Marius*, p.218).

² *ME*, t.2, p.22-23 : « Une religion de ce type [...] aurait pu avoir son utilité, même pour un philosophe sceptique. Pourtant, à ces beaux dieux, au cycle entier de leur dévotion poétique, l'école de Cyrène avait catégoriquement renoncé. L'antique moralité grecque, une fois de plus, malgré toutes ses imperfections, était certainement une fort belle chose – oui, une harmonie, une musique dans les manières des hommes » (*Marius*, p.216-217).

³ *DE*, p.227.

⁴ La question, nous semble-t-il, mérite d'être posée, notamment au regard de l'ironie heinéenne qui habite toute la prose du poète, mais aussi parce cette ironie est régulièrement présente dans le texte des *Dieux en exil*. Le meilleur exemple est évidemment la fin : « Cet attendrissement m'a peut-être empêché d'atteindre, dans mon récit, à cette sérénité sérieuse qui sied si bien à l'historien, et à cette gravité austère qu'on n'acquiert qu'en France. Aussi j'avoue avec modestie [toute mon infériorité vis-à-vis des grands maîtres de ce genre], et en recommandant mon œuvre à l'indulgence du bienveillant lecteur, pour lequel j'ai toujours professé le plus grand respect, je termine ici la première partie de mon histoire des *Dieux en exil*. » (*DE*, p.257). Les seuils du texte semblent particulièrement propices à la manifestation de cette ironie, qui interpelle moqueusement le lecteur bourgeois, « bienveillant lecteur ». Certes, cette dernière est une expression usuelle et topique mais place néanmoins le texte, par la distance entre fiction et réalité qu'elle induit, dans un registre parodique, ou du moins distancié. C'est un

certains dans un texte beaucoup plus ancien, *L'île de Nordene* (*Die Nordsee. Dritte Abtheilung*). Parlant des ouvrages de Walter Scott, Heine évoque « la grande douleur qu'excite la perte des originalités nationales qui disparaissent dans l'uniformité de la civilisation moderne, douleur dont tressaillent tous les peuples d'Europe ; car les souvenirs nationaux ont, dans le sein des hommes, des racines plus profondes que l'on ne le croit communément » : c'est ce sentiment qui habite la population insulaire de Nordene, c'est lui qui « retentit dans les cathédrales catholiques d'où la croyance s'est enfuie, et dans les synagogues des rabbins que désertent les croyants ; il retentit en échos sur toute la terre, jusque dans les bois [odoriférants] de l'Indostan, où le Bramin [déplo]re en soupirant l'agonie de ses dieux, la destruction de leur antique et saint empire, et la victoire complète des Anglais. »¹ Comme on le verra plus loin, la position de Heine restera toujours particulièrement ambiguë sur ce phénomène, et s'il appelle de ses vœux la fin de l'ancien monde et l'avènement d'une modernité fondée sur la liberté et l'égalité, il ne peut s'empêcher d'éprouver également une certaine mélancolie face à la disparition de ces « souvenirs nationaux », sans que ces derniers ne soient de quelque manière que ce soit associés à un nationalisme que Heine n'aura de cesse de combattre : au contraire, ces « souvenirs nationaux » sont au fondement du paganisme heinéen.

Toute l'ambiguïté de la posture heinéenne est liée au fait que ce mouvement de sécularisation, porté par la philosophie et la science positive, en entraînant la fin des croyances, met aussi en péril l'art lui-même : Heine en a pleinement conscience, et le note plusieurs fois dans ses écrits. Ainsi, si « les miracles cessent » « en même temps que les sciences naturelles font des progrès », l'Allemagne, avec leur disparition, « perd beaucoup de poésie »². Heine précise sa

procédé que l'on retrouve dans de nombreux romans parodiques (*Le roman comique*, *Tristram Shandy*) ou même chez Gautier (*Fortunio*). C'est là toute la complexité de la prose heinéenne, et notamment des *Dieux en exil*, un texte qui jongle en permanence entre mélancolie et ironie : quand Heine se fait « destructeur-initiateur » du romantisme...

¹ *L'île de Nordene*, DHA 6, p.297 : « sondern es ist der große Schmerz über den Verlust der Nazional-Besonderheiten, die in der Allgemeinheit neuerer Cultur verloren gehen, ein Schmerz, der jetzt in den Herzen aller Völker zuckt. [...] Er klingt wieder in katholischen Domen, woraus der Glaube entflohen, und in rabbinischen Synagogen, woraus sogar die Gläubigen fliehen; er klingt über die ganze Erde, bis in die Banianenwälder Hindostans, wo der seufzende Bramine das Absterben seiner Götter, die Zerstörung ihrer uralten Weltordnung, und den ganzen Sieg der Engländer voraussieht. » (*Die Nordsee. Dritte Abtheilung*, DHA 6, p.161). G. Höhn fait un parallèle entre ce texte et celui des *Dieux en exil*, dans lesquels « la modernité condamne à la disparition toutes les traditions, croyances, préjugés, etc., bref tout ce qui est particulier et singulier ». (*Heinrich Heine. Un intellectuel moderne*, op.cit., p.98).

² DA, I, DHA 8, p.281 : « Ueberhaupt, von nun an, besonders seit die Naturwissenschaften so große Fortschritte machen, hören die Wunder auf. [...] Indessen, wenn bey uns in Deutschland, durch den Protestantismus, mit den alten Mirakeln auch sehr viel andere Poesie verloren ging, ... » (*GRP*, I, p.35).

pensée lorsqu'il évoque les combats de Friedrich Nicolai (1733-1811) contre la superstition et l'obscurantisme :

« Es ist nicht zu läugnen, daß mancher Hieb, der dem Aberglauben galt, unglücklicher Weise die Poesie selbst traf. So stritt Nicolai z. B. gegen die aufkommende Vorliebe für altdeutsche Volkslieder. Aber im Grunde hatte er wieder Recht; bey aller möglichen Vorzüglichkeit, enthielten doch jene Lieder mancherley Erinnerungen, die eben nicht zeitgemäß waren, die alten Klänge, der Kuhreigen des Mittelalters, konnten die Gemüther des Volks wieder in den Glaubensstall der Vergangenheit zurücklocken. [...] Damit das Feld der Gegenwart nur radikal von allem Unkraut gesäubert werde, trug der praktische Mann wenig Bedenken, auch die Blumen mit auszuräumen. Dagegen erhob sich nun feindlichst die Parthey der Blumen und Nachtigallen, und alles was zu dieser Parthey gehört, Schönheit, Grazie, Witz und Scherz, und der arme Nicolai unterlag. »¹

Encore une fois, c'est toute l'ambivalence du rapport de Heine au passé et à la tradition qui se joue ici. S'il appelle de ses vœux la fin de la superstition et de l'oppression politique qui l'accompagne, il sait que le parti des fleurs et des rossignols (« die Parthey der Blumen und Nachtigallen »), dont il fait partie, pourra peut-être pâtir de la fin du déisme. On en revient au « *fiat justitia, pereat mundus !* » du poète, qui problématise ce conflit entre poésie et révolution politique. C'est précisément pour toutes ces raisons que Heine prendra toujours soin de se démarquer du matérialisme.

6. Hellenisme et panthéisme : pour une humanité de droit divin

a. Diviniser le monde sensible

Mais si se dire païen au XIX^e siècle n'est pas faire profession d'athéisme, alors en quoi cette figure croit-elle ? Quelle forme prend la croyance dans un monde où les dieux sont morts ? Quels substituts le sujet du XIX^e siècle trouve-t-il à la croyance originelle perdue ? C'est bien de panthéisme que Heine parle régulièrement dans ses textes des années 1830 : il y a là encore

¹ *GRP*, II, p.70 : « On ne peut nier que maint coup destiné à la superstition ne soit malheureusement tombé sur la poésie. C'est ainsi que Nicolai combattit l'amour qui se réveillait pour les poésies populaires du vieux temps, et pourtant au fond il avait encore raison ; car ces chants, abstraction faite de toute leur valeur, contenaient beaucoup de souvenirs qui n'étaient plus de saison : ces vieux accords, ces ranz de vaches du moyen âge, pouvaient rappeler, par la sensibilité, le peuple aux étables [] du passé. [...] Pour purger radicalement des vieilles ronces la terre du présent, le pauvre homme pratique se faisait peu scrupule d'en arracher en même temps les fleurs. Cette méprise souleva contre lui le parti des fleurs et des rossignols, et tout ce qui appartient à ce parti, la beauté, la grâce, l'esprit et la bonne plaisanterie ; et le pauvre Nicolai succomba. » (*DA*, II, *DHA* 8, p.308-309).

une fois une réelle influence du saint-simonisme, et particulièrement de figures adeptes du panthéisme, comme Prosper Enfantin. Mais c'est aussi vers le philosophe juif Spinoza que se tourne Heine pour expliciter sa croyance, qui repose sur l'idée, comme Heine le déclare dans le texte cité précédemment, que « toutes les apparitions du monde sensible [sont] divinisées » : « die ganze Erscheinungswelt war durchgöttert ». La dimension immanente de cette conception de Dieu est bien soulignée par le néologisme du verbe « *durchgöttern* » : chaque phénomène sensible, manifestation du monde physique, est littéralement traversé (« *durch* »), médiatisé, infusé par Dieu, contrairement à la verticalité de la conception chrétienne qui sépare radicalement Dieu du monde matériel, par conséquent diabolisé (« *durchteufeln* »). Il y a donc bien aussi, dans le programme sensualiste et panthéiste heinéen, un retour à la nature, comprise comme réhabilitation du monde sensible et inanimé (sans âme) déprécié par le christianisme. Dans la lignée de Spinoza, puis des réflexions menées par Kant, Hegel, et Schelling¹, Heine envisage en effet une divinité immanente, qui s'oppose au Dieu transcendant des chrétiens, comme il le définit dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* :

« Gott ist identisch mit der Welt. Er manifestirt sich in den Pflanzen [...]. Er manifestirt sich in den Thieren [...] Aber am herrlichsten manifestirt er sich in dem Menschen, der zugleich fühlt und denkt, der sich selbst individuell zu unterscheiden weiß von der objektiven Natur, und schon in seiner Vernunft die Ideen trägt, die sich ihm in der Erscheinungswelt kund geben. Im Menschen kommt die Gottheit zum Selbstbewußtseyn, und solches Selbstbewußtseyn

¹ « Le sensualisme heinéen, qui s'oppose au matérialisme mécanique et athée du XVIII^e siècle, participe d'une conception panthéiste. Laquelle constitue bien, à cette époque, le cœur de la pensée heinéenne, le panthéisme étant jugé seul capable d'apaiser l'antagonisme entre l'esprit et la matière, l'âme et le corps. Cette conviction originale s'abreuve à des sources multiples : à côté de l'idée saint-simonienne d'un « Dieu progrès », on note également l'influence de Spinoza, de Goethe (intuition de la nature), de Schelling (philosophie de la nature), de Hegel (philosophie de l'identité), et même des traditions populaires préchrétiennes (intérêt de Heine pour la mythologie antique et germanique). » (G. Höhn, *Heinrich Heine. Un intellectuel moderne, op.cit.*, p.96). Mêmes remarques chez L. Calvié : le sensualisme heinéen « s'organise autour d'un « panthéisme » ancien (germanique et gréco-latin) auquel la philosophie moderne [...] vient donner un nouvel élan, associée le plus souvent au mouvement social. » (« Henri Heine et les dieux de la Grèce », art. cit., p.33). On pourrait citer également la dette de Heine envers Prosper Enfantin. Pater évoque ce panthéisme lorsqu'il parle de Wordsworth (c'est précisément cet animisme et cette volonté de retour à la nature qui rapproche Wordsworth de l'Antiquité) mais aussi de Coleridge, disciple de Schelling : « Schellingism, the "Philosophy of Nature," is indeed a constant tradition in the history of thought. [...] There are two ways of envisaging those aspects of nature which seem to bear the impress of reason or intelligence. There is the deist's way, which regards them merely as marks of design, which separates the informing mind from its result in nature, as the mechanist from the machine; and there is the pantheistic way, which identifies the two, which regards nature itself as the living energy of an intelligence of the same kind as though vaster in scope than the human. » (« Coleridge's Writings », *Appreciations*, p.75-76). Pater fait là encore de Coleridge et de Schelling des Grecs (contre le déisme chrétien, qui sépare Dieu et nature, âme et corps).

offenbart sie wieder durch den Menschen. Aber dieses geschieht nicht in dem einzelnen und durch den einzelnen Menschen, sondern in und durch die Gesamtheit der Menschen: so daß jeder Mensch nur einen Theil des Gott-Welt-Alls auffaßt und darstellt, alle Menschen zusammen aber das ganze Gott-Welt-All, in der Idee und in der Realität, auffassen und darstellen werden. [...] Gott ist daher der eigentliche Held der Weltgeschichte, diese ist sein beständiges Denken, sein beständiges Handeln, sein Wort, seine That; und von der ganzen Menschheit kann man mit Recht sagen, sie ist eine Inkarnation Gottes! »¹

Cette unité de Dieu et du monde sensible inverse radicalement la perspective chrétienne qui distingue Dieu (bon) du monde (mauvais). Ce « Dieu-monde » (« *das Gott-Welt-All* ») est au fondement des croyances panthéistes heinéennes, qui s'inscrit ainsi dans la nébuleuse des penseurs de son temps qui postulent la divinité de l'humanité. Cette profession de foi panthéiste ne concerne pas uniquement Heine : c'est bien toute l'Allemagne qui est concernée, elle qui « est à présent la terre [] fertile du panthéisme »² : « le panthéisme est la religion occulte [« *verborgen* »] de l'Allemagne »³, rappelle le poète, et on comprend mieux en ce sens la démarche qui guide les *Elementargeister* et qui habite donc également les *Götter im Exil* : il ne s'agit pas uniquement, par ces récits, de raconter d'innocents contes à même de divertir le lecteur bourgeois (auquel Heine s'adresse d'ailleurs régulièrement et ironiquement), mais bien de faire revivre cette « religion occulte », ces « croyances populaires antéchrétiennes » au fondement au « panthéisme germanique »⁴. Le texte des *Dieux en exil*, qui relie explicitement les *Elementargeister* et les *Götter im Exil*, rend bien compte de cette même perspective : les dieux antiques sont pleinement intégrés à ce système panthéiste, et l'hellénisme et le paganisme heinéens repose donc sur un panthéisme et un immanentisme⁵.

¹ *GRP*, II, p.60 : « Dieu est identique avec le monde ; il se manifeste dans les plantes [...] ; il se manifeste dans les animaux [...] ; mais c'est dans l'homme qu'il se manifeste de la manière la plus admirable, dans l'homme qui sent et pense en même temps, qui sait distinguer sa propre individualité de la nature objective, et porte déjà dans sa raison les idées qui se font aussi reconnaître à lui dans le monde des faits. Dans l'homme, la divinité arrive à la conscience d'elle-même, et cette conscience, elle la révèle de nouveau par l'homme ; mais cela n'arrive point dans et par les hommes isolés, mais par l'ensemble de l'humanité, de telle sorte qu'un homme ne comprend et ne représente qu'une parcelle du Dieu-monde, mais que tous les hommes ensemble comprennent et représenteront dans l'idée et dans la réalité tout le Dieu-monde. [...] Dieu est en conséquence le véritable héros de l'histoire universelle. L'histoire n'est que sa pensée éternelle, son éternelle action, sa parole, ses faits, ses gestes, et l'on peut dire avec raison de l'humanité entière qu'elle est une incarnation de Dieu. » (*DA*, II, *DHA* 8, p.300).

² *DA*, II, *DHA* 8, p.301 : « Deutschland ist der gedeihlichste Boden des Pantheismus. » (*GRP*, II, p.61) : c'est même la terre où « prospère le plus » (« *gedeihlichste* ») le panthéisme.

³ *DA*, II, *DHA* 8, p.301 : « der Pantheismus ist die verborgene Religion Deutschlands » (*GRP*, II, p.62).

⁴ *DA*, II, *DHA* 8, p.303 (*GRP*, II, p.64 pour la version allemande).

⁵ Goethe, qualifié de « panthéiste », est quelques lignes plus loin, appelé « grand païen » (*DA*, III, *DHA* 8, p.333-334, en allemand *GRP*, p.100).

C'est même toute l'esthétique heinéenne qui se trouve dans ce terme de « *verborgen* » qui renvoie à cette poétique de la contrebande et de la dissimulation chère à Heine.

b. « *Wir stiften eine Demokrazie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter* »

En ce sens, le panthéisme heinéen a des conséquences profondément politiques, et en dépit de l'exemple du païen n°1 (Goethe), auquel Heine reproche son apolitisme, le poète allemand affirme que « c'est une erreur de croire que cette religion du panthéisme conduise les hommes à l'indifférence. Au contraire, le sentiment de sa divinité excitera l'homme à la révéler, et c'est de ce moment que les véritables hauts faits et le véritable héroïsme viendront glorifier cette terre. »¹ On en arrive ainsi à ce célèbre passage de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, véritablement central pour saisir les enjeux de l'opposition entre hébraïsme et hellénisme chez Heine :

« Die politische Revoluzion, die sich auf die Prinzipien des französischen Materialismus stützt, wird in den Pantheisten keine Gegner finden, sondern Gehülfe, aber Gehülfe, die ihre Ueberzeugungen aus einer tieferen Quelle, aus einer religiösen Synthese, geschöpft haben. Wir befördern das Wohlseyn der Materie, das materielle Glück der Völker, nicht weil wir gleich den Materialisten den Geist mißachten, sondern weil wir wissen, daß die Göttlichkeit des Menschen sich auch in seiner leiblichen Erscheinung kund giebt, und das Elend den Leib, das Bild Gottes, zerstört oder avilirt, und der Geist dadurch ebenfalls zu Grunde geht. Das große Wort der Revoluzion, das Saint-Just ausgesprochen: le pain est le droit du peuple, lautet bey uns: le pain est le droit divin de l'homme. Wir kämpfen nicht für die Menschenrechte des Volks, sondern für die Gottesrechte des Menschen. Hierin, und in noch manchen anderen Dingen, unterscheiden wir uns von den Männern der Revoluzion. Wir wollen keine Sanskülotten seyn, keine frugale Bürger, keine wohlfeile Präsidenten: wir stiften eine Demokrazie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter. Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden

¹ DA, II, DHA 8, p.300 : « Es ist eine irrige Meinung, daß diese Religion, der Pantheismus, die Menschen zum Indifferentismus führe. Im Gegentheil, das Bewußtseyn seiner Göttlichkeit wird den Menschen auch zur Kundgebung derselben begeistern, und jetzt erst werden die wahren Großthaten des wahren Heroenthums diese Erde verherrlichen. » (GRP, II, p.61).

Il y a donc bien incontestablement une religion heinéenne, en témoigne le soin que le poète allemand prend pour distinguer panthéisme et matérialisme (« à la française »). Cette foi immanente s'oppose à la transcendance judéo-chrétienne et porte en elle un programme d'authentique révolution politique. Par ailleurs, Heine réaffirme magnifiquement sa foi dans le « bien-être de la matière » (« *Wohlseyn der Materie* ») et « dans le bonheur matériel » (« *materielle Glück* ») de tous. On comprend en ce sens comment le credo sensualiste du poète allemand est intimement lié à ses croyances panthéistes, qui font, comme le Prométhée gautiérien à sa manière, de l'homme un dieu² : il ne convient pas de défendre les « droits humains des peuples » (« *Menschenrechte des Volks* ») mais les « droits divins de l'humanité » (« *Gottesrechte des Menschen* »). Mais contrairement au modèle gautiérien, il ne s'agit pas seulement d'un homme, qui surnage au-dessus de la foule, mais de toute l'humanité, qui devient cette « démocratie de dieux égaux en magnificence, en sainteté, et en béatitude » (« *Demokrazie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter* ») : l'expression allemande professe une nouvelle trinité fondée sur l'égalité, mise en valeur par la répétition de l'adjectif « *gleich* » (« même », « égal »). Les dernières lignes ressuscitent l'Antiquité chère à Heine, celle des banquets d'avant le christianisme, de la volupté (« *Wollust* ») et du faste (« *Pracht* »), loin des « jouissances sans sel » (« *ungewürzte Genüsse* »). Le terme de « *Wollust* », d'ailleurs non traduit en français, est particulièrement bien choisi puisqu'il renvoie à la fois aux plaisirs les plus sensuels, mais peut aussi se traduire par « luxure », l'un des sept péchés capitaux de l'Église catholique. C'est donc toute la dialectique de l'hellénisme et de l'hébraïsme, du sensualisme et du spiritualisme que l'on

¹ *GRP*, II, p.61 : « La révolution politique, qui s'appuie sur les principes du matérialisme français, ne trouvera pas des adversaires dans les panthéistes, mais bien des auxiliaires qui ont puisé leurs convictions à une source plus profonde, à une synthèse religieuse. Nous poursuivons le bien-être de la matière, le bonheur matériel des peuples, non que nous méprisons l'esprit, comme le font les matérialistes, mais parce que nous savons que la divinité de l'homme se révèle également dans sa forme corporelle, que la misère détruit ou avilit le corps, image de Dieu, et que l'esprit est entraîné dans la chute. Le grand mot de la révolution que prononça Saint-Just : Le pain est le droit du peuple, se traduit ainsi chez nous : Le pain est le droit divin de l'homme. Nous ne combattons pas pour les droits humains des peuples, mais pour les droits divins de l'humanité. C'est en cela, ainsi que sur maint autre point, que nous nous séparons des [gens] de la révolution. Nous ne voulons ni sans-culottes, ni bourgeoisie frugale, ni présidents [modestes] ; nous fondons une démocratie de dieux terrestres, égaux en [] béatitude et en sainteté. Vous demandez des costumes simples, des mœurs austères et des jouissances [à bon marché], et nous, au contraire, nous voulons le nectar et l'ambrosie, des manteaux de pourpre, la volupté des parfums, [] des danses de nymphes [], de la musique et des comédies... » (*DA*, II, *DHA* 8, p.300-301).

² Cf. *La ville de Lucques*, II, *DHA* 7, p.429 : « Rien ne veut rétrograder dans le monde, me dit un vieux lézard : tout marche, et, à la fin, il y aura un grand avancement dans la nature. Les pierres passeront plantes, les plantes animaux, les animaux hommes, et les hommes deviendront dieux. » (*Die Stadt Lukka*, II, *DHA* 7, p.160). Le panthéisme heinéen est profondément lié à l'optimisme et à la foi progressiste qui habitent Heine dans les années 1830.

retrouve dans ces lignes. L'adresse finale (« *Ihr verlangt... Wir hingegen* ») apostrophe non seulement les partisans du spiritualisme ascétique et de l'absolutisme judéo-chrétien, mais aussi et surtout les républicains eux-mêmes : ce texte entre aussi en étroite discussion avec les idéaux révolutionnaires, directement évoqués ici, et on saisit bien en ce sens le lien intime du paganisme heinéen à son engagement politique. Ni matérialiste français, ni républicain allemand, ni Saint-Just, ni Börne, Heine trace ici une voie originale, celle d'un artiste qui voit dans le sensualisme païen un programme révolutionnaire de libération politique *et* esthétique. On retrouve ici en germe les débats qui opposent Heine aux républicains allemands, et dont *Ludwig Börne* offre le meilleur exemple.

Dans cette logique, il convient donc de nuancer les attaques religieuses heinéennes évoquées plus haut. Qu'il s'agisse des années saint-simoniennes de Heine ou des derniers temps de sa vie, marqués par un retour à un Dieu personnel, certaines périodes de la vie du poète permettent de tempérer les critiques heinéennes formulées contre le déisme et la religion. Si la condamnation de l'alliance de la religion et du despotisme reste constante et sans équivoque chez Heine, si les fondements anthropologiques et politiques du judéo-christianisme seront toujours mis à distance, la prose des années 1830 est ainsi marquée, dans la lignée du saint-simonisme, par la volonté de fonder une nouvelle religion. C'est d'ailleurs déjà en un sens l'idée sous-jacente de ce souhait de fonder une « démocratie de dieux terrestres égaux en béatitude et en sainteté ». Son arrivée à Paris, sa fréquentation des cercles saint-simoniens, et l'optimisme au fondement des textes des années 1830, poussent d'ailleurs Heine à revenir sur ses attaques violentes contre la religion : « Auch unser alter Feldruf "écrasez l'infame !" ist durch bessere Wahlsprüche ersetzt worden. Es gilt nicht mehr gewaltsam die alte Kirche zu zerstören, sondern es gilt eine neue zu stiften, und weit entfernt das Priesterthum zu vernichten, wollen wir jetzt selber Priester werden. »¹ N'oublions pas que cette « préface » à l'édition française des *Tableaux de voyage*, rédigée en 1834, c'est-à-dire, contrairement à l'ensemble des *Tableaux de voyage*, comme Heine le note lui-même, *après* les Trois Glorieuses, est d'abord écrite pour un public français : le lectorat oriente les positions de Heine, et il en a lui-même pleinement conscience : « Für Deutschland freylich ist die Periode der Negationen noch nicht beendet, ja, sie hat erst recht begonnen. Für Frankreich scheint sie

¹ Version allemande de la « Préface » française des *Tableaux de voyage*, *DHA* 6, p.352 : « Notre vieux cri de guerre [contre le sacerdoce] a été également remplacé par une meilleure devise. Il ne s'agit plus de détruire violemment la vieille église, mais bien d'en édifier une nouvelle, et bien loin de vouloir anéantir la prêtrise, c'est nous-mêmes qui voulons aujourd'hui nous faire prêtres. » (« Préface » à l'édition française des *Tableaux de voyage*, *DHA* 6, p.349). On sent encore ici toute l'influence du saint-simonisme.

aber zu Ende zu seyn, wenigstens will mich bedünken, es sey hier nicht viel Altes mehr zu zerstören übrig geblieben, und man dürfte sich vielmehr positiven Bestrebungen hingeben. »¹ Les différences de situations politiques entre France et Allemagne influencent donc directement les propos heinéens et témoignent bien des différentes stratégies qu'il adopte dans sa lutte contre « tous ceux qui exploitent le peuple »². Dans ces combats, il ne s'agit plus de s'appuyer sur la religion des « champions du passé », mais bien de proclamer le nouvel Évangile de la liberté, ce que fait Heine dans le dernier chapitre des *Fragments anglais* (« L'émancipation ») :

« Die Freyheit ist eine neue Religion, die Religion unserer Zeit. Wenn Christus auch nicht der Gott dieser Religion ist, so ist er doch ein hoher Priester derselben, und sein Name strahlt beseligend in die Herzen der Jünger. Die Franzosen sind aber das auserlesene Volk der neuen Religion, in ihrer Sprache sind die ersten Evangelien und Dogmen verzeichnet, Paris ist das neue Jerusalem, und der Rhein ist der Jordan, der das geweihte Land der Freyheit trennt von dem Lande der Philister. »³

La spécificité du statut de la France dans l'Europe de 1830 est encore une fois particulièrement manifeste dans ces quelques lignes, puisque la patrie des Trois Glorieuses devient Terre promise, eldorado d'une nouvelle religion de la liberté. Certes, il y a dans la métaphore filée employée par Heine et dans le choix d'un vocabulaire issu d'une terminologie chrétienne (« prêtre », « disciples », « évangiles », « dogmes » ...) une dimension volontiers polémique, voire blasphématoire, qui cherche à subvertir les symboles bibliques et les codes catholiques pour en retourner le sens. Le nom de « Philistin » (« *Philister* ») prend ainsi sous la plume heinéenne un sens bien différent de l'acception biblique du terme : il s'agit bien concrètement de dénoncer le prosaïsme bourgeois et le despotisme allemand. Dans la même logique, le Christ, s'il est « prêtre », n'est pas le « dieu » de cette religion : Heine ne renie aucunement, et ne le fera jamais véritablement, sa condamnation du déisme, et reste fidèle à

¹ *Ibid.* : « Pour l'Allemagne, sans doute, la période des négations n'est pas encore finie ; elle ne fait même que commencer. En France, elle paraît au contraire toucher à sa fin ; au moins, il me semble qu'il [] faudrait plutôt ici se livrer à des tendances positives[, et réédifier tout ce que le passé nous a légué de bon et de beau]. » (*Ibid.*).

² « Alle diejenigen welche [...], die das Volk ausbeuten », *ibid.*

³ *Englische Fragmente*, XI, « Die Befreyung », *DHA* 7, p.269 : « La liberté est une religion nouvelle, la religion de notre temps. Si le Christ n'en est pas le Dieu, il en est au moins un prêtre sublime, et son nom illumine d'un éclat bienheureux le cœur des disciples. Les Français sont le peuple élu de la nouvelle religion, c'est dans leur langue qu'en ont été formulés les premiers évangiles et les premiers dogmes : Paris est la nouvelle Jérusalem, et le Rhin est le Jourdain qui sépare du pays des Philistins la terre consacrée de la liberté. » (*Fragments anglais*, VII, « L'émancipation », *DHA* 7, p.506-507).

l'immanentisme dont on a parlé plus haut. Ces lignes tendent néanmoins à nuancer les attaques anticléricales et antireligieuses heinéennes et montrent là encore que le païen panthéiste est moins habité par un désir de destruction qu'en quête d'une nouvelle transcendance, sous l'auspice de l'art et du beau.

7. Le soleil noir

Si le panthéisme, que revendique d'ailleurs toute une génération, s'offre alors comme une première solution à la crise religieuse que traverse le XIX^e siècle, on trouve chez Gautier d'autres formes de croyances qui problématisent les tensions entre paganisme et christianisme. L'art peut ainsi se faire authentique « religion », et « le paganisme se concilie[r] avec une réflexion sur le sacré »¹. M. Lavaud et P. Tortonese soulignent bien les paradoxes de la posture gautiérienne, dont le sensualisme renie les dieux mais qui garde en lui une soif de religion et d'absolu : « Lui, le contempteur du christianisme, le matérialiste hédoniste, l'homme qui ne croit qu'au visible, a fait de l'art quelque chose de sacré »². Il y a dans cette nouvelle croyance la volonté de fonder une religion qui réconcilie sensualisme et spiritualisme, ce qui, en un sens, est déjà le propre de toute religion pour Pater³ : « cette religion de l'art est le paradoxe d'une émotion à la fois sensorielle et transcendante »⁴, qui emprunte finalement autant au paganisme qu'au christianisme les principes qui la fondent : « Le critique creuse les raisons de ses propres pratiques, de ses propres jugements de valeur. Il demande aux religions historiques un paradigme pour définir sa propre religion de l'art : christianisme et paganisme se disputent le privilège d'offrir à l'esthète moderne le cadre spirituel de son amour de l'art »⁵.

Bien plus, et au-delà même d'une religion de l'art, il y a chez Gautier la volonté, dans cette opposition entre hébraïsme et hellénisme, de sonder ce qui fonde une compréhension toute personnelle du divin. Le passage de la conversion de Tahoser, qui esquisse plus qu'il n'aborde franchement ce thème de l'opposition religieuse entre paganisme et judéo-christianisme, est ainsi symptomatique des enjeux du conflit tel qu'il est envisagé par Gautier, qui lui permet,

¹ F. Court-Pérez, *Gautier, un romantique ironique, op.cit.*, p.339.

² M. Lavaud, P. Tortonese, « Avant-Propos » à *Théophile Gautier et la religion de l'art, op.cit.*, p.7.

³ Ainsi, pour Pater, la religion a l'intérêt d'être un « idéal rendu sensible par l'art ; la conciliation, visible sous des formes artistiques, de l'humain et du divin » (R. Michaud, *Mystiques et réalistes anglo-saxons, op.cit.*, p.54).

⁴ *Ibid.* La volonté de concilier sens et transcendance passe alors également par des expériences comme celle du haschich, qui conjugue précisément exacerbation des impressions sensibles et voyage vers un au-delà invisible.

⁵ *Ibid.*, p.11.

moment unique dans *Le Roman de la momie*, d'envisager frontalement la question de la croyance et du divin. Ce passage, c'est celui du rêve de Tahoser, alors encore chez Ra'hel :

« Il lui semblait être dans un temple d'une grandeur immense ; d'énormes colonnes d'une hauteur prodigieuse soutenaient un plafond bleu constellé d'étoiles comme le ciel ; d'innombrables lignes d'hiéroglyphes montaient et descendaient le long des murailles, entre les panneaux de fresques symboliques bariolés de couleurs lumineuses. Tous les dieux de l'Égypte s'étaient donné rendez-vous dans ce sanctuaire universel, non pas en effigies d'airain, de basalte ou de porphyre, mais sous les formes vivantes. Au premier rang étaient assis les dieux super-célestes, Knef, Bouto, Phta, Pan-Mendès, Hâthor, Phré, Isis ; ensuite venaient douze dieux célestes, six dieux mâles : Rempha, Pi-Zéous, Ertosi, Pi-Hermès, Imuthès ; et six dieux femelles : la Lune, l'Ether, le Feu, l'Air, l'Eau, la Terre. Derrière eux fourmillaient, foule indistincte et vague, les trois cent soixante-cinq Décans ou démons familiers de chaque jour. Ensuite apparaissaient les divinités terrestres : le second Osiris Haroéri, Typhon, la deuxième Isis, Nephtys, Anubis à la tête de chien, Thoth, Busiris, Bubastis, le grand Sérapis. Au-delà, dans l'ombre, s'ébauchaient les idoles à formes animales : bœufs, crocodiles, ibis, hippopotames. Au milieu du temple, dans son cartonnage ouvert, gisait le grand prêtre, Pétamounoph, qui, la face démaillotée, regardait d'un air ironique cette assemblée étrange et monstrueuse. Il était mort, mais il vivait et parlait, comme cela arrive souvent en rêve, et il disait à sa fille :

“Interroge-les, et demande-leur s'ils sont des dieux.” Et Tahoser allait posant à chacun la question, et tous répondaient : « Nous ne sommes que des nombres, des lois, des forces, des attributs, des effluves et des pensées de Dieu ; mais aucun de nous n'est le vrai Dieu. » Et Poëri paraissait sur le seuil du temple et, prenant Tahoser par la main, la conduisait vers une lumière si vive qu'après le soleil eût paru noir, et au milieu de laquelle scintillaient dans un triangle des mots inconnus. »¹

Comme on l'a vu plus haut, *Le Roman de la momie* met en scène un monde sans dieux et sans croyances véritables : l'opposition entre paganisme et christianisme est moins conflit religieux

¹ *RM*, p.230-232. Gautier ira dans la même logique lorsqu'il décrira Mosché : « sur sa face brillait, même dans l'ombre, une lueur singulière. On eût dit le reflet d'un soleil invisible. » (*RM*, p.247.) R. Baudry commente ce passage dans « Révélations et initiations dans *Avatar* et *Le Roman de la momie* ». L'article cherche justement à mettre en lumière le lien de Gautier aux différentes spiritualités de son temps (franc-maçonnerie, martinisme, celles d'inspiration orientale...), notamment dans leur dimension initiatique et ésotérique.

que lutte sécularisée entre principes antagonistes (sensualisme et spiritualisme par exemple). Le passage que l'on vient de citer est l'unique moment dans le roman où la question de la croyance affleure. Comme Pater et Heine, Gautier ne croit aucunement aux dieux païens qu'honorent les Égyptiens, mais dans les principes dont ils sont l'incarnation. Ce sont précisément ces principes qui se fondent dans un tout transcendant, à la fois beauté et bonté. Que l'on ne s'y trompe pas : il y a dans ces lignes autre chose qu'un simple point de vue judéo-chrétien, porté par Poëri. Rappelons d'ailleurs que ce personnage, juif et intendant de Pharaon (comme le fut le Joseph vétérotestamentaire bien avant lui), s'offre à bien des égards comme l'incarnation d'un temps révolu helléno-hébraïque, d'un idéal de réconciliation pagano-chrétien. Ne pourrait-on pas voir dans ce rêve de Tahoser, où « d'innombrables lignes d'hiéroglyphes montent et descendent le long des murailles », une reprise du songe de Jacob de la *Genèse*, dans lequel « une échelle est appuyée sur la terre, et son sommet touche au ciel » ? « Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle. »¹ La question qui affleure ici est alors celle de ce qui relie hommes et dieu. L'énumération de toutes les divinités païennes offre au lecteur l'image d'un panthéon grotesque, d'un défilé parodique, et cherche à souligner une opposition entre multiplicité et unité : contre un espace rationnel (« nombres », « lois »), artificiellement et humoristiquement hiérarchisé, cette unité renvoie moins à un idéal d'uniformité qu'à une volonté de fonder, par l'art, une vaste synthèse personnelle qui embrasse paganisme et christianisme dans sa compréhension du divin. Le soleil, jusqu'alors associé aux magnificences de l'Égypte pharaonique, perd toute sa splendeur. Par l'opposition entre ce « soleil noir » et cette vive lueur, Gautier livre donc bien sa vision de l'idéal et du divin, et il est indispensable de mettre en lien cette expression avec celle que l'on retrouve dans *Spirite* : « leurs lumières blanches, jaunes, bleues, vertes, rouges, atteignaient des intensités et des éclats à faire paraître noire la clarté de notre soleil, mais que les yeux de mon âme supportaient sans peine. »² Le Théophile Gautier du *Roman de la momie* et de *Spirite* reste ainsi attaché à la conception d'un au-delà spirituel qui contraste avec les prétentions sensualistes de sa première prose, et à la vision d'un idéal qui n'a rien à voir avec un dieu étroitement enfermé dans un système.

On rejoint alors les analyses de Georges Poulet, qui rappelle que « l'attitude de "voyant" érudit et d'archéologue-poète », que défend Gautier et que l'on retrouve par exemple dans *Le Roman de la momie*, « se rattache invariablement chez lui à des croyances métaphysiques ou

¹ Bible de Louis Segond, *Genèse*, 28, 11-19, ici verset 12.

² *Spirite*, p.428-429. Ce que rappelle C. Saminadayar-Perrin, *RM*, p.232, n.5.

du moins à une foi esthétique.»¹ Il se trouve que cette démarche gautiérienne rejoint précisément ce que l'on a souligné dans notre première partie : de la même manière que le païen est hors du temps, la « métaphysique gautiérienne » cherche « à faire de l'inspiration poétique l'acte par lequel s'opère la transposition de l'être en dehors du présent et du temps »². Les personnages d'Evandale ou d'Octavien, modernes qui aspirent au paganisme, Hébreux qui se rêvent Hellènes, sont donc porteurs, dans les tensions qu'ils soulignent, des croyances gautiériennes. En un sens, l'Égypte de Tahoser et la Pompéi d'Arria Marcella, quand bien même elles seraient finalement soumises à la destruction, sont semblables au « Royaume des Mères » du *Second Faust*, lieu hors du temps et de l'espace dans lequel Poulet voit une référence majeure pour Gautier³. Cette même nouvelle d'*Arria Marcella*, qui place au cœur de son intrigue l'opposition entre paganisme et christianisme s'offre alors comme un texte qui porte les « métaphores eschatologico-cosmogoniques »⁴ à même de rendre compte des croyances, toutes personnelles, de Gautier : « Le platonisme initial de Gautier a donc fini par se métamorphoser en un panenthéisme d'allure mystique, qui se relie à Plotin et à toutes les doctrines d'émanation »⁵. Si *Le Roman de la momie* (1857) en reste, à quelques exceptions près, à un matérialisme qui rappelle celui de d'Albert dans *Mademoiselle de Maupin*, il convient de ne pas oublier qu'il est contemporain d'*Avatar* (1856) et de *Spirite* (1865) : autant d'ouvrages qui portent à leur paroxysme les tensions entre sensualisme et spiritualisme qui hantent cet autre hébreu qui se rêve hellène, Gautier.

8. Paganisme et religion naturelle : le cas de la « religion de Numa »

Après Heine et Gautier, Pater porte lui aussi, dans ses réflexions sur le paganisme, des questionnements sur les fondements d'une nouvelle croyance pour le XIX^e siècle. Plus qu'une opposition entre paganisme et christianisme, il s'agit alors de solliciter l'antagonisme entre religion naturelle et religion institutionnelle. C'est là aussi le sens du paganisme : « le paganisme, dans l'histoire du christianisme, c'est la religion naturelle, spontanée, archaïque de l'humanité [...], celle qui mélange tout (synchrétisme), et qui ignore surtout la rupture des religions révélées. »⁶ On en revient alors à l'une des significations étymologiques possibles du

¹ G. Poulet, « Théophile Gautier », dans *Études sur le temps humain*, op.cit., p.298.

² *Ibid.*, p.285. Poulet souligne en ce sens l'importance des hallucinations, qui précisément enclenchent une autre temporalité que celle portée par le christianisme, marquée par la mort.

³ Poulet souligne « l'unité de doctrine » entre Goethe (« le païen n°1 ») et Gautier, via Nerval et Blaze de Bury.

⁴ *Ibid.*, p.300.

⁵ *Ibid.*, p.306.

⁶ A. Mary, « Paganisme », dans *Dictionnaire des faits religieux*, p.851.

paganisme, de l'adjectif latin *paganus* (« de village », « de la campagne »), qui redessine ainsi une opposition schématique (et topique au XIX^e siècle) entre campagne et ville. Si cette religion naturelle s'offre souvent chez Pater comme un point de départ (religion de Numa de Marius, catholicisme de Gaston¹), et bien qu'elle soit authentique paganisme, elle n'incarne jamais à proprement parler un idéal patérien au sens où Marius comme Gaston finissent par rejeter cette religion primitive. En eux se rejoue alors l'histoire de l'humanité, qui passe d'une religion naturelle à une religion plus complexe, institutionnelle et hiérarchisée. Néanmoins, la mise en lumière de cette religion originelle souligne la volonté chez Pater de confronter religion officielle et « religion du monde sensible » afin d'envisager une possible conciliation. C'est, comme le rappelle B. Coste, la question qui se pose au début de *Gaston de Latour* : comment réunir religion personnelle (religion naturelle) et collective (religion établie)² ? C'est donc aussi une dimension profondément politique que portent en elles ces réflexions.

Ces questionnements, Pater les formule également avec précision dans « Thomas Browne » : « There have been many efforts to formulate the “religion of the layman”, which might be rightly understood, perhaps, as something more than what is called “natural”, yet less than ecclesiastical, or “professional” religion. »³ Pater prend ici soin de distinguer religion naturelle et religion du profane (« *religion of the layman* ») : en un sens, c'est bien une nouvelle religion profane que Pater cherche à fonder, comme on peut le discerner dans certains textes. Hippolyte restaure ainsi le culte d'Artémis⁴ : « Hippolyte voilé » est justement un portrait qui repose sur cette opposition entre religion primitive de la campagne (Hippolyte) et religion moderne de la ville (Athènes, Thésée). Dans une campagne désertée, abandonnée par les prêtres partis pour enrichir la capitale, les cultes survivent plus qu'ils ne florissent⁵. Des figures comme Hippolyte incarnent alors précisément cette démarche de refondation d'une religion naturelle, qui va de pair avec une certaine approche poétique du monde, si on repense à la figure prosaïque et rationnelle de Thésée, assassin du Minotaure. Mais c'est évidemment dans *Marius* que Pater formule avec le plus de précision ce qu'il entend par paganisme et religion naturelle, en témoignent les premières lignes du roman :

¹ Ainsi Ronsard et ses *Odes* amènent-ils Gaston à mettre en concurrence deux religions : religion chrétienne institutionnelle et religion « des fleurs du mal ». (Voir B. Coste, *Cette époque de doute*, p.36).

² Voir B. Coste, *Cette époque de doute*, *op.cit.*, p.148.

³ « Thomas Browne », *Appreciations*, p.136 : « Maints efforts ont été entrepris pour formuler « la religion du profane », qu'il est possible, avec raison, de concevoir comme un supplément à la religion dite “naturelle”, malgré son infériorité à la religion ecclésiastique ou “professionnelle” ». (« Thomas Browne », dans *Essais anglais*, *op.cit.*, p.104).

⁴ « Hippolyte voilé », dans *L'Enfant dans la maison*, p.147.

⁵ *Ibid.*, p.145 : voir *IP*, p.164.

« As, in the triumph of Christianity, the old religion lingered latest in the country, and died out at last as but paganism—the religion of the villagers, before the advance of the Christian Church; so, in an earlier century, it was in places remote from town-life that the older and purer forms of paganism itself had survived the longest. While, in Rome, new religions had arisen with bewildering complexity around the dying old one, the earlier and simpler patriarchal religion, “the religion of Numa,” as people loved to fancy, lingered on with little change amid the pastoral life, out of the habits and sentiment of which so much of it had grown. »¹

C'est bien dans une démarche sécularisée, qui cherche à comparer les religions et vise à dégager des constantes générales du fait religieux que s'inscrit Pater, en témoigne sa comparaison entre paganisme et christianisme d'une part, et religion villageoise de Numa et nouveau paganisme citadin d'autre part. Au regard notamment de la dimension autobiographique de *Marius* et dans la mesure où cette Antiquité romaine est aussi un miroir du XIX^e siècle patérien, on pourrait même voir dans ce paganisme primitif, *mutatis mutandis*, des constantes que l'on retrouve dans le christianisme rural de l'époque victorienne, ou dans la foi anglicane que Pater finit par abandonner étudiant. Si cette religion de Numa, « religion du foyer »², est une religion du monde sensible, et se rapproche en ce sens des idéaux sensualistes patériens, c'est bien parce qu'elle est une « religion d'usages et sentiments plutôt que de faits et de dogmes, et attachée à des objets et à des lieux »³. Et c'est dans la mesure où le monde sensible est incarnation du sacré que ces « choses » (« *things* ») et ces « lieux » (« *places* ») se voient alors inscrits dans des rites qui ont, pour Pater comme pour le jeune Marius, moins une signification religieuse que proprement « poétique et morale », comme le rappelle Marius lorsqu'il porte des offrandes rituelles à l'urne funéraire de son père : « And those simple gifts, like other objects as trivial—bread, oil, wine, milk—had regained for him, by their use in such religious service, that poetic and as it were moral significance, which surely belongs to all the means of daily life, could we but break through the veil of our

¹ *ME*, t.1, p.3 : « Si, lors du triomphe du christianisme, la vieille religion s'est attardée en dernier lieu à la campagne, en mourant sous la forme du paganisme – la religion des villageois – devant l'avancée de l'Église chrétienne, on peut dire de la même façon que, à une époque plus reculée, c'est dans les endroits les plus éloignés des villes que les formes du paganisme à la fois les plus pures et les plus anciennes ont survécu le plus longtemps. Tandis que de nouvelles religions surgissaient à Rome dans une abondance déconcertante autour de leur sœur antique et moribonde, le culte primitif et très simple, cette « religion de Numa » comme aimaient à la nommer les bonnes gens, perdurait sans grand changement au sein de la vie pastorale, soutenue par les habitudes et le sentiment qui lui avaient si souvent donné vie. » (*Marius*, p.23).

² *Marius*, p.24: « religion of the hearth » (*ME*, t.1, p.4).

³ *Ibid.* : « A religion of usages and sentiment rather than of facts and belief, and attached to very definite things and places » (*ME*, t.1, p.4).

familiarity with things by no means vulgar in themselves. »¹ Pater souligne d'ailleurs toute l'ambiguïté de ces rites, qui, parce qu'ils s'appuient sur des objets sensibles, sont une véritable source de beauté, mais qui, à l'image du rite des *Ambarvalia*, s'offrent aussi comme une règle pesante : « It was a religion for the most part of fear, of multitudinous scruples, of a year-long burden of forms »². Il s'agit donc bien, dans ces réflexions sur cette religion naturelle à la fois profondément païenne et en même temps éloignée des idéaux helléniques patériens, de mettre en évidence la puissance formelle du rite, mais aussi ses contraintes et sa vacuité : « The old Latin words of the liturgy, to be said as the procession moved on its way, though their precise meaning was long since become unintelligible... »³ Le parallèle avec le christianisme du XIX^e semble ici évident.

Comme un certain christianisme, dénoncé par Pater, cette « religion de Numa » porte en elle un carcan moral : « The severe and archaic religion of the villa, as he conceived it, begot in him a sort of devout circumspection lest he should fall short at any point of the demand upon him of any thing in which deity was concerned. »⁴ À cet égard, le domaine des Nuits-Blanches s'offre à la fois comme un *locus amoenus*⁵, espace clôt semblable à la maison de *L'Enfant dans la maison*, métaphore de l'esprit humain, mais aussi comme un lieu « claustral et monacal »⁶ qui rappelle l'enfermement du couvent que quitte le prieur Saint Jean pour se rendre à Notre-Dame de Pratis. C'est aussi en ce sens que cette religion du Numa repose sur un « idéalisme religieux quasi-morbide »⁷ et qu'elle possède, « au contraire de la religion si légère de la Grèce, [...] ce courant de deuil sous-jacent, ses imageries tristes et hantées, qui ne se cantonnent pas exclusivement aux parois des tombes étrusques... »⁸ Pater rejoint ici ce

¹ *ME*, t.1, p.11 : « Et ces simples dons [...] avaient retrouvé à ses yeux, grâce à leur usage dans ce service religieux, cette signification poétique et morale, en quelque manière, que détiendraient assurément tous les objets de notre vie quotidienne si seulement nous pouvions déchirer le voile de notre familiarité avec des choses qui n'ont rien de vulgaire par elles-mêmes. » (*Marius*, p.28).

² *ME*, t.1, p.6 : « c'était pour l'essentiel une religion de crainte, aux multiples scrupules, alourdie d'un fardeau annuel de rites » (*Marius*, p.25).

³ *ME*, t.1, p.6-7 : « les vieux mots latins de la liturgie, qu'on devait prononcer sur le chemin, bien qu'on eût depuis longtemps perdu tout souvenir de leur sens... » (*Marius*, p.25).

⁴ *ME*, t.1, p.17-18 : « la religion sévère, archaïque de la villa suscitait en lui une sorte de circonspection dévote, une crainte de manquer au moindre article de conduite imposé par la divinité » (*Marius*, p.34).

⁵ *ME*, t.1, p.22.

⁶ « Something pensive, spell-bound, and but half real, something cloistral or monastic, as we should say, united to this exquisite order, made the whole place seem to Marius, as it were, sacellum, the peculiar sanctuary, of his mother » (*ME*, t.1, 20).

⁷ *Marius*, p.41 : « almost morbid religious idealism » (*ME*, t.1, p.27).

⁸ *Marius*, p.37-38 : « And a certain vague fear of evil, constitutional in him, enhanced still further this sentiment of home as a place of tried security. His religion, that old Italian religion, in contrast with the really light-hearted religion of Greece, had its deep undercurrent of gloom, its sad, haunting imageries, not exclusively confined to the walls of Etrurian tombs » (*ME*, t.1, p.22-23).

qu'il avait déjà évoqué dans « Winckelmann », et que l'on a abordé dans la première partie : « Greek religion too has its mendicants, its purifications, [...] its addolorata, its mournful mysteries. Scarcely a wild or melancholy note of the medieval church but was anticipated by Greek polytheism! »¹ À cet égard, cette religion de Numa est bien davantage tournée, comme Pater le souligne lui-même, vers un spiritualisme hébraïque, « nordique » pour reprendre la métaphore utilisée dans *Marius l'épicurien* : « And it was characteristic of him that he relished especially the grave, subdued, northern notes in all that—the charm of the French or English notes, as we might term them—in the luxuriant Italian landscape. »² En ce sens, il semble clair que cette religion naturelle, « religion de Numa » de Marius, si elle présente de nombreux attraits, ne peut être totalement en adéquation avec les idéaux helléniques patériens. Cette approche d'une « religion du profane », cette quête d'un « état primitif de la religion lors duquel [...] elle avait été plus proche des dieux, de même qu'elle était certainement plus proche de la terre »³ montre encore une fois combien le critique anglais, loin de toute forme de schématisme partisan, cherche presque à dépasser une dualité trop binaire entre « hébraïsme et hellénisme », pour au contraire saisir le fait religieux indépendamment de toute démarche trop manichéenne. Mais c'est précisément par cette compréhension que Pater tente de trouver de quoi fonder une nouvelle religion pour ce XIX^e siècle sans dieux.

9. Du titan au gitan⁴

a. « Les dieux s'en vont, les rois restent. »

À l'heure de conclure sur ce motif de la mort des dieux, il convient de bien remarquer que si ce dernier est un événement positif au sens où il consacre la fin du déisme, il devient aussi négatif lorsque ceux qui sont mis à mort, ce sont précisément ces titans auxquels s'identifie le poète. La prose heinéenne, dans la lignée de la posture qu'il assume lui-même, est ainsi jalonnée de figures titanesques dont la chute rend compte de cette disparition de la beauté au sein d'une modernité ancrée dans un prosaïsme antiesthétique et un immobilisme politique.

¹ « Winckelmann », *R*, p.203-204.

² *Marius*, p.26 : « il était caractéristique de sa part qu'il goûtât surtout les accents les plus graves, atténués, nordiques, de ce spectacle – le charme des notes françaises ou anglaises, comme nous pourrions les appeler – dans la luxuriance du paysage italien » (*Marius*, p.40).

³ « Hippolyte voilé », dans *L'Enfant dans la maison*, p.133 : « he finds many a remnant of that earlier estate of religion, when, as he fancied, it had been nearer the gods, was certainly nearer the earth » (*IP*, p.159).

⁴ Dans « Apollon en Picardie », Apollyon est qualifié de « gitan » (*IP*, p.203).

Ainsi, à la fin du premier livre de *Die Romantische Schule*, Heine file une longue métaphore qui fait de Goethe un dieu grec... finalement déchu :

« Dieser würdevolle Leib war nie gekrümmt von kristlicher Wurmdemuth, die Züge dieses Antlitzes waren nicht verzerrt von christlicher Zerknirschung; diese Augen waren nicht kristlich sündhaft scheu, nicht andächtig und himmelnd, nicht flimmernd bewegt: – nein, seine Augen waren ruhig wie die eines Gottes. Es ist nemlich überhaupt das Kennzeichen der Götter, daß ihr Blick fest ist und ihre Augen nicht unsicher hin und her zucken. [...] Um seinen Mund will man einen kalten Zug von Egoismus bemerkt haben; aber auch dieser Zug ist den ewigen Göttern eigen, und gar dem Vater der Götter, dem großen Jupiter, mit welchem ich Goethe schon oben verglichen. Wahrlich, als ich ihn in Weimar besuchte und ihm gegenüber stand, blickte ich unwillkürlich zur Seite, ob ich nicht auch neben ihm den Adler sähe mit den Blitzen im Schnabel. Und Goethe lächelte. Er lächelte mit denselben Lippen, womit er einst die schöne Leda, die Europa, die Danae, die Semele und so manche andere Prinzessinnen oder auch gewöhnliche Nymphen geküßt hatte – –

Les dieux s'en vont. Goethe ist todt. Er starb den 22sten Merz des verflossenen Jahrs, des bedeutungsvollen Jahrs, wo unsere Erde ihre größten Renommeen verloren hat. [...] In dem verflossenen Jahr ist kein einziger König gestorben. Les dieux s'en vont; – aber die Könige behalten wir. »¹

Les premières lignes renouent avec une critique du spiritualisme chrétien dont Heine dénonce « l'humilité vermineuse » (« *Wurmdemuth* ») qui « déforme » les corps (« *verzerrt* »²) et dont le poète singe avec style les postures (« *diese Augen waren nicht kristlich sündhaft scheu, nicht andächtig und himmelnd, nicht flimmernd bewegt* »). Ce qui frappe le lecteur des *Dieux en exil* dans ce passage, c'est justement sa similitude avec la scène consacrée à Jupiter qui clôt le texte heinéen. Malgré leur vieillesse, ces deux figures gardent toute leur noblesse :

¹ RS, I, p.162-164 : « Ce corps plein de dignité, n'était jamais courbé par une rampante humilité chrétienne ; les traits de ce visage n'étaient pas contractés par une [mystique] mortification ; ces yeux n'étaient pas voilés par la timidité du pécheur [] ; ils ne roulaient pas de dévots regards vers le ciel et [ne craignaient pas de se fixer vers la terre] : non, ils étaient calmes comme les regards d'un dieu. [...] Ce trait est propre encore aux dieux éternels, surtout au père des dieux, au grand Jupiter, à qui j'ai déjà comparé Goëthe. Vraiment, lorsque je le visitai à Weimar, [...] je regardais furtivement de côté pour voir si l'aigle, avec la foudre au bec, n'était pas près de lui. [...] Et Goëthe se mit à sourire : il souriait avec ces mêmes lèvres avec lesquelles il avait baisé jadis la belle Léda, Europe, Danaë, Sémélé et maintes autres princesses ou simples nymphes. Les dieux s'en vont ; Goëthe est mort. Il mourut le 22 du mois de mars de l'année [1832], cette année significative où notre terre a perdu ses plus grandes illustrations. [...] Pas un seul roi ne mourut dans cette année []. Les dieux s'en vont, les rois restent. » (DA, IV, DHA 8, p.381-382).

² On retrouve là encore le motif de la « *Verzerrung* » (déformation, distortion), étudié en première partie, qui rend bien compte de la violence du christianisme contre la matière.

« Le temps put bien couvrir sa tête de neige, mais non la courber »¹, écrit Heine à propos de son prédécesseur allemand. Le Jupiter heinéen, de son côté, dont la « haute et imposante figure » est pleine de « dignité impériuse », et dont les « traits, quoique ravagés et délabrés », sont « nobles et d'une régularité parfaite », se tient « droit malgré le poids des années »². L'aigle, présent auprès du Jupiter des *Dieux en exil*, est également évoqué pour Goethe, avec un humour qui témoigne subtilement de ce mélange d'admiration et de désinvolture qu'éprouve Heine envers son aîné : « ich blickte unwillkürlich zur Seite, ob ich nicht auch neben ihm den Adler sähe mit den Blitzen im Schnabel. Ich war nahe dran ihn griechisch anzureden; da ich aber merkte, daß er deutsch verstand, so erzählte ich ihm auf deutsch: daß die Pflaumen auf dem Wege zwischen Jena und Weimar sehr gut schmeckten. »³ Le motif de la mort des dieux, qui conclut ce texte (et le premier livre de *Die Romantische Schule*) est explicitement associé aux désillusions politiques du poète, qui s'inscrivent d'ailleurs dans la lignée de la mort d'un autre dieu, Napoléon.

Dans cette longue conclusion consacrée à Goethe, Heine évoque ainsi Bonaparte, qui, comme le poète allemand, a le regard immobile : « Letztere Eigenschaft hatten auch die Augen des Napoleon. Daher bin ich überzeugt, daß er ein Gott war. »⁴ Pendant politique du poète allemand, ce dernier est une figure importante des *Tableaux de voyage*, et il est évident que Heine s'inscrit ici dans une orthodoxie romantique : dans les *Englische Fragmente*, l'empereur français est ainsi caractérisé par son « calme tragique » et les « proportions antiques des traits de [son] visage, qui, comparés aux traits nerveux et pittoresques des visages de notre époque forment un contraste impressionnant et semblent annoncer la figure d'un dieu déchu »⁵. C'est évidemment dans *Ideen. Das Buch Legrand* que Heine développe le plus précisément la référence, en témoigne le récit de l'entrée de Napoléon à Düsseldorf :

« Es war eine sonnigmarmorne Hand, eine mächtige Hand, eine von den beiden

¹ DA, IV, DHA 8, p.381 : « Die Zeit hat auch sein Haupt zwar mit Schnee bedecken, aber nicht beugen können. » (RS, I, p.163).

² DE, p.255 (GE, p.142).

³ RS, I, p.163 : « je regardais furtivement de côté pour voir si l'aigle, avec la foudre au bec, n'était pas près de lui. J'étais sur le point de lui parler grec ; mais comme je remarquai qu'il comprenait l'allemand, je lui dis, dans cette langue, que les prunes des arbres entre Iéna et Weimar avaient très-bon goût. » (DA, IV, DHA 8, p.382).

⁴ RS, I, p.163 : « Les yeux de Napoléon avaient cette vertu ; aussi suis-je convaincu que c'était un dieu. » (DA, IV, DHA 8, p.381).

⁵ *Fragments anglais*, VIII (« Les partis de l'opposition »), dans *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), *op.cit.*, p.517 : « ... von der tragischen Ruhe und antiken Gemessenheit jener Gesichtszüge, die gegen die modern aufgeregten, pittoresken Tagsgesichter so schauerlich erhaben kontrastiren, und etwas herabgestiegen Göttliches beurkunden. » (*Englische Fragmente*, VIII, DHA 7, p.225).

Händen, die das vielköpfige Ungeheuer der Anarchie gebändigt und den Völkerzweykampf geordnet hatten [...] Auch das Gesicht hatte jene Farbe, die wir bey marmornen Griechen- und Römerköpfen finden, die Züge desselben waren ebenfalls edelgemessen, wie die der Antiken, und auf diesem Gesichte stand geschrieben: Du sollst keine Götter haben außer mir. »¹

Se conjuguent ainsi au sein d'une même figure la référence antique et la divinité solaire, qui subvertit le premier commandement du Décalogue pour instaurer une nouvelle loi, un nouvel ordre du monde : Napoléon, c'est aussi cet homme à la fois révolutionnaire et contre-révolutionnaire, cet « homme nouveau, l'homme des temps modernes, l'homme où s'est réfléchi avec tant d'éclat ce temps nouveau, que nous en sommes presque éblouis et que nous oublions volontiers le passé déchu et ses lueurs éteintes »². Dieu « déchu », dieu « tragique », l'Empereur, plus que Goethe, rejoint aussi en ce sens le cortège des vaincus de l'histoire que l'on trouve dans les « Histoires » du *Romancero* : « Napoléon I^{er} est à Heine ce que les dieux de la Grèce étaient au Schiller de 1788 : l'objet d'une nostalgie infinie et productive. »³ Dans cette perspective, c'est plus largement l'ensemble de l'armée napoléonienne, dont Legrand est le plus beau symbole, qui est associée à ces dieux déchus, à ces temps héroïques désormais révolus. Il y a une parenté évidente entre les soldats impériaux revenant de Russie du *Tambour Legrand* et les divinités païennes des *Dieux en exil* (notamment Jupiter)⁴ : « Als ich

¹ *Ideen. Das Buch Legrand*, VIII, DHA 6, p.194 : « C'était une main de marbre qui éclatait au soleil, une main puissante, une de ces deux mains qui avaient dompté l'anarchie, le monstre aux mille têtes, et réglé le duel des peuples ; [...] Sa figure avait aussi cette couleur que nous trouvons dans les têtes de marbre des statues grecques et romaines ; les traits étaient noblement réguliers comme ces figures antiques, et dans ses traits on lisait : « Tu n'auras pas d'autre Dieu que moi. » (*Le Tambour Legrand. Idées*, VIII, DHA 6, p.326-327).

² *L'île de Nordeney*, DHA 6, p.298 : « dem neuen Manne, dem Manne der neuen Zeit, dem Manne, worin diese neue Zeit so leuchtend sich abspiegelt, daß wir dadurch fast geblendet werden, und unterdessen nimmermehr denken an die verschollene Vergangenheit und ihre verblichene Pracht. » (*Die Nordsee. Dritte Abtheilung*, DHA 6, p.161).

³ L. Calvié, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.40. L. Calvié renvoie au chapitre IX du *Tambour Legrand* et à l'article de *Lutèce* daté du 11/01/1841.

⁴ L'aigle, qui revient régulièrement dans le corpus heinéen, réunit parfaitement ces dieux déchus que sont Napoléon et Jupiter, et renvoie plus généralement à ces « temps héroïques », évoqués, mais avec humour, dans *La ville de Lucques*. Alors en route pour la cité italienne, le narrateur rencontre un aigle qui l'interpelle ainsi : « Quelle sorte d'oiseau es-tu ? Sais-tu bien que je suis toujours roi, encore aujourd'hui comme dans ces temps héroïques où j'ornais les étendards de Napoléon ? Ne serais-tu pas quelque perroquet savant qui a appris par cœur les vieilles chansons, et les répète comme un pédant ? [...] Ou un servile coq domestique, auquel, par ironie, on a mis au cou l'emblème du vol audacieux, c'est-à-dire mon portrait en miniature, et qui se pavane comme si lui-même était un aigle ? ... Tu sais, cher lecteur, combien peu j'avais sujet de me fâcher qu'un aigle eût sur mon compte de pareilles idées. Aussi, je crois que le regard que je lui rendis était encore plus orgueilleux que le sien ; et s'il est allé aux informations auprès du premier laurier venu, il sait à présent qui je suis. » (*La ville de Lucques*, III, DHA 7, p.432 ; en allemand, voir DHA 7, p.164). On retrouve dans ce texte toute l'ambivalence du rapport de Heine à ces héros déchus : si ces derniers sont « encore roi[s] », ils sont aussi égalés voire détrônés par une nouvelle poésie, qui fait justement de ce double mouvement de régénérescence et de destitution des anciennes divinités le fondement de sa modernité.

auf sah, erblickte ich wirklich diese Waisenkinder des Ruhmes; durch die Risse ihrer zerlumpte Uniformen lauschte das nackte Elend, in ihren verwitterten Gesichtern lagen tiefe, klagende Augen, und obgleich verstümmelt, ermattet und meistens hinkend, blieben sie doch noch immer in einer Art militärischen Schrittes, und seltsam genug! ein Tambour mit einer Trommel schwankte voran. »¹ Ces soldats déguenillés s'offrent comme autant de dieux en exil grâce auxquels Heine cherche à la fois à interroger la marche du temps et à souligner la caducité du héros dans l'histoire mais aussi à manifester la rémanence d'une poésie dont les tambourinements politiques ne s'éteindront jamais véritablement.

b. Die « Untergang einer Heldenwelt »

Comme le rappelle Heine dans *L'île de Nordeney*, c'est précisément cette « description de l'écroulement [ou de la ruine] longtemps prophétisée d'un monde héroïque qui fait le sujet des épopées de tous les peuples. »² L'Inde et son « *Mahabharata* », le Nord et ses « Eddas », ou le « chant de Roland à Roncevaux » cherchent tous ainsi à chanter ces « catastrophes épiques » et cette « chute des dieux » : « Das Lied der Nibelungen besingt dasselbe tragische Verderben, und hat, in seinem Schlusse, noch ganz besondere Aehnlichkeit mit der Segürschen Beschreibung des Brandes von Moskau. »³. De la même manière, « le chant d'Iliion » présente, selon Heine, des analogies frappantes avec la retraite de Russie : « Ja, dieses ist ein wahres Epos, Frankreichs Heldenjugend ist der schöne Heros, der früh dahinsinkt, wie wir solches Leid schon sahen in dem Tode Baldurs, Siegfrieds, Rolands und Achilles, die ebenso durch Unglück und Verrath gefallen. [...] Davoust, Darü, Caulaincourt u.s.w., in ihnen wohnen die Seelen des Menelaos, des Odysseus, des Diomedes – nur der Kaiser selbst findet nicht seines Gleichen, in seinem Haupte ist der Olymp des Gedichtes. »⁴ Il y a bien dans cette volonté de restaurer une continuité de l'épopée la volonté chez Heine de questionner ce qui se

¹ *Ideen. Das Buch Legrand*, X, DHA 6, p.198 : « Lorsque je levai les yeux, j'aperçus en effet ces orphelins de la gloire. La misère nue apparaissait à travers les trous de leurs uniformes déchirés ; mais avec leurs visages défaits, leurs yeux enfoncés et plaintifs, dans leur démarche chancelante, et quoique mutilés et boitant pour la plupart, ils gardaient cependant toujours la marche et le pas militaire, et, chose bizarre ! un tambour avec sa caisse marchait se traînant à leur tête. » *Le Tambour Legrand. Idées*, X, DHA 6, p.330.

² *L'île de Nordeney*, DHA 6, p.198-199 : « Solche Beschreibung oder Prophezeyung des Untergangs einer Heldenwelt ist Grundton und Stoff der epischen Dichtungen aller Völker. » (*Die Nordsee. Dritte Abtheilung*, DHA 6, p.163).

³ *Ibid.* : « Le chant des Nibelungen célèbre la même fatalité, et sa fin offre même une ressemblance particulière avec la description de l'incendie de Moscou, par Ségur ».

⁴ *Ibid.* : « Oui, c'est là une véritable épopée ; la jeunesse héroïque de France est le beau héros qui périt d'une mort prématurée, malheur [et désolation] que nous avons déjà vus dans la mort de Baldour, de Siegfried, de Roland et d'Achille. [...] Davoust, Daru, Caulaincourt, font revivre Ménélas, Ulysse et Diomède. L'empereur seul ne trouve pas de semblable ; dans sa tête est l'Olympe du poème. »

trouve au fondement de la communauté politique et de donner, comme chez Gautier, à la marche du temps une dimension profondément tragique. Cette fatalité du monde moderne, Heine lui-même s'en fait le relais, et chante à son tour la fin de ce temps des héros. C'est aussi le sens que l'on peut donner au poème « La nuit sur la plage » de *La mer du Nord*, évoqué plus haut.¹ Comment ne pas évoquer enfin sur ce sujet le poème intitulé « Götterdämmerung » (« Le crépuscule des dieux »), présent dans l'un des premiers recueils de poésie de Heine, *Die Heimkehr (Le retour, 1823-1824)* ? Après une évocation ironique du « mois de mai » et de ses « lumières dorées », faux printemps d'une humanité bourgeoise, qui offre le spectacle d'une « foule moutonnante de niais », « émerveillée de l'application que les arbres mettent à grandir », le sujet lyrique retourne radicalement cette perspective faussement idyllique pour donner sa vision du monde moderne :

« Du arme Erde, deine Schmerzen kenn' ich! [...]
Ich sehe deine trotz'gen Riesensöhne,
Uralte Brut, aus dunkeln Schlünden steigend
Und rothe Fackeln in den Händen schwingend; --
Sie legen ihre Eisenleiter an,
Und stürmen wild hinauf zur Himmelsveste; --
Und schwarze Zwerge klettern nach; -- und knisternd
Zerstieben droben alle goldnen Sterne.
Mit frecher Hand reißt man den goldnen Vorhang
Vom Zelte Gottes, heulend stürzen nieder,
Auf's Angesicht, die frommen Engelschaaren.
Auf seinem Throne sitzt der bleiche Gott,
Reißt sich vom Haupt die Kron', zerrauft sein Haar --
Und näher drängt heran die wilde Rotte.
Die Riesen werfen ihre rothen Fackeln
In's weite Himmelreich, die Zwerge schlagen
Mit Flammengeißeln auf der Englein Rücken; --
Die winden sich und krümmen sich vor Qualen,
Und werden bei den Haaren fortgeschleudert; --
Und meinen eignen Engel seh' ich dort,
Mit seinen blonden Locken, süßen Zügen,
Und mit der ew'gen Liebe um den Mund,

¹ Voir « La nuit sur la plage », *MDN, DHA I*, p.500 : « Die Nacht am Strande », *NS, I, 4, DHA I*, p.367-368.

Und mit der Seligkeit im blauen Auge –
 Und ein entsetzlich häßlich schwarzer Kobold
 Reißt ihn vom Boden, meinen bleichen Engel,
 Beügelt grinsend seine edlen Glieder,
 Umschlingt ihn fest mit zärtlicher Umschlingung –
 Und gellend dröhnt ein Schrei durch's ganze Weltall,
 Die Säulen brechen, Erd' und Himmel stürzen
 Zusammen, und es herrscht die alte Nacht. »¹

Ces figures de titans semblent beaucoup plus ambiguës que celles mobilisées par Heine pour rendre compte de la démarche prométhéenne qui guide son écriture dans ses combats contre l'absolutisme politique et religieux, et si cet assaut du ciel prend une dimension révolutionnaire, c'est plutôt au mauvais sens du terme. Les titans sont d'ailleurs rapidement associés à des nains (« *Zwerge* »), qui transforment cette insurrection en cataclysme monstrueux. La reprise de motifs issus à la fois de la mythologie gréco-romaine (la titanomachie) et du Nouveau Testament chrétien² font de cette irruption du monde moderne une véritable apocalypse. Certes, ce texte peut de prime abord détonner dans l'ensemble de la production heinéenne, et il convient de rappeler qu'il est issu de l'un des premiers recueils poétiques de Heine, dans laquelle il donne dans un lyrisme encore tributaire d'inspirations romantiques ou religieuses. Cependant ce « crépuscule des dieux » rend bien compte d'une certaine vision d'un nouvel ordre du monde, et présente d'ailleurs certaines similitudes avec la production poétique heinéenne postérieure. On retrouve ainsi cette « bande sauvage » (« *die wilde Rotte* ») qui prend le pouvoir du ciel dans un poème tardif de Heine, et de surcroît

¹ (« Die Götterdämmerung », *Die Heimkehr, DHA 1*, p.306-307 : « Pauvre Terre, ô ta douleur, je la connais bien ! / Et je les vois, tes fils, ces géants indomptés, / Une engeance archaïque issue d'obscur entraille / Brandissant dans ses mains de rougeoyants flambeaux ; - / Ils dressent maintenant leurs échelles d'airain / Tous, à l'assaut du ciel, les voici qui s'élancent ; - Des nains affreux leur emboîtent le pas ; - voici / Dans un crépitement, s'éteindre les étoiles. / Des mains sans pitié arrachent les draps d'or / Du pavillon divin, entraînant dans la chute, / Tout éplorée, vaincue, la sainte armée des anges, / Et Dieu, sur son grand trône, a blêmi de colère, / Il jette sa couronne, arrache ses cheveux - / La sauvagerie légion approche cependant. / Les géants ont lancé leurs torches rougeoyantes / Au cœur du camp céleste, et les horribles nains / De fléaux enflammés flagellent les doux anges ; - / Ils ploient leur dos meurtri, se tordant de douleur, / Puis saisis aux cheveux, sont projetés au loin ; - / Soudain, j'aperçois là mon bon ange gardien, / Ses blonds cheveux bouclés, son visage si pur, / Son suave sourire à l'infinie bonté, / Et la sainte douceur luit dans ses yeux d'azur - / Quand un gnome tout noir, horriblement hideux / Vient soulever du sol nom doux ange diaphane, / Il convoite de l'œil ses membres élégants, / Le prend, l'attire à soi dans un geste d'étreinte - / Soudain un hurlement ébranle l'univers, / Les colonnes fendues, ciel et terre s'effondrent. / Il règne désormais l'obscur nuit des temps. » (« Le crépuscule des Dieux », *Le retour*, dans *Le Livre des Chants*, N. Taubes (trad.), *op.cit.*, p.137-138).

² Le rideau déchiré (« Mit frecher Hand reißt man den goldnen Vorhang ») rappelle *Matthieu*, 27, 51, le terme utilisé pour désigner le « rideau » (« *Vorhang* ») est d'ailleurs le même que dans la traduction de Luther. Les étoiles qui tombent en poussière (« *Zerstieben droben alle goldnen Sterne* ») font écho à un motif récurrent de l'*Apocalypse* (par exemple en 6,13 ou 12,4) où les étoiles tombent du ciel.

particulièrement connu, « Die Wanderratten » (« Les rats migrants », 1853), dans lequel on évoque la « radikale Rotte » que forme la foule prolétarienne. Si le parallèle n'a probablement pas été voulu par Heine, il donne néanmoins un certain éclairage sur cette nouvelle représentation de la déchéance des dieux. La réalité du monde, jusqu'alors fondée sur cet « amour éternel » porté par « l'ange aux boucles blondes » du sujet lyrique, est désormais marquée par un irrémédiable déchirement, un antagonisme entre blanc et noir, bien et mal, à l'image du viol final, accouplement monstrueux entre ange et kobold (« *Umschlingt ihn fest mit zärtlicher Umschlingung* »). Cette « vieille Nuit » (« *alte Nacht* ») qui conclut le poème s'offre, comme une métaphore du monde moderne, de son obscurantisme et de son prosaïsme.

Thème central de l'œuvre heinéenne, ce motif de la mort ou de l'exil de(s) dieu(x) est donc profondément ambivalent sous la plume du poète allemand, qui rend souvent compte, au sein d'un même texte, de toute la complexité de sa position. Juste après avoir renié le cortège des dieux grecs (« Je ne vous ai jamais aimés... ! »), Heine déclare aussitôt : « Doch heil'ges Erbarmen und schauriges Mitleid / Durchströmt mein Herz, / Wenn ich Euch jetzt dardoben schaue, / Verlassene Götter, / Todte, nachtwandelnde Schatten, / Nebelschwache, die der Wind verscheucht. »¹ C'est précisément cette même pitié (« *Mitleid* ») qu'éprouve Heine face au Jupiter des *Dieux en exil*, un texte qui, là encore, rend compte de cette déchéance des dieux de manière équivoque, entre mélancolie et ironie.

c. Du « roi-soleil » au « soleil brisé »²

À bien des égards, la prose gautiérienne fait écho à la posture prométhéenne revendiquée par Heine. Les textes gautiériers sont ainsi habités de figures titanesques dont la chute emblématise cette fin du monde héroïque évoquée par le poète allemand. Parmi ces héros d'un autre âge, le Pharaon du *Roman de la momie* s'offre comme un personnage similaire aux dieux grecs évoqués par Heine ou Pater. Ce « fils des dieux » et ce « protégé d'Ammon-Râ »³, déchu, se fait simple mortel : « un instant il eut l'idée qu'il n'était qu'un homme ! »⁴ Cependant sa chute est autant due à son amour inassouvi pour Tahoser (histoire intime et

¹ « Die Götter Griechenlands », *NS*, II, 6, *DHA I*, p.415 : « Pourtant une sainte pitié et une ardente compassion s'emparent de mon cœur, lorsque je vous vois là-haut, dieux abandonnés, ombres mortes et errantes, images nébuleuses que le vent disperse effrayées. » (« Les dieux grecs », *MDN, DHA I*, p.508).

² *RM*, p.137 (« [...] ressemblait à un soleil brisé en millions de pièces. ») et 138 (« Aroëris tout-puissant, roi-soleil et conculcateur des peuples ! »). À la fin du roman, le soleil semble même « dépouillé de rayons. » (*RM*, p.257.)

³ *RM*, p.163.

⁴ *RM*, p.210.

personnelle) qu'à la révolte du peuple hébreu, mené par Mosché, contre sa tyrannie (histoire collective). Si c'est cette seconde raison qui rejoint le plus directement la catastrophe civilisationnelle évoquée par Heine ou Pater et cette opposition entre « hébraïsme et hellénisme », la première s'inscrit bien également dans le réseau d'oppositions structurantes du roman. En posant son regard sur Tahoser, Pharaon enclenche le temps, et entre dans une événementialité et dans une temporalité chrétienne, fait de privation et de frustration. En effet, c'est moins l'amour qu'éprouve Pharaon pour Tahoser qui de dieu le fait homme, que le fait que Tahoser lui résiste. Autrement dit, Pharaon fait l'expérience, pour la première fois, de l'attente et du manque. Sa chute, c'est d'abord celle d'une chute dans le temps : « Ô Tahoser, Tahoser, que de bonheur tu me dois pour cette attente ! »¹ Symboliquement, la disparition de Tahoser entraîne ainsi le passage de Pharaon de la rive gauche (celle des morts, du temps figé) à la rive droite (celle des vivants, du temps qui passe). Pour lui aussi, comme pour Tahoser au chapitre VI, « les heures succèd[ent] aux heures »². En outre, cet amour inassouvi de Pharaon crée un hiatus entre le désir et sa réalisation, alors même que l'on a vu que l'Antiquité gautiérienne était justement le lieu de tous les possibles et de l'absence de séparation, comme dans le christianisme, entre idéal et réel. Ce qui caractérise Pharaon avant sa déchéance est d'ailleurs exprimé en termes presque identiques chez Fortunio, autre titan gautiérien (mais non déchu), personnage situé par-delà bien et mal, faisant fi des règles communes et revendiquant une liberté absolue :

« Comme tous ses désirs étaient accomplis presque aussitôt que formés, il n'éprouvait pas cette fatigue que cause la tension de l'âme vers un objet qu'elle ne peut atteindre ; car ce n'est pas la jouissance qui use, mais le désir. [...] Jamais il ne lui arriva de répéter deux fois le même ordre ; même il était rare qu'il prît la peine de formuler sa volonté avec la parole : un geste, un clin d'œil suffisait. [...] Il n'était pas encore arrivé à Fortunio d'attendre quelqu'un ou quelque chose. [...] L'obstacle et le retard lui étaient inconnus ; il ne savait pas ce que c'était que le lendemain. Pour lui tout pouvait être aujourd'hui, et il avait la puissance de faire de l'avenir le présent. »³

¹ *RM*, p.215.

² *RM*, p.213.

³ *Fortunio*, p.609.

M. Lavaud résume bien cette posture de Fortunio et de Pharaon : « Qu'est-ce donc qu'un "vrai romantique", réellement affranchi ? Un être pour qui les catégories de la morale, de l'immoral, de la conscience, c'est-à-dire tout ce qui relève d'une approche "rectiligne" de la temporalité, n'existent pas ; dont l'exacte et spontanée coïncidence du désir avec sa réalisation immédiate anéantit la notion de durée, supprimant du même coup l'attente et son revers. »¹ Comme Fortunio, Pharaon, on l'a vu, vit dans un présent pur éternel. L'obstacle à la volonté pharaonique qu'est la disparition de Tahoser est donc bien un premier pas dans le monde moderne. Gautier prend d'ailleurs bien soin de relier cette dégénérescence personnelle à l'effondrement civilisationnel qui se prépare :

« Il s'était retiré au palais de Thèbes, seul, taciturne et farouche ; et là, au lieu de rester assis sur son trône, dans l'attitude solennelle des dieux et des rois qui, pouvant tout, ne remuent pas et ne font pas de gestes, il se promenait fiévreusement à travers les immenses salles. [...]

Si, au lieu d'avoir remporté dix victoires, [...] Pharaon eût vu son armée taillée en pièces, ses chars de guerre renversés et brisés, et se fût sauvé seul de la déroute sous une nuée de flèches, poudreux, sanglant, prenant les rênes des mains de son cocher mort à côté de lui, il n'eût pas eu, certes, un visage plus morne et plus désespéré.

[...] La fortune des combats est changeante ; un désastre se répare ! mais avoir souhaité une chose qui ne s'était pas accomplie sur-le-champ, rencontré un obstacle entre sa volonté et la réalisation de cette volonté, lancé comme une javeline un désir qui n'avait pas atteint le but : voilà ce qui étonnait ce Pharaon dans les zones supérieures de sa toute-puissance ! Un instant il eut l'idée qu'il n'était qu'un homme ! »²

L'échec amoureux de Pharaon prépare et redouble ainsi la catastrophe à venir : l'énumération qui décrit l'armée de Pharaon en déroute et l'évocation de la javeline lancée en vain, qui préfigurent l'anéantissement des soldats égyptiens au chapitre XVII et l'ultime résistance de Pharaon, font du cataclysme intime et général les deux faces d'une même révolution. Dans les deux cas, le titan païen se voit opposer une résistance irrépressible à sa volonté jusqu'alors omnipotente, entraînant sa chute dans le temps, en témoigne son passage d'une immobilité granitique à une animation fiévreuse, ou la perte progressive de tous ses pouvoirs surhumains.

¹ M. Lavaud, *Gautier, militant du romantisme, op.cit.*, p.465.

² *RM*, p.210.

Ainsi en est-il à la fin du chapitre X : « Un premier messenger parut sur la terrasse, annonçant au Pharaon que Tahoser ne se retrouvait pas. Le Pharaon étendit son sceptre ; le messenger tomba mort, malgré la dureté proverbiale du crâne des Égyptiens. »¹ Cette dernière phrase illustre parfaitement la dynamique à l'œuvre dans le roman : si les premiers mots assimilent Pharaon à un dieu tout-puissant, aux redoutables pouvoirs magiques (les mêmes d'ailleurs que ceux de Moïse ou des hiéroglyphites qui plus tard *étendront* eux-aussi leurs bâtons), la chute finale comique démystifie totalement le geste divin. L'humour participe ainsi à la dégradation de la figure tyrannique, et plus largement à la mise au jour d'une déchirure dans le monde païen, comme l'a bien noté F. Court-Perez².

Cette déchéance repose ainsi sur un hiatus, sur une faille dans l'univers égyptien jusqu'alors monolithique, à l'image des pierres qui se fendent sous le sceptre furieux de Pharaon (« la dalle se fendit »³). Au fond, le monde moderne hébraïque est celui d'une faille entre le désir et sa réalisation, autrement dit entre l'idéal et le réel, là où le paganisme offre l'image, comme chez Heine ou Pater, d'un espace réconcilié de la satiété. La chute de Pharaon, c'est aussi le passage de ce monde de l'idéal, du tout-est-possible, de l'hellénisme, à un principe de réalité qui heurte violemment tout désir au prosaïsme hébraïque. L'amour de Pharaon pour Tahoser, qui n'est finalement qu'une manière de dire cette soif inextinguible de beauté et d'idéal, rend manifeste, parce qu'il n'est jamais contenté, cette rupture et l'abîme⁴ qui sépare les aspirations de l'homme moderne de leur accomplissement, abîme d'autant plus grand que la volonté se croit toute-puissante. Comme Cléopâtre⁵, Musidora⁶, ou d'Albert¹, Pharaon fait en effet partie

¹ *RM*, p.215. La figure de Timopht joue parfaitement ce rôle. « Ne lui parle que hors de portée de son sceptre », conseille le serviteur à Thamar... (*RM*, p.229).

² Voir F. Court-Perez, *Gautier, un romantique ironique, op.cit.*, p.301-306 : « l'humour rend compte d'une brisure dans le monde païen, qui n'est plus qu'un rêve antique dégradé. La dissociation du narrateur marque une irrémédiable distance, et c'est aussi en ce sens qu'on doit interpréter les pointes humoristiques qui concluent *Le Roman de la momie* et *Le roi Candaule*. »

³ *RM*, p.194.

⁴ Pharaon suit une trajectoire inverse à celle de Meïamoun, qui « n'aim[e] que le périlleux ou l'impossible » : « l'abîme l'appelait » (*NC*, p.28). Tous deux épris d'idéal, l'un passe du monde des possibles à celui des obstacles du réel, l'autre de l'abîme entre le désir et sa réalisation à la coïncidence des deux : « ce que tu croyais impossible va s'accomplir, je vais faire une réalité de ton rêve » (*NC*, p.42.) Dans les deux cas, le monde idéal, celui de la fiction et de toutes les potentialités, est marqué par sa fragilité : face à l'histoire en marche (le peuple hébreu, Marc-Antoine), il ne peut subsister que par une éternelle pétrification dans la mort.

⁵ « C'était la seule fois de sa vie qu'un de ses désirs n'avait pas été aussitôt accompli que formé ; aussi éprouvait-elle une surprise inquiète, comme un premier doute sur sa toute-puissance. Elle, Cléopâtre, femme et sœur de Ptolémée, proclamée déesse Avergète, reine vivante des régions d'en bas et d'en haut, œil de lumière, préférée du soleil, comme on peut le voir dans les cartouches sculptés sur les murailles des temples, rencontrer un obstacle, vouloir une chose qui ne s'est pas faite, avoir parlé et n'avoir pas été obéie ! » (*NC*, p.33.)

⁶ « Musidora éprouve une émotion qu'elle n'a jamais ressentie. — Elle a voulu une chose, et elle ne l'a pas eue. — C'est la première fois de sa vie qu'elle se trouve face à face avec un obstacle. » (*Fortunio*, p.567.) Le

de ces personnages dont Gautier met en valeur l'orgueil et l'égoïsme, d'autant plus exacerbés qu'ils se heurtent à d'insurmontables obstacles : « pour la première fois, ma volonté rencontrera un obstacle, et je saurai le vaincre. »² La mégalomanie titanesque de Pharaon transparaît précisément dans son aveu amoureux, en ce qu'il se donne le droit de nier l'existence de toutes ses femmes (« fantômes vains »³), y compris d'ailleurs celle de Tahoser : « Tahoser, la fille de Pétamounoph, n'existe plus. »⁴ Ce pouvoir de néantisation se retournera finalement contre Pharaon, dont les prérogatives sont progressivement, elles-aussi, niées : « je ne suis plus qu'un vain simulacre ; j'ai voulu et je n'ai pas pu. »⁵ La chute du despote égyptien rejoue donc aussi la tragédie de Prométhée, l'histoire d'un orgueil « indompté qui se révolt[e] même en se soumettant »⁶, et le drame de la rencontre « d'un obstacle entre la volonté et la réalisation de cette volonté »⁷.

d. Les géants au néant

Dès lors, l'opposition entre paganisme et judaïsme prend la forme d'un combat prométhéen contre une fatalité plus historique que religieuse. À l'image des « Dieux de la Grèce », il y a chez le païen heinéen comme gautiérien une forme de révolte contre les dieux, qui repose au fond sur la volonté de faire de l'homme un dieu. La surhumanité gautiérienne, qui rappelle le surhomme nietzschéen, est celle du monde païen où hommes et dieux ne sont plus irrémédiablement séparés les uns des autres, où la beauté et la grandeur ne sont pas seulement le propre d'une divinité lointaine, mais bien incarnées dans une humanité colossale. C'est d'ailleurs en ce sens que l'on peut comprendre l'éloge gautiérien des tyrans antiques, au-delà d'une approche qui cherche à prendre à contrepied le moralisme de son temps et l'écriture « vertueuse » de l'histoire⁸. C'est là un *topos* du XIX^e siècle, que l'on retrouve aussi chez

processus qu'elle suit est exactement le même que celui auquel est soumis Pharaon : incapable de trouver Fortunio, elle tombe dans une autre dimension : « Une femme est sortie de la statue. » (p.579.)

¹ « Pharaon apparaît aussi comme un double de Fortunio et de d'Albert : par sa nature "extra-humaine", il appartient à une sphère supérieure, de laquelle "la frêle race humaine" est exclue ». A. Geisler, « Gautier et l'imaginaire du tyran », art.cit., p.136.

² *RM*, p.239.

³ *RM*, p.238.

⁴ *RM*, p.240. Il est probable que Tahoser, si Pharaon avait vécu, aurait connu exactement le même sort que Twéa, Taïa, Amensé, ou Hont-Reché. Ce déclin de Pharaon passe bien par le passage d'un état de satiété permanente, où désir et satisfaction ne font qu'un, à celui où le désir, soif de beauté, ne peut plus être réalisé.

⁵ *RM*, p.262. Gautier traduit en termes religieux ce conflit entre volonté et nécessité.

⁶ *RM*, p.261.

⁷ *RM*, p.210.

⁸ Ancrée dans un espace social très vertical, l'Égypte de Gautier rend manifeste cette puissance tyrannique, en témoigne l'évocation régulière, dans *Le Roman de la momie*, des esclaves et des captifs – sans que le poète s'engage pour autant dans la mise en scène du peuple hébreu opprimé, bien au contraire : il s'agit là d'une

Pater, qui qualifie par exemple Néron, dans *Marius*, de « grand reconstruteur »¹, ou qui s'attarde sur la beauté du buste de Caligula, conservé au musée du Capitole, incarnation de la figure « la plus mélancolique de toute l'histoire de Rome », et comme « la plus belle relique subsistant de l'art romain »². D'Albert associe ainsi explicitement les tyrans antiques aux titans, toujours sous l'angle de la question du désir et de son assouvissement (ou non), du possible et de l'impossible, et de ce que l'on pourrait presque appeler une « volonté de puissance » qui met en abyme la force de la fiction :

« 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 souhaité 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, mes parfums plus âcres et plus pénétrants, mes esclaves plus nombreux et mieux faits ; j'ai aussi attelé à mon char des courtisanes nues, j'ai

véritable stratégie d'évitement. La Thèbes impérialiste est ainsi caractérisée par sa violence (comme le montre la présence régulière, dans le mobilier égyptien, des armes de guerre), voire par sa cruauté envers les prisonniers : « Une cruauté ingénieuse et fantasque avait présidé à l'enchaînement de ces prisonniers. Les uns étaient liés derrière le dos par les coudes ; les autres, par les mains élevées au-dessus de la tête, dans la position la plus gênante ; ceux-ci avaient les poignets pris dans des cangues de bois ; ceux-là, le col étranglé dans un carcan ou dans une corde qui enchaînait toute une file, faisant un nœud à chaque victime. Il semblait qu'on eût pris plaisir à contrarier autant que possible les attitudes humaines, en garrottant ces malheureux qui s'avançaient devant leur vainqueur d'un pas gauche et contraint, roulant de gros yeux et se livrant à des contorsions arrachées par la douleur. » (*RM*, p.146-147).

¹ *Marius*, p.147 : « Nero, the great re-builder » (*ME*, t.1, p.173).

² *Ibid.*, p.224 : « He could all but see the figure, which in its surrounding light and darkness seemed to him the most melancholy in the entire history of Rome. He called to mind the greatness of that popularity and early promise—the stupefying height of irresponsible power, from which, after all, only men's viler side had been clearly visible—the overthrow of reason—the seemingly irredeemable memory; and still, above all, the beautiful head in which the noble lines of the race of Augustus were united to, he knew not what expression of sensibility and fineness, not theirs, and for the like of which one must pass onward to the Antonines. Popular hatred had been careful to destroy its semblance wherever it was to be found; but one bust, in dark bronze-like basalt of a wonderful perfection of finish, preserved in the museum of the Capitol, may have seemed to some visitors there perhaps the finest extant relic of Roman art. » (*ME*, t.2, p.33-34). Plus ambigu est le personnage d'Henri III qui, dans Gaston de Latour, se mire dans l'image d'Héliogabale, tyran et païen. Il s'agit bien ici d'inverser la perspective de la Renaissance : Pater ne cherche plus à présenter, grâce à l'historiographie officielle de Tite-Live, Quinte-Curce, ou Suétone, un modèle antique comme un exemple à méditer, mais veut mettre en scène un héros décadent qui aspire au monstrueux et au tyrannique. Voir M. Lambert-Charbonnier, *Walter Pater et les "portraits imaginaires" : miroirs de la culture et images de soi*, op.cit., p.28-29.

marché sur les hommes d'un talon aussi dédaigneux que vous. – Colosses du monde antique, il bat sous mes faibles côtés 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 Babels 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 homme ? Oh ! je crois qu'il faudra cent mille siècles de néant pour me reposer de la fatigue de ces vingt années de vie. Dieu du ciel, quelle pierre roulerez-vous sur moi ? dans quelle ombre me plongerez-vous ? à quel Léthé me ferez-vous boire ? sous quelle montagne enterrerez-vous le Titan ? Suis-je destiné à souffler un volcan par ma bouche et à faire des tremblements de terre en me changeant de côté ? »¹

Ce texte souligne toutes les contradictions et les déchirements qui habitent cette figure de païen (« Pourquoi donc ne suis-je pas Dieu, – puisque je ne puis être homme ? ») : d'Albert est un moderne (malgré lui) qui se rêve antique, un nain qui se rêve géant. Là encore, le titan païen se fait avatar poétique : derrière cette posture, c'est toute la puissance et l'impuissance du poète-créateur qui est en jeu, et la condition de l'artiste dans la nouvelle configuration du monde qui s'engage au XIX^e siècle. La métaphore finale assimile directement d'Albert au titan Typhon, auquel est justement plusieurs fois comparé le Pharaon du *Roman de la momie*. Si ce dernier est lui-même un dieu, son humanisation va progressivement faire de la lutte entre deux dieux un combat entre la volonté d'un homme et une nécessité transcendante. La déclaration d'amour de Pharaon acte certes sa chute dans le temps, mais elle manifeste également la force d'une volonté qui ne veut pas se soumettre aux dieux : « Si la terre me refuse le bonheur, j'escaladerai le ciel... »², « je conquerrai des planètes, je détrônerai des dieux »³. Autant d'expressions qui assimilent clairement Pharaon à la figure titanique (et romantique) de Prométhée, et qui permettent d'enrichir notre perception de l'opposition entre hébraïsme et hellénisme : « Planant par l'œil et 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 rongait le cœur [...]. »⁴ Il y a ainsi dans cette opposition entre paganisme et judéo-christianisme la lutte d'un individu qui cherche en vain à atteindre l'éternité et se révolte contre son impossibilité à y accéder. Ce Pharaon-Prométhée dont

¹ *Maupin*, p.214-215.

² *RM*, p.238.

³ *RM*, p.240.

⁴ *RM*, p.215.

« l'orgueil essay[e] de lutter jusqu'au bout contre le Dieu inconnu d'Israël »¹ est d'ailleurs la dernière image que l'on garde de lui² et du conflit entre Hébreux et Égyptiens : « 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. »³

10. L'Adieu à la Grèce

a. Die « Heimkehr zu Gott »

Dans notre itinéraire qui a sondé, à l'aune du motif de la mort des dieux, les liens du païen à l'athéisme, au déisme, au panthéisme, à la religion naturelle, comment ne pas, enfin, conclure sur la « conversion » (du moins mise en scène comme telle) de Heine lors des dernières années de sa vie, et à son retour à un « dieu personnel » ? À cet égard, la « Postface » au *Romanzero*, publiée du vivant de Heine uniquement en allemand, est un texte déterminant : « Ja, wie mit der Creatur, habe ich auch mit dem Schöpfer Frieden gemacht, zum größten Aergerniß meiner aufgeklärten Freunde, die mir Vorwürfe machten über dieses Zurückfallen in den alten Aberglauben, wie sie meine Heimkehr zu Gott zu nennen liebten. [...] Ja, ich bin zurückgekehrt zu Gott, wie der verlorene Sohn, nachdem ich lange Zeit bey den Hegelianern die Schweine gehütet. »⁴ Si Heine reconnaît sa conversion, qu'il définit comme un « *Heimkehr zu Gott* », c'est-à-dire comme un « retour chez soi », un « retour au pays » (« *Heim-* »), sa position reste particulièrement complexe, en témoigne l'humour et l'ambiguïté de la comparaison à la parabole du Fils prodigue⁵. Car, si Heine avoue avoir « régressé, en

¹ *RM*, p.257.

² C'est aussi l'une des premières à le caractériser, puisqu'on le décrit décochant une flèche lors de son arrivée à Thèbes en grande pompe (*RM*, p.150). Encore une fois, Gautier retourne tous les symboles de la puissance pharaonique, ce qui rend la déchéance égyptienne d'autant plus manifeste et tragique.

³ *RM*, p.265. Avec C. Saminadayar-Perrin, on peut aussi voir dans cette ultime attitude une posture « rappelant à la fois Neptune brandissant son trident et Jupiter menaçant de la foudre » (*ibid.*, note 4), ce qui permet de rendre plus manifeste encore cette théomachie entre dieux païens et dieu judéo-chrétien. Pharaon est d'ailleurs régulièrement comparé à Zeus, dont il partage l'un des attributs, la foudre (« Le sceptre de métal descendit comme un carreau de foudre. » *RM*, p.215). Par ailleurs, ce motif des flèches lancées, récurrent dans le roman, permet de réunir encore une fois la thématique amoureuse (les flèches de Cupidon) et celle de la révolte vaine.

⁴ « Nachwort » zum *Romanzero*, *DHA* 3, p.179 : « j'ai fait la paix avec le Créateur, au grand scandale de mes amis éclairés, qui m'ont reproché d'être retombé dans les anciennes superstitions – c'est ainsi qu'ils désignent volontiers mon retour à Dieu. [...] Oui, je suis retourné à Dieu comme le fils prodigue, après avoir longtemps gardé les cochons chez les hégéliens. » « Postface » au *Romanzero*, I. Kalinowski (trad.), *op.cit.*, p.201.

⁵ Voir *Évangile selon Luc*, 15, 11-32.

revenant à la vieille superstition du Dieu personnel »¹ (« *persönlichen Gotte* »), il s'empresse aussitôt d'affirmer sa liberté et son indépendance :

« Ausdrücklich widersprechen muß ich jedoch dem Gerüchte, als hätten mich meine Rückschritte bis zur Schwelle irgend einer Kirche oder gar in ihren Schooß geführt. Nein, meine religiösen Ueberzeugungen und Ansichten sind frey geblieben von jeder Kirchlichkeit; kein Glockenklang hat mich verlockt, keine Altarkerze hat mich geblendet. Ich habe mit keiner Symbolik gespielt und meiner Vernunft nicht ganz entsagt. »²

Cette conversion avait en effet fait grand bruit, et de nombreuses Églises cherchaient à s'attribuer les mérites de ce retour à la foi : Heine veut aussi, dans ce texte, mettre fin aux « rumeurs » (« *Gerüchte* ») et affirmer ce qu'il a d'ailleurs toujours professé : la liberté du poète face à tous les systèmes et tous les dogmatismes. Si elle permet de redessiner l'opposition heinéenne entre sensualisme et spiritualisme esquissée jusqu'alors, cette conversion semble moins obéir à des convictions profondes qu'à la situation personnelle du poète, cloué à son « matelas-tombeau » depuis 1848 : là encore, le corps est au centre. C'est un élément déterminant dans la compréhension de ce retour à Dieu, et Heine lui-même en a pleinement conscience, comme il le dit dans les premières lignes de cette même « Postface » : « Ich hatte damals noch etwas Fleisch und Heidenthum an mir, und ich war noch nicht zu dem spiritualistischen Skelette abgemagert, das jetzt seiner gänzlichen Auflösung entgegenharrt. »³ Cette remarque est fondamentale pour saisir la manière dont Heine relie sa propre histoire individuelle à sa manière de saisir l'histoire du monde. Le poète instrumentalise ainsi sa propre déchéance physique pour faire de son propre corps le symbole des tensions qu'il voit à l'œuvre dans le monde moderne, entre hébraïsme et hellénisme. Toujours est-il que cette « déliquescence absolue » (« *gänzlichen Auflösung* ») invite à remettre en perspective la conversion de Heine, qui, en elle-même, témoigne moins d'un revirement spirituel, politique ou philosophique que d'une volonté de trouver dans cette foi en Dieu une consolation dans

¹ « Postface » au *Romancero*, I. Kalinowski (trad.), *op.cit.*, p.203 : « In der Theologie hingegen muß ich mich des Rückschreitens beschuldigen, indem ich, was ich bereits oben gestanden, zu dem alten Aberglauben, zu einem persönlichen Gotte, zurückkehrte. » (« Nachwort » zum *Romanzero*, *DHA* 3, p.180).

² *Ibid.* : « Cependant, je dois démentir expressément la rumeur qui voudrait que ma régression m'ait conduit au seuil d'une Église quelconque, voire en son giron. Non, mes convictions et idées religieuses sont restées libres de toute appartenance à une Église ; nul son de cloche ne m'a attiré, nul cierge d'autel ne m'a ébloui. Je ne me suis pris au jeu d'aucun symbolique, et je n'ai pas totalement renoncé à la raison. » (*Ibid.*)

³ *Ibid.*, p.177 : « [En 1847], il me restait alors encore un peu de chair et de paganisme, et je ne m'étais pas encore émacié au point de devenir ce squelette spiritualiste qui lutte à présent contre la déliquescence absolue. » *Ibid.*, p.199.

l'épreuve de la mort. Le poète lui-même l'avait d'ailleurs (tragiquement) presque prophétisé vingt ans plus tôt, lorsque, dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, il évoque le retour tardif à Dieu de Schelling, et la manière dont les « vieux croyants » s'en réjouissent : « Es beweist aber nichts für ihre Meinung, es beweist nur, daß der Mensch sich dem Katholizismus zuneigt, wenn er müde und alt wird, wenn er seine physischen und geistigen Kräfte verloren, wenn er nicht mehr genießen und denken kann. Auf dem Todtbette sind so viele Freydenker bekehrt worden. »¹. Dans la même logique, la mise à distance du panthéisme à laquelle procède Heine dans sa « Postface » illustre bien toute la complexité de son retour à Dieu :

« Auf meinem Wege fand ich den Gott der Pantheisten, aber ich konnte ihn nicht gebrauchen. Dies arme träumerische Wesen ist mit der Welt verwebt und verwachsen, gleichsam in ihr eingekerkert, und gähnt dich an, willenlos und ohnmächtig. Um einen Willen zu haben, muß man eine Person seyn, und, um ihn zu manifestiren, muß man die Ellbogen frey haben. Wenn man nun einen Gott begehrt, der zu helfen vermag -- und das ist doch die Hauptsache -- so muß man auch seine Persönlichkeit, seine Außerweltlichkeit und seine heiligen Attribute, die Allgüte, die Allweisheit, die Allgerechtigkeit u.s.w. annehmen. Die Unsterblichkeit der Seele, unsre Fortdauer nach dem Tode, wird uns alsdann gleichsam mit in den Kauf gegeben, wie der schöne Markknochen, den der Fleischer, wenn er mit seinen Kunden zufrieden ist, ihnen unentgeltlich in den Korb schiebt. Ein solcher schöner Markknochen wird in der französischen Küchensprache la réjouissance genannt, und man kocht damit ganz vorzügliche Kraftbrühen, die für einen armen schmachtenden Kranken sehr stärkend und labend sind. Daß ich eine solche réjouissance nicht ablehnte und sie mir vielmehr mit Behagen zu Gemüthe führte, wird jeder fühlende Mensch billigen. »²

¹ *GRP*, III, *DHA* 8, p.114 : « Cela ne prouve rien pour leur doctrine ; cela prouve seulement que l'homme tourne à la religion quand il est vieux et fatigué, que ses forces physiques et spirituelles l'abandonnent, qu'il ne peut plus ni jouir ni penser. Tant de penseurs libres se sont convertis au lit de mort ! » (*DA*, III, *DHA* 8, p.345).

² « Nachwort » zum *Romanzero*, *DHA* 3, p.179-180 : « Sur mon chemin, j'ai rencontré le Dieu des panthéistes, mais je n'ai su qu'en faire. Ce pauvre être rêveur est pris dans les rets du monde, il est incorporé dans le monde, il y est pour ainsi dire emprisonné, et il vous baille à la figure, aboulique et impuissant. [...] Quand on souhaite avoir un Dieu susceptible de nous aider – c'est tout de même là l'essentiel – il faut admettre qu'il soit un être personnel, extérieur au monde et doté d'attributs sacrés, l'universelle bonté, l'universelle sagesse, l'universelle justice, etc. L'immortalité de l'âme, notre pérennité après la mort nous sont alors données en sus, pour ainsi dire, comme le bel os à moelle que le boucher glisse gracieusement dans le panier de son client, quand il est satisfait de ce dernier. Dans la langue culinaire française, ces beaux os à moelle sont appelés des *réjouissances*, et on en fait d'excellents bouillons fort revigorants et fort réconfortants pour un pauvre malade languide. Que je n'aie pas refusé une telle *réjouissance*, et que je l'aie portée à mon âme avec satisfaction, voilà ce que tout homme sensible approuvera. » (« Postface » au *Romanzero*, I. Kalinowski (trad.), *op.cit.*, p.201-202). On pourrait

Ce qui attire ici l'attention est moins la condamnation du Dieu panthéiste que les raisons sous-jacentes de la conversion de Heine qui sont exposées dans ces lignes. Le poète alité recherche un « Dieu susceptible d'aider » (« *der zu helfen vermag* ») : « c'est tout de même là l'essentiel ! » En d'autres termes, ce revirement religieux se fonde moins sur une adhésion à un nouveau système théologique que sur le fait que le poète puise dans sa croyance un secours dans les déboires physiques qui sont les siens comme ceux de toute l'humanité. Comme Nietzsche face au cheval battu, Heine se trouve soudain saisi, par sa propre histoire, d'une conscience de la souffrance du monde. La poésie, chant joyeux révolutionnaire, se fait alors aussi force consolatrice : elle aussi est *susceptible d'aider* dans la douleur. Ce passage souligne alors précisément la puissance réconfortante de l'art, qui ne renonce en rien à son inspiration joviale. La deuxième partie de l'extrait va exactement dans ce sens, puisqu'elle renoue avec la verve heinéenne qui n'a jamais cessé de l'habiter. Le poète remet ainsi explicitement en question avec humour la réalité de « l'immortalité de l'âme » (« *Unsterblichkeit der Seele* ») et de la vie après la mort (« *Fortdauer nach dem Tode* »), qui ne sont qu'« os à moelle » (« *Markknochen* »), « *réjouissances* » (la version allemande souligne aussi le terme, donné en français) qui ont simplement pour but de « fortifier » (« *stärkend* ») et « délecter » (« *laben* », littéralement « boire du petit-lait »). Au-delà de la dimension sacrilège qui remet en cause l'un des principaux fondements des religions (la vie éternelle), les métaphores heinéennes parviennent à parler d'un retour à Dieu... en termes on ne peut plus charnels ! Malgré son corps paralysé, c'est bien toujours le poète sensualiste, blagueur et amoureux des plaisirs de la vie qui écrit ces lignes. Derrière la comparaison avec l'os à moëlle se retrouve sous-jacente toute la dialectique de l'os et de la chair, de l'esprit et du corps, du sensualisme et du spiritualisme : sa croyance en Dieu n'est qu'une manière comme une autre de goûter, une fois encore, les ultimes *réjouissances* et autres « *Kraftbrühen* » de la vie.

b. Paradis : parodie ?

La fin de la « Postface » poursuit d'ailleurs en ce sens, puisque Heine s'engage dans une parodie des théories swedenborgiennes sur la vie après la mort, qui singe non seulement les

discuter la traduction du terme final de « *Gemüthe* » par « âme », terme au sens plus chrétien (spiritualiste, pourrions-nous dire) que ne l'est le nom allemand. Heine n'utilise d'ailleurs pas le même terme pour désigner son être intérieur (« *Gemüth* ») et pour parler du dogme de l'immortalité de l'âme (« *Seele* »). C'est toute la question de la réalité de la conversion heinéenne qui se retrouve posée dans ces choix de traduction.

principes mystiques du théologien et philosophe suédois, mais qui tourne également en dérision le texte biblique : dans cet au-delà façon Swedenborg, saint Antoine est devenu un « blanc-bec fort impertinent, un noceur et un gibier de potence »¹, Suzanne flirte avec le fils de David Absalom, alors que les filles de Loth, au contraire, sont un modèle de « vertu » et de « décence ». Il s'agit bien, encore une fois, de renverser radicalement l'axiologie chrétienne pour faire de l'ascétisme et de la chasteté les sources d'une dépravation morale dans cet espace *post-mortem*, tandis que la sensualité des filles de Loth, qui passent pour immorales de leur vivant, deviennent modèles d'un nouveau régime de valeurs. La conclusion ne laisse aucun doute sur les intentions de Heine dans ce passage : « So närrisch sie auch klingen, so sind doch diese Nachrichten ebenso bedeutsam wie scharfsinnig. »² Contre les arrières mondes et les systèmes théologico-philosophiques, l'ironie heinéenne laisse place à une esthétique de l'extravagance et de la folie (« *närrisch* »), qui souligne non seulement la dimension parodique du paradis swedenborgien que le poète vient de mettre en scène, mais qui place surtout cette conversion paradoxale sous le signe de l'imagination, de la puissance du *Witz* et de la vie dans toute sa fantaisie. Contrairement à la gravité mélancolique (feinte ou réelle) des premières lignes, c'est un ton volontiers blagueur qui habite la fin du texte, qui lance d'ultimes attaques contre l'idée d'une vie après la mort : « Wie sträubt sich unsere Seele gegen den Gedanken des Aufhörens unserer Persönlichkeit, der ewigen Vernichtung! Der horror vacui, den man der Natur zuschreibt, ist vielmehr dem menschlichen Gemüthe angeboren. »³ Ultime profession de foi sensualiste : il s'agit bien de déconstruire les fondements de la croyance dans l'immortalité de l'âme, qui semble finalement reposer, selon Heine, sur un réflexe de « peur du vide ».

Le retour à Dieu heinéen est donc profondément ambivalent. La stratégie du poète, qui cherche dans ce texte à répondre à de prétendues critiques venues du camp des « amis éclairés » (« *aufgeklärte Freunden* »), républicains et/ou athées, place indirectement le poète dans le camp des « croyants », et donne ainsi le change au parti des conservateurs catholiques. Mais la controverse ainsi mise en scène peut être totalement factice : ce cours texte n'a de fait rien de commun avec un récit de conversion à la Chateaubriand, puisqu'il repose, bien plus

¹ « Postface » au *Romancero*, I. Kalinowski (trad.), *op.cit.*, p.204 : « ein ganz impertinenter Schlingel und liederlicher Galgenstrick » (« Nachwort » zum *Romanzero*, *DHA* 3, p.182).

² *Ibid.* : « Si extravagantes qu'elles puissent paraître, ces informations sont tout à la fois capitales et pleines de pénétration. »

³ *Ibid.*, p.182 : « Combien notre âme répugne à l'idée que notre personnalité puisse se voir assigner un terme, être anéantie à jamais ! L'*horror vacui* que l'on attribue à la nature est bien plutôt une qualité innée de l'âme humaine. » (*Ibid.*, p.205).

que sur un aveu de conversion, sur une démarche de mise à distance et de relativisation de cette conversion, qui participe encore une fois à la construction de l'image d'un poète « isolé dans son époque » et au-delà des partis. Dans ces jeux de mises en scène, il devient alors difficile de saisir la véritable position de Heine, dont chaque mot peut être investi d'une ironie potentielle qui opacifie les propos du poète : « Ich habe vom Gott der Pantheisten geredet, aber ich kann nicht umhin zu bemerken, daß er im Grunde gar kein Gott ist, sowie überhaupt die Pantheisten eigentlich nur verschämte Atheisten sind. »¹ S'agit-il ici d'une réelle remise en cause de son panthéisme de jeunesse, ou bien Heine est-il ici ironique, parodiant, pour mieux le dénoncer, le discours catholique et ses attaques contre l'athéisme ? L'équivocité de cette phrase est d'ailleurs renforcée par la traduction du qualificatif « *verschämt* » par « éhonté » : « [...] sowie überhaupt die Pantheisten eigentlich nur *verschämte* Atheisten sind. » Mais si la variété des analyses critiques de cette fameuse conversion témoigne de la difficulté à appréhender la posture heinéenne, on ne saurait s'en tenir à un aveu d'impuissance ou d'opacité : le sens, un sens parmi d'autres, est bien là.

c. L'impuissance de Vénus

En fait, l'importance capitale de la « Postface » au *Romancero* repose également sur le fait que Heine y évoque le deuxième événement marquant de ses dernières années, à savoir sa rupture avec ses « vieux dieux païens », qui doit être mise en relation avec sa conversion :

« Ich habe nichts abgeschworen, nicht einmal meine alten Heidengötter, von denen ich mich zwar abgewendet, aber scheidend in Liebe und Freundschaft. Es war im May 1848, an dem Tage, wo ich zum letzten Male ausging, als ich Abschied nahm von den holden Idolen, die ich angebetet in den Zeiten meines Glücks. Nur mit Mühe schleppte ich mich bis zum Louvre, und ich brach fast zusammen, als ich in den erhabenen Saal trat, wo die hochgebenedeite Göttin der Schönheit, Unsere liebe Frau von Milo, auf ihrem Postamente steht. Zu ihren Füßen lag ich lange und ich weinte so heftig, daß sich dessen ein Stein erbarmen mußte. Auch schaute die Göttin mitleidig auf mich herab, doch zugleich so trostlos als wollte sie sagen:

¹ « Nachwort » zum *Romanzero*, *DHA* 3, p.180 : « J'ai parlé du Dieu des panthéistes, mais je ne peux m'empêcher d'observer qu'au fond, ce n'est pas du tout un Dieu, de même que les panthéistes ne sont en réalité que des athées éhontés. » (« Postface » au *Romancero*, I. Kalinowski (trad.), *op.cit.*, p.202. Eu égard à la signification de « *verschämt* », qui renvoie à une timidité honteuse, à une indécision craintive, on pourrait aussi traduire par « ...ne sont en réalité que de timides athées », en d'autres termes des athées qui n'osent pas l'assumer. Le texte reste ouvert, mais il est certain que l'adjectif « éhonté » possède une coloration que n'a probablement pas l'adjectif allemand.

siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann? »¹

Tout se retrouve réuni dans cette date symbolique de « mai 1848 » : la mise en scène heinéenne relie explicitement ce divorce entre le poète et ses « *alten Heidengötter* » avec l'effondrement physique qui l'empêche dès lors de sortir dans le monde. Bien plus, c'est aussi le contexte politique français qui sous-tend cet événement personnel : encore une fois, Heine prend soin de relier histoire individuelle et histoire collective. Faut-il alors voir dans cet événement la marque d'un scepticisme esthétique, comme semble le croire Oscar Wilde² ? L'art est-il donc incapable d'apporter une solution à ce chaos, de résoudre ce déraillement individuel et collectif, personnel et politique ? Il est indéniable que tous les bouleversements politiques de février à juin 1848 plongent Heine dans un profond pessimisme qui hante les poèmes des dernières années. Les idéaux païens du poète se retrouvent sérieusement ébranlés par cet enchaînement de catastrophes. Mais s'agit-il pour autant de se taire ? Cette impuissance de Vénus n'est-elle pas semblable à l'indifférence de Marc-Aurèle face à la violence des jeux du cirque qui révolte Marius ? Ne s'agit-il pas là de s'engager dans une démarche qui cherche à entendre la peine du monde et à condamner ceux qui y sont insensibles ? Ne peut-on pas voir dans cet adieu heinéen l'ultime désaveu d'une Grèce désormais trop classique, dévoyée, et promise à des atrocités perpétuées en son nom ? Les biographes de Heine rappellent que l'effondrement nerveux qui saisit le poète a lieu en *février* 1848. Comment ne pas voir alors dans le choix du mois de *mai* 1848 une allusion à la défaite du mouvement républicain progressiste, mené par Blanqui, Louis Blanc, ou Raspail, qui consacre la prise de pouvoir des conservateurs et annonce les sanglantes journées de Juin ? Comme le poète, qui « se traîne » (« *schleppen* ») et manque de s'effondrer (« *zusammenbrechen* »), la Vénus de Milo est infirme. Que l'on est loin de l'humanité saine,

¹ « Nachwort » zum *Romanzero*, *DHA* 3, p.180-181 : « Je n'ai rien abjuré, pas même mes vieux dieux païens, dont je me suis, il est vrai, détourné, mais que j'ai quittés en tout amour et en toute amitié. C'est en mai 1848, le jour où je sortis pour la dernière fois, que je pris congé des idoles gracieuses que j'avais adorées au temps de mon bonheur. Ce n'est qu'au prix de grands efforts que je me traînai jusqu'au Louvre, et je manquai défaillir en entrant dans la sublime salle où la très vénérable déesse de la beauté, notre chère dame de Milo, se tient sur son piédestal. Je restai longtemps à ses pieds et je fus secoué de sanglots à émouvoir les pierres. La déesse laissa tomber sur moi un regard de compassion, mais pourtant désespéré, comme si elle voulait dire : « Ne vois-tu donc que je n'ai pas de bras et ne peux donc te porter secours ? » (« Postface » au *Romanzero*, I. Kalinowski (trad.), *op.cit.*, p.203).

² « This is that *consolation des arts* which is the key-note of Gautier's poetry, the secret of modern life foreshadowed —as indeed what in our century is not?— by Goethe. You remember what he said to the German people: "Only have the courage," he said, "to give yourselves up to your impressions, allow yourselves to be delighted, moved, elevated, nay instructed, inspired for something great." The courage to give yourselves up to your impressions: yes, that is the secret of the artistic life — for while art has been defined as an escape from the tyranny of the senses, it is an escape rather from the tyranny of the soul. But only to those who worship her above all things does she ever reveal her true treasure: else will she be as powerless to aid you as the mutilated Venus of the Louvre was before the romantic but sceptical nature of Heine. » (*Essays and Lectures*, p.148-149)

solaire et pure de la première partie ! Mais n'est-ce pas là aussi pour Heine dans cette dernière mise en scène un moyen d'affirmer sa solidarité sans faille avec les opprimés, ces écrasés de l'histoire qui seront chantés dans le *Romancero* quelques années plus tard ? Ne faut-il pas voir, comme nous le montrerons plus loin, dans le retour à la tradition hébraïque qui caractérise le Heine des dernières années, un moyen de participer à une communauté de souffrants ? Ces dieux « en exil » sont donc à la fois répudiation d'idéaux classiques devenus délétères et affirmation d'une fraternité dans l'épreuve. Cette scène pathétique n'est d'ailleurs pas sans rappeler un passage de *Die romantische Schule*, dans lequel Heine évoque Goethe, la « *Kunstperiode* », et sa « funeste influence sur le développement politique du peuple allemand » :

« Das Beyspiel des Meisters leitete die Jünger, und in Deutschland entstand dadurch jene literarische Periode, die ich einst als »die Kunstperiode« bezeichnet und wobey ich den nachtheiligen Einfluß auf die politische Entwicklung des deutschen Volkes nachgewiesen habe. Keineswegs jedoch läugnete ich bey dieser Gelegenheit den selbstständigen Werth der goetheschen Meisterwerke. Sie zieren unser theueres Vaterland, wie schöne Statuen einen Garten zieren, aber es sind Statuen. Man kann sich darin verlieben, aber sie sind unfruchtbar: die goetheschen Dichtungen bringen nicht die That hervor, wie die Schillerschen. Die That ist das Kind des Wortes, und die goetheschen schönen Worte sind kinderlos. Das ist der Fluch alles dessen, was bloß durch die Kunst entstanden ist. Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber so viel wir wissen hat sie nie Kinder bekommen. [...] Das kam mir gestern in den Sinn, als ich, die unteren Säle des Louvre durchwandernd, die alten Götterstatuen betrachtete. Da standen sie, mit den stummen weißen Augen, in dem marmornen Lächeln eine geheime Melancholie, eine trübe Erinnerung vielleicht an Egypten, das Todtenland, dem sie entsprossen, oder leidende Sehnsucht nach dem Leben, woraus sie jetzt durch andere Gottheiten fortgedrängt sind, oder auch Schmerz über ihre todte Unsterblichkeit: – sie schienen des Wortes zu harren, das sie wieder dem Leben zurückgäbe, das sie aus ihrer kalten, starren Regungslosigkeit erlöse. Sonderbar! diese Antiquen mahnten mich an die Goetheschen Dichtungen, die eben so vollendet, eben so herrlich, eben so ruhig sind, und ebenfalls mit Wehmuth zu fühlen scheinen, daß ihre Starrheit und Kälte sie von unserem jetzigen bewegt warmen Leben abscheidet, daß sie nicht mit uns leiden und jauchzen können, daß sie keine Menschen sind, sondern

unglückliche Mischlinge von Gottheit und Stein. »¹

Qu'il s'agisse de ce texte ou de celui de la « Postface » cité plus haut, le Louvre s'offre dans les deux cas comme le théâtre d'une remise en question d'un paganisme marmoréen, associé à la fois à un narcissisme esthétique et à un classicisme néfaste. Le musée français est ainsi le symbole d'une Antiquité coupable et détachée de la vie réelle : la Vénus de Milo, sans bras, et plus généralement toutes ces « vieilles statues des dieux » (« *alten Götterstatuen* ») rendent manifeste l'échec politique d'un certain hellénisme et portent la critique d'une vision de l'art caractérisée par son indifférentisme et son immobilisme, dont ces « marbres antiques » sont la métaphore. Cet art enfermé dans une « raide et froide immobilité » (« *kalten, starren Regungslosigkeit* »), Heine en condamne la stérilité (« *unfruchtbar* », « *kinderlos* »), comme le montre sa relecture du mythe de Pygmalion. Par l'opposition entre Goethe et Schiller, abordée plus haut, il s'agit bien de mettre à distance un lyrisme du sentiment et de l'afféterie (« *zieren* ») pour promouvoir une esthétique engagée dans la vie : « Die That ist das Kind des Wortes ». Contre la mélancolie et la nostalgie (*Sehnsucht*) infécondes, il s'agit ainsi d'embrasser « notre vie actuelle, chaude et animée » (« *von unserem jetzigen bewegt warmen Leben* ») dans toutes ses allégresses et toutes ses souffrances (« *jauchzen und leiden* »). Plutôt que de s'offrir comme des incarnations d'une beauté exilée, les dieux grecs sont ici directement associés au déisme, en témoigne la référence à l'Égypte, « pays des morts », ou l'allusion au thème de la succession des dieux (« *woraus sie jetzt durch andere Gottheiten fortgedrängt sind* »). Certes, il s'agit moins ici de condamner le sensualisme païen qu'une certaine approche de la poésie, celle de Goethe et de la « *Kunstperiode* ». Mais il nous semble que l'on peut voir en germe dans ces lignes les fondements du futur divorce entre Heine et ses « vieilles divinités païennes » : comme les colosses égyptiens d'*Une nuit de Cléopâtre*,

¹ *RS, DHA 8, I, p.155* : « Je ne prétends pas nier toutefois la valeur [réelle] des chefs-d'œuvre de Goëthe. Ils ornent notre chère patrie, comme de belles statues décorent un jardin ; mais ce sont des statues. On peut en devenir amoureux, mais elles sont stériles. Les poésies de Goëthe ne produisent pas l'action comme celles de Schiller. L'action est fille de la parole, et les belles paroles de Goëthe ne créent pas d'enfants. C'est la malédiction de tout ce qui est né seulement de l'art. La statue que fit Pygmalion était une belle femme ; le maître s'en éprit : elle reçut la vie sous ses baisers ; mais ils ne la fécondèrent pas. [...] J'y songeais hier, en me promenant dans les salles basses du Louvre, en contemplant les vieilles statues des dieux. Ils étaient là avec leurs yeux muets et blancs, leurs sourires de marbre, où gisait une mélancolie secrète, peut-être un souvenir affligeant de l'Égypte, le pays des morts, où ces dieux ont pris origine ; peut-être aussi un désir douloureux de la vie, d'où d'autres divinités les ont chassés ; un chagrin de leur immortalité morte : ils semblaient attendre la parole qui devait les rendre à l'existence, qui devait les délivrer de leur raide et froide immobilité. [] Ces marbres antiques me firent songer aux poésies de Goëthe, qui sont aussi achevées, aussi splendides, aussi calmes, et qui semblent aussi sentir avec douleur que leur immobilité et leur froideur les séparent de notre vie chaude et animée ; qu'elles ne peuvent se réjouir et souffrir avec nous ; qu'elles ne sont pas des êtres humains, mais de malheureux mélanges de divinité et de pierre. » (*DA, IV, DHA 8, p.375*).

emmurés dans leur éternité mortifère, ces statues hybrides (« *Mischling* »), mélanges de pierre et de divinité, symboles d'une beauté momifiée, d'une mortelle immortalité (« *todte Unsterblichkeit* »), ne semblent plus être, à partir de 1848, à même de porter les idéaux esthétiques et politiques d'un poète.

Conclusion

Loin du paganisme solaire et marmoréen de la première partie, c'est déjà une Grèce beaucoup plus grinçante et trouble qui se donne donc à voir dans ce deuxième mouvement. Certes, parce qu'elle porte un rêve d'âge d'or aux antipodes de l'hiver du monde moderne, cette Grèce, là encore, est profondément politique et normative et défend un projet pour la cité. Mais Pater, avec « Denys l'Auxerrois » et « Apollon en Picardie », rappelle combien il est dangereux d'ériger ainsi l'Antiquité en « âge d'or » : ce fantasme n'est qu'un *gilded age*, aux conséquences aussi destructrices que la violence inhérente à la société du XIX^e siècle. Il s'agit bien en ce sens, comme le font aussi Heine, voire Gautier plus ponctuellement, de procéder à une double mise à distance : condamnation de la société moderne, incapable d'accueillir les idéaux sensualistes portés par ces « dieux en exil », condamnation d'une certaine vision de la Grèce, dont l'impérialisme classique mortifère se voit grimé ou parodié. Dans les deux cas, il s'agit bien d'attaquer les prétentions de la civilisation moderne et de son universalisme mortifère.

Le « culte païen de la vie et des sens » se double donc, au moins chez Pater et Gautier, « d'inquiétudes morales et de nostalgies religieuses »¹, portées par un « intérêt pré-décadent pour les périodes qui signent la fin d'un monde »². La question religieuse est alors centrale pour saisir l'articulation entre sensualisme et spiritualisme à l'œuvre chez nos trois auteurs. C'est bien, de prime abord, de trois échecs de conversion qu'il s'agit : conversion avortée de Tahoser, qui, si elle décide d'embrasser le judaïsme par amour pour Poëri, est dans les faits rapidement enlevée par un Pharaon qui empêche ainsi la réconciliation idéale que formerait le trio Tahoser (hellénisme) – Ra'hel (hébraïsme) – Poëri (hébraïsme-hellénisme) ; conversion potentielle de Marius, qui reste au seuil de la foi chrétienne ; conversion parodique du Dionysos des *Götter im Exil*, conversion réelle mais toute personnelle de Heine lui-même, à l'aube de sa longue agonie. Dans « Denys l'Auxerrois », Pater évoque la grande tour de la cathédrale d'Auxerre, qui reste inachevée du vivant de Denys, comme l'ensemble de l'édifice, bardé d'échafaudages : avant même d'y voir le symbole d'un monde en chantier, en travail, en transition, cette métaphore dit bien l'instable entre-deux dans lequel se donnent à voir Heine, Gautier et Pater.

¹ G. d'Hangest, « Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle : Walter Pater et la Grèce », art.cit., p.479-480.

² F. Court-Perez, *Théophile Gautier, un romantique ironique*, op.cit., p.147.

Nos trois auteurs apparaissent finalement, chacun à leur manière, comme hommes de doutes : après avoir tenté d'adhérer à un panthéisme « ni transcendant ni athée »¹, Heine, « religieux et sacrilège, ou, pour reprendre sa propre formule que rapporte Alfred Meissner, animé par un esprit “blasphématoire-religieux”, laissera finalement le doute l'envahir »² ; Gautier promeut un art romanesque caractérisé par « l'ambiguïté de la foi et du doute, de l'ironie et du sérieux, du réel et de l'idéal »³ ; Pater, enfin, semble habité par « une foi sincère bien qu'à moitié indécise »⁴, comme le résume C. du Bos dans son article consacré à *Marius l'Épicurien* : « Marius est la figure idéale de ceux chez qui le besoin de religion est absolu mais pour qui il ne saurait y avoir de dignité de la personne si l'on impose silence aux besoins de lumière de l'esprit ; et qui admirent la foi, la saluent, l'appellent, sans pouvoir s'empêcher de toujours obscurément sentir que la foi ne viendra pas tout à fait à eux, et qu'eux n'ont pas tout à fait le droit d'aller jusqu'à elle. »⁵ Ce doute n'est pas néanmoins d'un doute négatif mais positif, comme le rappelle Pater qui, dans sa recension de *Robert Elsmere* (1888), distingue deux catégories de sceptiques : ceux qui ne sont pas sûrs que l'histoire sainte soit vraie (comme Elsmere), et ceux qui ne sont pas sûrs qu'elle soit fausse (comme Marius). Ce deuxième positionnement, rappelle B. Coste, ouvre au monde de l'espoir et de l'amour et n'enferme pas dans un doute obsédant⁶ qui inhibe toute interaction politique et sociale. C'est bien tout ce qui distingue le *Serenus* de Jules Lemaître⁷ du *Marius* de Pater. Heine, Gautier et Pater gardent foi en l'autre et foi en l'art.

¹ « Heines Sensualismus und seine Vision eines deutschen Pantheismus waren weder transzendent, noch atheistisch, sind sondern zwischen diesen Extremen anzusiedeln, und könnte letztere somit verbinden und versöhnen » (G. Höhn, *Heine Handbuch*, op.cit., p.292). M. Bollacher parle de « panthéisme éclairé » (« Aufgeklärter Pantheismus. Die Deutung der Geschichte in Heines Schrift *Zur Geschichte der Religion und der Philosophie in Deutschland* », art.cit.).

² G. Höhn, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne*, op.cit., p.160.

³ C. Harvey, *Gautier, romancier romantique*, op.cit., p.67.

⁴ *Marius*, p.29 : « In a faith, sincere but half-suspicious... » (*ME*, t.1, p.12).

⁵ C. Du Bos, « Sur *Marius l'Épicurien* et Walter Pater », art.cit., p.42.

⁶ B. Coste, *Cette époque de doute*, op.cit., p.42 : « c'est le doute ou l'incroyance (*disbelief* et non *unbelief*) qui caractérise ontologiquement le sujet patérien. »

⁷ La nouvelle, publiée un an après *Marius*, présente des similitudes frappantes avec *Marius*. On y suit le parcours d'un jeune sceptique, qui finit par passer pour un martyr chrétien. Voir le résumé qu'en fait B. Coste dans *Cette époque de doute*, p.87-89. Pater prend connaissance de ce texte, auquel il consacre un compte-rendu (« M. Lemaître's *Serenus and Other Tales* », *Macmillan's Magazine*, vol. 57, November 1887, p. 71-80), qu'évoque B. Coste : « Pater ne cache pas au lecteur que son impression finale est celle d'une ironie incarnée dans le caractère impitoyable de la nature et des circonstances. L'univers de Lemaître est dominé par un “humour cynique” se moquant des croyants, auquel Pater oppose la “grande pitié, la grande indulgence envers les hommes” de *Serenus* lui-même. [...] *In fine*, Pater reproche à l'écrivain français son humour ou son humeur cynique, laquelle participe peut-être de la posture littéraire. Si l'on ne sait qui de Pater ou du rédacteur du *Macmillan's Magazine* a décidé de rendre compte du roman de Lemaître, il n'en demeure pas moins que *Serenus* est un double inversé et parfait de *Marius l'Épicurien*. » (*Cette époque de doute*, p.89).

« Chance: or Providence! Chance: or Wisdom. [...] Those are the “fenced opposites” of the speculative dilemma, the tragic *embarras*, of which Aurelius cannot too often remind himself as the summary of man’s situation in the world. »¹ Ainsi Pater résume-t-il le débat en jeu, au cœur de l’itinéraire de Marius. Formulée explicitement par nos trois auteurs, la critique du christianisme et des religions établies ou dévoyées ne doit pas pour autant en faire les tenants d’un athéisme qui confinerait au solipsisme et finirait par nier toute réalité. Si le XIX^e siècle est indéniablement celui de la mort des dieux, Heine, Gautier et Pater cherchent, chacun à leur manière, à promouvoir une « position d’espoir, c’est-à-dire de confiance en l’Autre »², et pourrions-nous ajouter, de foi dans le langage, dans la poésie, dans la beauté, à transformer le monde. Cette conscience du mal et de la finitude, dont on a dit l’importance pour Gautier et Pater, porte ainsi une « sympathie capable de s’ouvrir à l’accueil des souffrances de l’autre »³ : « c’est au cœur de la souffrance, au cœur de la pulsion de mort déchaînée que croît le remède par l’appel, non plus à l’autre mais au grand Autre »⁴.

Néanmoins, qu’il s’agisse de s’en tenir à un panthéisme (*De l’Allemagne*) ou à un déisme tardif (*Geständnisse*), à une religion de l’art immanente (*Mademoiselle de Maupin*) ou swedenborgienne (*Spirite*), à un culte du monde sensible (*The Renaissance*) ou à un doute empreint d’espoir (*Marius the Epicurean*), Heine, Gautier et Pater partagent un même rejet de toute religion établie, officielle, organisée, dogmatique : la poésie ne saurait être inféodée à quelque idéologie ou à quelque système que ce soit. Heine et Pater sont d’ailleurs pleinement conscients que certains de leurs textes seront l’objet de querelles d’écoles et se défendent de toute récupération : ainsi Pater, au sujet de son *Marius*, n’est-il pas « dupe des lecteurs trop pressés de faire de son héros un martyr, un saint ou un païen »⁵ ; ainsi Heine cherche-t-il régulièrement à expliciter et clarifier les propos qu’il a tenus dans sa fameuse « postface » au *Romancero*, qui a suscité de vives réactions :

« Es freut mich, daß Ihnen meine Vorrede gefallen hat; leider habe ich weder Zeit noch Stimmung gehabt, darin auszusprechen, was ich eben darthun wollte,

¹ *ME*, t.2, p.48-49 : « Hasard ou Providence ! Hasard ou Sagesse. [...] Tels sont les “opposés contradictoires” du dilemme spéculatif, l’embarras tragique qui sans cesse semble résumer la situation de l’homme en ce bas monde. » (*Marius*, p.236).

² B. Coste, *Cette époque de doute*, *op.cit.*, p.76.

³ *Ibid.*, p.110.

⁴ *Ibid.*, p.111.

⁵ *Ibid.*, p.120.

nämlich, daß ich als Dichter sterbe, der weder Religion noch Philosophie braucht, u. mit beiden nichts zu schaffen hat. Der Dichter versteht sehr gut das symbolische Idiom der Religion u. das abstrakte Verstandeskauderwelsch der Philosophie, aber weder die Herren der Religion noch die der Philosophie werden jemals den Dichter verstehen, dessen Sprache ihnen immer spanisch vorkommen wird, wie dem Maßmann das Latein. Durch diese linguistische Unkenntniß geschah es, daß diese u. jene Herren sich einbildeten, ich sei ein Betbruder geworden. Sie begreifen nur die Mißgeschöpfe, denen sie gleichen, wie Goethe sagt, den ich um seinen göttlichen Namen beneide. »¹

Il s'agit bien alors de comprendre ces propos non comme une volonté de désengager l'art de ses responsabilités politiques, religieuses ou philosophiques, mais au contraire comme une affirmation de la puissance de la poésie et de sa supériorité sur toute approche dogmatique et rationnelle du monde. En effet, si l'art « n'a besoin ni de religion ni de philosophie », c'est qu'il est déjà lui-même religion et philosophie : « le poète comprend très bien l'idiome symbolique de la religion et le charabia abstrait et rationnel [*abstrakte Verstandeskauderwelsch*] de la philosophie ». Au contraire, la pensée purement spéculative, parce qu'elle nie les réalités du corps, vit dans une « ignorance linguistique », c'est-à-dire dans une méconnaissance des pouvoirs du langage et de la poésie. C'est là le cœur du sensualisme de Heine, de Gautier et de Pater : ce doute qui est aussi espoir s'offre alors comme ce qui refuse d'être figé dans une orthodoxie religieuse ou dans une théorie philosophique, non par refus des missions de l'art pour la cité, mais parce que l'imagination poétique semble bien plus à même de dire le monde. En fait, ces lignes de Heine rappellent celles de Matthew Arnold, qui écrit, dans « The study of poetry » :

« We should conceive of poetry worthily, and more highly than it has been the custom to conceive of it. We should conceive of it as capable of higher uses, and called to higher destinies, than those which in general men have assigned to it hitherto. More and more mankind will discover that we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us. Without poetry, our science will

1 Lettre de Heine à G. Weerth, HSA 23, p.147, lettre n°1371 du 05/11/1851 : « « Je suis charmé que ma préface vous ait plu ; malheureusement, je n'ai eu ni le temps ni la disposition acquise pour y exprimer ce que j'aurais précisément voulu dire, c'est que je meurs en poète qui n'a besoin ni de religion ni de philosophie, et n'a rien à faire ni avec l'une ni avec l'autre. Le poète comprend fort bien l'idiome symbolique de la religion, et le jargon abstrait de la philosophie, mais jamais les maîtres de la religion, ni ceux de la philosophie, ne comprendront le poète dont la langue sera toujours pour eux de l'espagnol, comme le latin pour Massmann. C'est par suite de cette ignorance linguistique que tel et tel de ces messieurs se sont figurés que j'étais devenu bigot. Ils ne comprennent que les créatures de fumier auxquelles ils ressemblent, comme le dit Goethe, dont j'envie le nom divin. » (*Correspondance inédite, op.cit.*, troisième série, p.215-216).

appear incomplete ; and *most of what now passes with us for religion and philosophy will be replaced by poetry.* »¹

Le conflit qui s'esquisse alors dans ces lignes heinéennes comme arnoldiennes, et redessine ainsi l'antagonisme entre sensualisme et spiritualisme, c'est bien celui de l'art et de la raison. Ces réflexions sur la question religieuse sont d'ailleurs portées par une figure à laquelle Pater consacre un article : Thomas Browne (1605-1682). « C'est la religion qui l'occupe du début à la fin »², écrit de lui Pater. Mais l'écrivain anglican est aussi savant et médecin, et permet ainsi à Pater de problématiser les tensions entre poésie et science. Thomas Browne est ainsi d'une « complexion faite d'intérêt scientifique étrangement mêlé de poésie et de scepticisme, tout en éprouvant également une forte sympathie pour la réaction religieuse et bien plus qu'un amour sentimental pour cet âge de foi dont il pouvait concevoir qu'il semblait s'évanouir »³. Ce qui fascine Pater chez Browne, c'est bien qu'il représente, « à une époque où les forces intellectuelles tendent fortement vers l'agnosticisme, [...] cette classe d'esprit pour laquelle la vision surnaturelle du monde est encore croyable »⁴. C'est en ce sens que Heine, Gautier et Pater se montrent aussi habités par la nostalgie d'une époque où « les hommes vivaient plus près des dieux »⁵.

Par-delà Thomas Browne, ce que met en jeu l'antagonisme entre sensualisme et spiritualisme, ce sont donc bien des « problèmes de relations entre discours, et plus particulièrement de relation entre discours scientifique et littéraire »⁶. Comme on va le voir dans notre dernière partie, le sensualisme de Heine, de Gautier et de Pater porte donc finalement une critique particulièrement virulente du discours théorique et systématique. C'est donc bien l'idéalisme chrétien autant que le rationalisme scientifique qui sont visés : l'un qui déprécie la chair, l'autre qui l'automatise. Une comparaison des figures de savants chez nos trois auteurs permettra de souligner cette tension entre discours logique et discours poétique. Contre le

¹ M. Arnold, « The study of poetry », dans *Essays in criticism*, p.236. Nous soulignons.

² « Thomas Browne », dans *Essais anglais*, p.126 : « it is with religion he is really occupied from first to last » (*Appreciations*, p.158).

³ « Thomas Browne », *Essais anglais*, p.103 : « ... a scientific interest, oddly tinged with both poetry and scepticism: he had also a strong sympathy with religious reaction, and a more than sentimental love for a seemingly vanishing age of faith, which he, for one, would not think of as vanishing. » (*Appreciations*, p.135).

⁴ « Thomas Browne », *Essais anglais*, p.126 : « He represents, in an age, the intellectual powers of which tend strongly to agnosticism, that class of minds to which the supernatural view of things is still credible. » (*Appreciations*, p.159).

⁵ « Hippolyte voilé », dans *L'Enfant dans la maison*, p.148 : « when, as Plato says, men lived nearer the gods... » (*IP*, p.165).

⁶ S. Connor, « Conclusion: Myth and Meta-myth in Max Müller and Walter Pater », art.cit., p.221.

mouvement de classification en champs disciplinaires bien distincts qui s'opère progressivement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'art s'offre alors au contraire comme un rêve de synthèse qui réconcilie corps et esprit, sensualisme et spiritualisme, par une foi dans la puissance de l'imagination poétique.

Mais si le sensualisme est un antirationalisme, que faire alors d'une Grèce classique qui a longtemps, et même encore chez nos trois auteurs, été associée à la raison lumineuse, contre l'obscurantisme médiéval ? Loin de renoncer à la Grèce dans son intégralité, Heine, Gautier et Pater cherchent au contraire à défendre la vision d'un *autre* paganisme, qui délaisse les idéaux néoclassiques dévoyés par le XIX^e siècle pour promouvoir une Antiquité mystérieuse, obscure et équivoque. Mais cet écart salvateur, parce qu'il est dissonance, déviance, pas de côté face une norme, n'est pas pour autant pur subjectivisme ou pur relativisme : en dépit de sa critique de l'idéalisme, le sensualisme affirme aussi une normativité et propose un rêve pour la cité, fondé sur la puissance du corps et de l'art. Il faut, là encore, revenir à Nietzsche pour saisir avec justesse les positionnements de nos trois auteurs : le païen sensualiste qui a chanté la « mort de Dieu », le contempteur de l'idéalisme et du rationalisme, s'insurge aussi contre le relativisme de son temps. Si Nietzsche admire des historiens comme Jacob Burckhardt (1818-1897) qui investissent l'histoire d'une dimension didactique, le philosophe rejette la vision défendue par d'autres figures comme Léopold Ranke (1795-1886), défenseur d'une approche plus objective. Il s'agit bien « d'opposer une conception de l'histoire qui enseigne la vie à la conception contemporaine des sciences historiques »¹ : « ce n'est pas la science historique qui est la cible de la critique de Nietzsche dans la *Seconde Considération inactuelle*, mais le rôle de l'histoire dans le système culturel de la *Bildung* : si l'on considère que l'historisme est aussi un relativisme consistant à constater et à relater des faits avec objectivité, mais sans en attendre aucune orientation normative, on comprend qu'il y a contradiction entre l'idéal éducatif néohumaniste de la *Bildung*, auquel Nietzsche est très attaché, et le nouveau règne de la raison historique »².

Nietzsche est également très clair sur ce sujet à la fin de sa *Généalogie de la morale*. Selon lui, « l'ambition la plus noble » de la « science historique moderne » est « d'être un *miroir*, elle rejette toute téléologie, ne veut plus rien "prouver", se refuse à être juge, c'est là son bon

¹ J. Le Rider, *L'Allemagne au temps du réalisme*, *op.cit.*, p.414. Il s'agit pour Nietzsche de dénoncer « l'hypertrophie historique de la culture contemporaine ».

² *Ibid.*, p.416.

goût ; elle affirme tout aussi peu qu'elle nie, elle constate, elle "décrit"... Tout cela est fortement ascétique, mais bien plus fortement encore *nihiliste*, que l'on ne s'y trompe pas ! »¹ Toute la fin de la troisième dissertation vise précisément à démontrer que « la science [...] n'est pas le contraire de l'idéal ascétique, mais plutôt *sa forme la plus récente et la plus élevée* »² :

« Ces négateurs, ces isolés d'aujourd'hui, ces hommes qui ne sauraient transiger avec leur pure exigence de propreté intellectuelle, ces esprits durs, rigoureux, abstinents, héroïques qui sont l'honneur de notre époque, ces pâles athées, antichrétiens, immoralistes, nihilistes, ces sceptiques, éphectiques, *hectiques* de l'esprit [...], ces derniers idéalistes de la connaissance, [...] tous se croient aussi détachés que possible de l'idéal ascétique, ces "libres, très libres esprits" : et cependant je dois leur révéler ce qu'ils ne peuvent voir eux-mêmes – cela est trop près d'eux – cet idéal est précisément aussi *leur* idéal, ce sont eux qui le représentent aujourd'hui. [...] L'art, en quoi le *mensonge* se sanctifie, en quoi la volonté de tromper a la bonne conscience de son côté, s'oppose à l'idéal ascétique bien plus fondamentalement que la science : c'est ainsi que le ressenti Platon, le plus grand ennemi de l'art que l'Europe ait jamais connu. Platon *contre* Homère : voilà le vrai, le total antagonisme – d'un côté le volontaire de "l'au-delà", le grand calomniateur de la vie ; de l'autre celui qui ne peut en être que l'adorateur, la nature d'*or*. [...] Même au point de vue physiologique la science repose sur les mêmes bases que l'idéal ascétique : l'un et l'autre supposent un certain *appauvrissement de la vie*, le refroidissement des sentiments, le ralentissement du rythme, la substitution de la dialectique aux instincts, le *sérieux* pénétrant les mimiques et les gestes. »³

Le discours de savoir promu par Heine, Gautier et Pater s'affirme, comme chez Nietzsche, à rebours des principes qui fondent la scientificité moderne : il s'agit bien de promouvoir la

¹ Nietzsche, *La généalogie de la morale*, p.187-188.

² *Ibid.*, p.177 : « Son rapport avec l'idéal ascétique n'est nullement antagoniste ; pour l'essentiel, elle agit bien plutôt comme une force qui fait progresser l'élaboration interne de cet idéal. » (*Ibid.*, p.183).

³ *Ibid.*, p.179-180 et 184. La spécificité de Nietzsche, et ce qui le distingue de Heine, Gautier et Pater, c'est qu'il porte le débat sur la question de la vérité : « l'esprit véridique, en ce sens audacieux et dernier que présuppose la croyance en la science, *affirme par là même un autre monde* que celui de la vie, de la nature et de l'histoire ; et pour autant qu'il affirme cet autre monde, eh bien, ne doit-il pas nier son contraire, ce monde-ci, *notre monde* ? C'est encore et toujours sur une *croyance métaphysique* que repose notre croyance à la science. » (*Ibid.*, p.182). Et plus loin : « science et idéal ascétique reposent tous deux sur un seul terrain : sur la même surestimation de la vérité (plus exactement : sur la même croyance au caractère *inestimable* et *incritiquable* de la vérité). » (*Ibid.*, p.184).

subjectivité plus que l'objectivité, la singularité plus que la généralité, mais d'affirmer ainsi une normativité de l'art. Les attaques de Heine, de Gautier et de Pater visent donc également l'historicisation de tous les savoirs : « Nietzsche critique la réduction de l'art à l'histoire de l'art, la réduction de l'éthique à l'histoire des mœurs [...] et la réduction de l'histoire elle-même à une collection de faits historiques ayant renoncé à jouer le rôle de *magistra vitae*. »¹ Que combattent le militantisme politique heinéen, l'idéal patérien de *Bildung*, ou l'Égypte gautiérienne en lutte contre le temps, sinon la relativisation même de l'art et de la vie ? Parce qu'il est à la fois profondément subjectif et normatif, le sensualisme de nos trois auteurs cherche précisément à (re)donner à l'art, puissance singulière, ce rôle de *magistra vitae*.

¹ J. Le Rider, *L'Allemagne au temps du réalisme*, op.cit., p.417.

III - Le savant et le poète

« *Chez les Grecs tout devenait vie ! Chez nous cela reste à l'état de connaissance.* »

Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe. Études théorétiques.*

« *Ysé — Il ne faut pas comprendre, mon pauvre Monsieur, il faut perdre connaissance.* »

Paul Claudel, *Partage de midi*, Acte I, Scène 3.

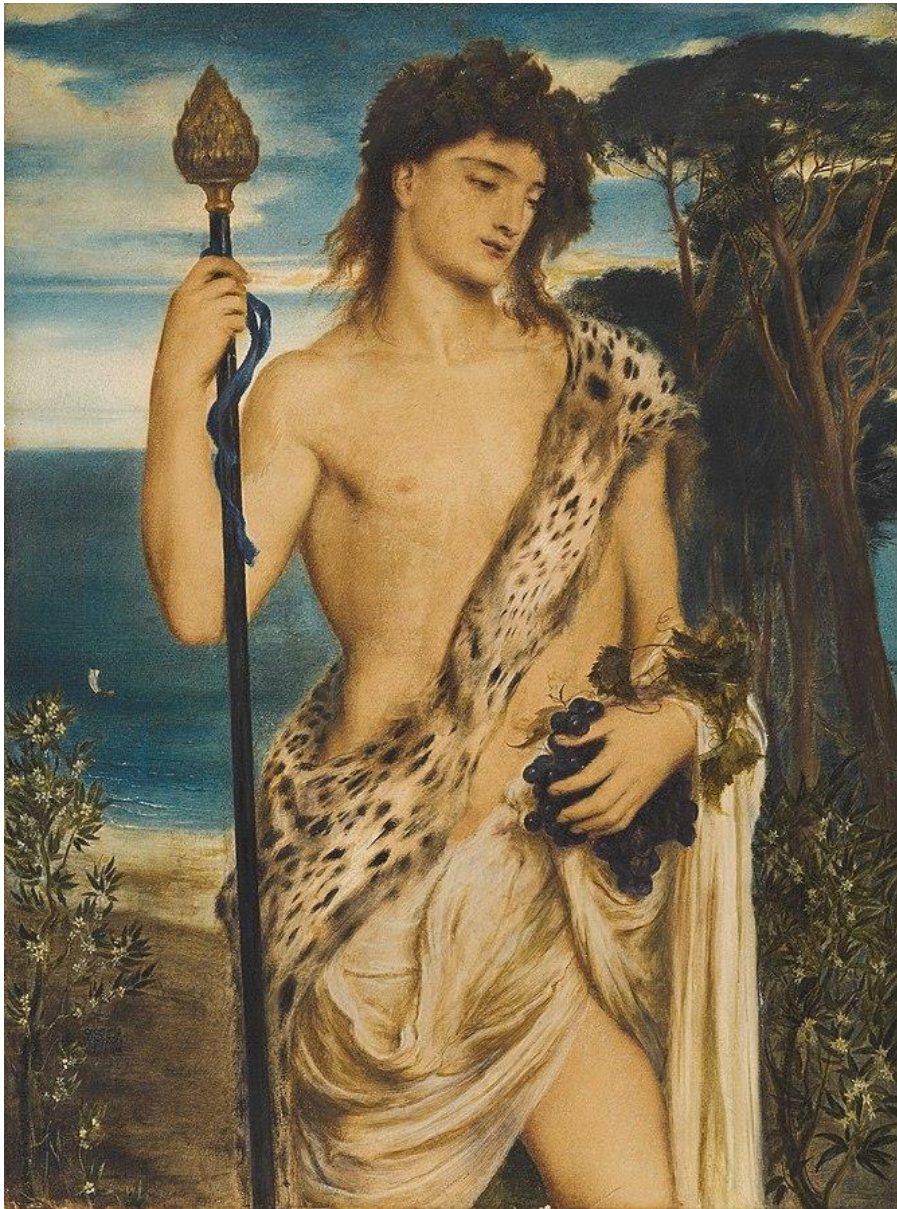


Figure 4 : S. Solomon, *Bacchus* (1867).

A) Dichtung und Wahrheit

1. Les Fous et les Raisonnables

Rappelons d'emblée, comme on l'a vu plus haut, qu'associer hellénisme et antirationalisme ne va pas de soi. La Grèce a longtemps été fille des Lumières – y compris chez Heine, Gautier et Pater. À cet égard, la position du poète allemand, qualifié par Nerval de « *Voltaire* pittoresque et sentimental »¹, est symptomatique des tensions que soulève cette figure de païen. Il est indéniable que Heine, de prime abord, se montre héritier de la pensée de l'*Aufklärung*, et qu'il accorde en ce sens au savoir rationnel une certaine importance, particulièrement en ce qu'il permet de combattre l'obscurantisme religieux de l'Ancien Régime : « das Wissen, die Erkenntniß der Dinge durch die Vernunft, die Wissenschaft, giebt uns endlich die Genüsse, um die uns der Glaube, das katholische Christenthum, so lange geprellt hat. »² Si Heine promeut ici le savoir (« *Wissen* »), la raison (« *Vernunft* »), ou la science (« *Wissenschaft* »), c'est ainsi moins par foi absolue dans un positivisme rationnel que parce que ces principes s'offrent comme des alliés de poids dans ses combats pour l'avènement d'un royaume de dieux terrestres égaux : on retrouve ainsi dans ces lignes les revendications à l'égalité politique portées par les croyances panthéistes heinéennes, et la croyance en une égalité terrestre et incarnée (« *irdischen Gleichheit* ») et non plus céleste (« *himmlischen* ») portée par une fraternité politique (« *politische Brüderschaft* ») et non plus purement spirituelle (« *rein geistige Brüderschaft* »). C'est d'ailleurs en ce sens que Heine interprète l'opposition entre diable et Dieu : « Der Teufel ist ein Logiker. Er ist nicht bloß der Repräsentant der weltlichen Herrlichkeit, der Sinnefreude, des Fleisches, er ist auch Repräsentant der menschlichen Vernunft, eben weil diese alle Rechte der Materie vindiziert. »³

¹ G. de Nerval, « Les poésies de Henri Heine », art.cit., dans *Œuvres complètes*, p.1121. Nous soulignons.

² *RS*, I, p.160 : « Wir erkennen, daß die Menschen nicht bloß zu einer himmlischen, sondern auch zu einer irdischen Gleichheit berufen sind; die politische Brüderschaft, die uns von der Philosophie gepredigt wird, ist uns wohlthätiger als die rein geistige Brüderschaft, wozu uns das Christenthum verholfen; und das Wissen wird Wort, und das Wort wird That, und wir können noch bey Lebzeiten auf dieser Erde selig werden » : « la connaissance des choses par la raison, le savoir, nous donne après tout des jouissances dont la foi [] nous a sevrés bien longtemps. Nous reconnaissons que les hommes n'ont pas été appelés seulement à une égalité céleste, mais aussi à l'égalité terrestre ; la fraternité politique, qui nous est prêchée par la philosophie, est plus bienfaisante que la fraternité purement spirituelle où nous appelle [l'évangile], et le savoir deviendra parole, et la parole se fera action, et nous pourrions encore être heureux dans ce monde sous notre enveloppe mortelle. » (*DA*, IV, *DHA* 8, p.379).

³ « Und er bildet somit den Gegensatz zu Christus, der nicht bloß den Geist, die ascetische Entsinnlichung, das himmlische Heil, sondern auch den Glauben repräsentirt. Der Teufel glaubt nicht, er stützt sich nicht blindlings auf fremde Autoritäten, er will vielmehr dem eignen Denken vertrauen, er macht Gebrauch von der Vernunft! » (*EG*, p.40.) « Le diable est logicien. Il n'est pas seulement le représentant de la magnificence terrestre, de la volupté, de la chair, il est aussi le représentant de la raison humaine, précisément parce que celle-ci défend les

En ce sens, la raison est donc bien du côté du sensualisme, et c'est d'ailleurs selon Heine toute la leçon de la légende de Faust, dont « l'essence même et l'idée » reposent sur « la révolte [du réalisme, du sensualisme, c'est-à-dire du besoin des jouissances de la vie terrestre] contre l'ascétisme spiritualiste de la religion chrétienne »¹ :

« Jene Denkweise ist aber das Denken selbst in seinem Gegensatze zum blinden Credo des Mittelalters, zum Glauben an alle Autoritäten des Himmels und der Erde, einem Glauben an Entschädigung dort oben für die Entsagungen hienieden, wie die Kirche ihn dem knieenden Köhler vorbetete. Faust [...] verlangt nach Wissenschaft, nach weltlicher Macht, nach irdischer Lust, er will wissen, können und genießen, – und, um die symbolische Sprache des Mittelalters zu reden, er fällt ab von Gott, verzichtet auf seine himmlische Seligkeit und huldigt dem Satan und dessen irdischen Herrlichkeiten. [...] Vielleicht hat die Legende von Johannes Faustus deßhalb einen so geheimnißvollen Reitz für unsre Zeitgenossen, weil sie hier so naiv faßlich den Kampf dargestellt sehen, den sie selber jetzt kämpfen, den modernen Kampf zwischen Religion und Wissenschaft, zwischen Autorität und Vernunft, zwischen Glauben und Denken, zwischen demüthigem Entsagen und frecher Genußsucht. »²

Dans cette « lutte des temps modernes » (« *modernen Kampf* »), tous les principes sensualistes évoqués plus haut se retrouvent ici directement associés à la science (« *Wissenschaft* »), à la pensée (« *Denken* »), et à la raison (« *Vernunft* »), contre la religion, l'autorité, et la foi (« *Glauben* »). Dans cette perspective, le personnage de Faust s'offre comme le champion des idéaux des Lumières, voire de l'humanisme renaissant : « Faust,

droits de la matière. Et il représente ainsi l'opposé du Christ, lequel incarne non seulement l'esprit, le renoncement ascétique aux sens et le salut céleste, mais aussi la foi. Le diable ne croit pas, [...] il a bien plus confiance en sa propre pensée et fait usage de sa raison ! » (*Esprits élémentaires*, M.-A. Maillat (trad.), dans *Écrits mythologiques*, *op.cit.*, p.44).

¹ Commentaires à *La légende de Faust*, DHA 9, p.214 : « Wenn ich oben aussprach, daß die Revolte der realistischen, sensualistischen Lebenslust gegen die spiritualistisch altkatholische Askese, die eigentliche Idee der Faustsage sey... » (Erläuterungen zum *Doktor Faust*, DHA 9, p.110).

² *Erläuterungen zum Doktor Faust*, DHA 9, p.105 : « Cette direction intellectuelle [celle de Faust] n'est autre chose que la pensée même dans son opposition à l'aveugle credo du moyen âge, à cette foi qui tremblait devant toutes les autorités du ciel et de la terre, à cette foi qui comptait sur les dédommagements de là-haut en échange des privations d'ici-bas. [...] Faust [...] aspire à la science, aux pompes terrestres, aux voluptés mondaines : il veut savoir, pouvoir, jouir ; – pour nous servir enfin des termes symboliques du moyen âge, sa chute s'accomplit. [Rebelle à Dieu], il renonce à la béatitude éternelle ; il sacrifie à Satan et à ses pompes terrestres. [...] C'est pour cela peut-être que cette légende de Faust a un attrait si mystérieux pour nos contemporains ; c'est parce qu'ils y voient représentée, et avec la clarté la plus naïve, la lutte dans laquelle ils sont engagés eux-mêmes : cette lutte des temps modernes où se trouvent face à face la religion et la science, l'autorité et la discussion, la foi et la raison humaine, l'humble résignation à toutes les souffrances et la soif effrénée des joies de ce monde. » (Commentaires à *La légende de Faust*, DHA 9, p.210).

sowohl der historische als der sagenhafte, war einer jener Humanisten, welche das Griechenthum, griechische Wissenschaft und Kunst, in Deutschland mit Enthusiasmus verbreiteten. »¹ On comprend en ce sens l'importance qu'accorde Heine, dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, à des figures comme Lessing, importance qui témoigne bien de la volonté du poète de s'inscrire dans une certaine continuité de l'*Aufklärung* : « Aber seit Luther hat Deutschland keinen größeren und besseren Mann hervorgebracht, als Gotthold Ephraim Lessing. Diese beiden sind unser Stolz und unsere Wonne. »²

Le chapitre XV des *Ideen. Das Buch Legrand*, omis dans la traduction française faite du vivant de l'auteur, permet néanmoins de nuancer cette position. Si Heine y clame équivoquement sa « malheureuse passion de la raison » (« *diese unglückliche Passion für die Vernunft* »), c'est finalement pour rendre d'autant plus manifeste la « folie » (« *Narrheit* »³) qui l'habite. Dans le conflit mis en scène par Heine entre raison et folie, la place du poète est particulièrement ambivalente : « *Madame, c'est la guerre!* Ich will Ihnen jetzt das ganze Räthsel lösen: Ich selbst bin zwar keiner von den Vernünftigen, aber ich habe mich zu dieser Parthey geschlagen, und seit 5588 Jahren führen wir Krieg mit den Narren. »⁴ Si la cible des attaques heinéennes, et la suite du chapitre le confirme, est bien le camp des fous (« *Narren* »), c'est-à-dire le despotisme politique et religieux, en d'autres termes l'hébraïsme, Heine n'accepte pas pour autant de faire partie des « Raisonables » (« *Vernünftigen* »). Bien plus, poursuit le poète, aucun parti ne semble reconnaître Heine comme l'un de ses membres, et il y a là une conscience aigüe de la position « antinaturelle » qu'occupe Heine, critiqué de son vivant aussi bien par certains républicains que par le clan réactionnaire : « Ich weiß es sehr gut, meine Stellung ist unnatürlich; alles, was ich thue, ist den Vernünftigen eine Thorheit und den Narren ein Gräuel. »⁵ Si Heine se situe dans l'héritage des Lumières dans sa remise en

¹ *Erläuterungen zum Doktor Faust*, DHA 9, p.110 : « Faust, le Faust historique, aussi bien que celui de la légende, fut un de ces humanistes dont l'enthousiasme propagea en Allemagne [] la science et l'art des Grecs. » (Commentaires à *La légende de Faust*, DHA 9, p.214).

² *GRP*, II, p.73 : « depuis Luther, l'Allemagne n'a pas enfanté d'homme plus grand ni meilleur que Gotthold Ephraim Lessing ; tous deux sont notre orgueil et notre joie. » (*DA*, II, DHA 8, p.311).

³ *Idées. Le livre de Le Grand*, XV, dans *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), *op.cit.*, p.266. En allemand, voir en DHA 6, p.215.

⁴ *Ideen. Das Buch Legrand*, XV, DHA 6, p.213 : « Madame, c'est la guerre ! je ne veux pas vous dévoiler toute l'énigme dès maintenant, je n'appartiens pas à l'espèce des Raisonables, mais je me suis rallié à ce parti, et depuis 5588 années, nous menons la guerre aux Fous. » (*Idées. Le livre de Le Grand*, XV, dans *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), *op.cit.*, p.262).

⁵ *Ideen. Das Buch Legrand*, XV, DHA 6, p.214 : « Je le sais très bien, ma position n'est pas naturelle ; tout ce que je fais est pour les raisonnables folie, et pour les fous une abomination. » (*Idées. Le livre de Le Grand*, XV, dans *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), *op.cit.*, p.264).

question de l'absolutisme et de la religion, il cherche bien également à en dépasser certains fondements. La position du poète rappelle en ce sens celle de Marx et de Nietzsche, qui finissent par montrer les limites des Lumières après avoir été influencé par elles. Les textes de jeunesse, notamment ceux des *Tableaux de voyage*, illustrent parfaitement cette double orientation de la prose heinéenne : défenseur de la raison contre l'obscurantisme religieux, Heine en est aussi le détracteur, en témoigne cet extrait des *Montagnes du Hartz*, dans lequel Heine évoque le personnage de Saül Ascher :

« Während ich gut aß und gut trank, demonstrierte er mir fortwährend die Vorzüge der Vernunft. Gegen das Ende seiner Demonstration pflegte er nach seiner Uhr zu sehen, und immer schloß er damit: »Die Vernunft ist das höchste Prinzip!« – Vernunft! Wenn ich jetzt dieses Wort höre, so sehe ich noch immer den Doctor Saul Ascher mit seinen abstrakten Beinen, mit seinem engen, transcendentalgrauen Leibrock, und mit seinem schroffen, frierend kalten Gesichte, das einem Lehrbuche der Geometrie als Kupfertafel dienen konnte. Dieser Mann, tief in den Funzigern, war eine personifizierte grade Linie. In seinem Streben nach dem Positiven hatte der arme Mann sich alles Herrliche aus dem Leben heraus philosophirt, alle Sonnenstrahlen, allen Glauben und alle Blumen, und es blieb ihm nichts übrig, als das kalte, positive Grab. Auf den Apoll von Belvedere und auf das Christenthum hatte er eine specielle Malice. »¹

Dans ce texte, la critique de la raison (« *Vernunft* ») rejoint explicitement l'antagonisme entre sensualisme et spiritualisme que l'on a étudié plus haut : à la démonstration abstraite, rigoureusement chronométrée, à la négation (« *abstrakten Beinen* ») d'un corps corseté devenu « ligne droite incarnée », à la tristesse d'une vie sans relief déjà tournée vers la tombe, s'opposent ainsi les ripailles du narrateur, l'art, et même le christianisme, autant de « rayons de soleil » qui embrassent la vie avec bonheur. Foi et poésie se retrouvent alors associées, dans une même opposition à ce « positivisme » spiritualiste. Si Heine reste bien héritier de la

¹ *Die Harzreise*, DHA 6, p.103 : « Pendant que je mangeais et buvais bien, il me démontrait continuellement les excellences de la raison. À la fin de sa démonstration, il ne manquait jamais de regarder à sa montre et de conclure ainsi : – « La raison est le premier de tous les principes !... » La raison ! quand j'entends ces mots aujourd'hui, je vois toujours le docteur Saül Ascher avec ses jambes abstraites, son habit étroit et d'un gris transcendental, son visage raide et d'un froid glacial, qui aurait pu servir de planche à figures pour un manuel de géométrie. Ce personnage fort avancé dans la cinquantaine était une ligne droite incarnée. Dans sa tendance continuelle vers le positif, le pauvre homme, à force d'analyse, avait perdu toutes les splendeurs de l'existence, tous les rayons de soleil, toutes les fleurs, toute croyance, et il ne lui restait rien que la tombe froide et positive. Il avait à l'endroit de l'Apollon du Belvédère et du christianisme une malice spéciale. » (*Les montagnes du Hartz*, DHA 6, p.245). On trouvera une bonne analyse des liens de ce texte au sensualisme heinéen chez O. Hildebrand *Emanzipation und Versöhnung: Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der Reisebilder*, op.cit.. L'auteur s'intéresse particulièrement aux textes de jeunesse de Heine.

pensée des Lumières, si sa foi dans la raison rejoint son combat contre l'obscurantisme, on peut néanmoins voir dans sa condamnation d'un rationalisme détaché de la vie une manière de redessiner l'opposition entre sensualisme et spiritualisme. C'est en ce sens que s'intègre au sein de cette nouvelle dichotomie l'antagonisme entre hébraïsme et hellénisme : ce n'est pas un hasard si Heine fait d'un juif, Saül Ascher¹, avec qui il a pourtant beaucoup de points communs, le défenseur d'un rationalisme philistin, abstrait et spiritualiste.

2. Portraits de savants

a. Heinrich Kitzler

Saül Ascher rejoint au fond la longue liste des figures de savants qui parcourent les textes de Heine, de Gautier ou de Pater : il s'agira, à l'aune de leurs exemples, d'offrir un premier aperçu des différents enjeux des nouveaux contours de l'antagonisme entre spiritualisme et sensualisme. Ce paganisme, nous semble-t-il, est fondamentalement lié aux attaques régulières contre ces personnages de savants, moqués pour leur foi excessive dans la raison et la logique. C'est d'ailleurs dans cette perspective que l'on peut aussi comprendre l'épisode d'Heinrich Kitzler, présent dans les *Elementargeister* et dans les *Dieux en exil* : à travers ce personnage fictionnel, double heinéen, c'est bien le chercheur et ses prétentions qui sont singés par Heine : « Keiner dort ist so gelehrt, keiner so ideenreich, keiner so fleißig wie dieser Freund, und dennoch ist bis auf dieser Stunde noch kein Buch von ihm auf der leipziger Messe zum Vorschein gekommen. »² Ainsi, c'est toute l'impuissance et la vanité de la démarche scientifique que dénonce avec humour Heine :

« Da habe ich nun, sprach er traurig, zwanzig Körbe Kirchenväter exzerpiert; da habe ich nun ganze Nächte am Studiertische gehockt und Akta Sanktorum gelesen, während auf deiner Stube Punsch getrunken und der Landesvater gesungen wurde;

¹ Ne peut-on pas voir aussi dans le choix heinéen de cette personne la volonté de jouer sur l'homophonie entre « Ascher » et « Asche », la cendre, symbole de pénitence et de mortification, comme dans le « mercredi des cendres » qui marque le début du Carême ? C'est l'ensemble des principes spiritualistes qui rejaillissent ainsi... Du reste, cette personne, aussi grotesque soit-elle dans ces lignes, a bien existé : né en 1767, mort en 1822, Saül Ascher était un écrivain et philosophe allemand, mais aussi traducteur et libraire. Heine le rencontra en 1822. Les notes de la *DHA* précisent, à ce sujet, que Saül Ascher se réclamait de l'idéalisme kantien et avait œuvré pour l'amélioration du statut et des conditions de vie de ses compatriotes juifs. Admirateur de Napoléon, il se montra critique envers le romantisme et le nationalisme allemand, qu'il attaqua dans *Die Germanomania* (1815) et *Die Wartburgsfeier* (1818). Autant d'idées avec lesquelles Heine, dès cette époque, était très probablement en accord. Ses moqueries n'ont donc aucune intention malveillante, mais rejoignent le fil rouge antirationaliste du *Harzreise* (voir *DHA* 6, p.609).

² *EG*, p.42 : « Personne dans cette ville n'est aussi savant, aussi riche en idées, aussi laborieux que lui, et pourtant pas le moindre opuscule de lui n'a encore paru à la foire littéraire de Leipzig. » (*DE*, p.227).

da habe ich nun für theologische Novitäten, deren ich zu meinem Werke bedurfte, 38 sauer erworbene Thaler an Vandenhoek et Rupprecht bezahlt, statt mir für das Geld einen Pfeifenkopf zu kaufen... »¹

À travers ce personnage se retrouvent ainsi moqués aussi bien le discours dogmatique que la démarche sceptique et relativiste pseudo-objective, ce doute méthodique du philosophe que met en pratique Heinrich Kitzler pour son plus grand malheur : « Nachdem er nemlich für das Thema, das er beweisen wollte, alle seine Gründe entwickelt, glaubte er sich verpflichtet die Einwürfe, die etwa ein Gegner anführen könnte, ebenfalls mitzutheilen »² L'opposition qui se donne à voir dans cet extrait rejoint ainsi directement celle entre spiritualisme et sensualisme : aux tristes recherches ascétiques, stériles, et coûteuses, s'opposent le punch, les chants, la pipe et autres plaisirs de la vie, dont les chercheurs et autres savants sont, selon Heine, complètement coupés : « Ich habe in derselben Absicht viele Bibliotheken durchstöbert, wo ich mir die prachtvollsten Codices, geschmückt mit Gold und Edelsteinen, wahre Odalisken im Harem der Wissenschaft, zeigen ließ, und ich sage den gelehrten Eunuchen für die Unbrummigkeit und sogar Affabilität, womit sie mir jene leuchtenden Schätze erschlossen, hier öffentlich den üblichen Dank. »³ L'érotisation humoristique de la connaissance, qui participe d'une mise à distance des savoirs institutionnels et académiques, fait *a contrario* de la bibliothèque et de son personnel un espace stérile, châtré (« gelehrten Eunuchen ») qui ne laisse aucune place aux sens, et qui ridiculise la démarche du chercheur qui « farfouille » (« durchstöbern ») dans les bibliothèques.

¹ EG, p.43 : « J'ai, dit-il [], fait des extraits des pères de l'église à en remplir vingt paniers. J'ai passé des nuits entières accoudé sur une table à lire les Actes des apôtres, tandis que dans ta chambre on buvait du punch et qu'on chantait le [*Gaudeamus igitur*]. J'ai payé à la librairie Vanderhoek et Ruprecht, au prix de 38 écus durement gagnés, des [brochures] théologiques dont j'avais besoin pour mon ouvrage, quand avec cet argent j'aurais pu acheter la [plus belle] pipe [d'écume de mer]... » (DE, p.228).

² EG, p.43 : « Er ergrübelte alsdann vom entgegengesetzten Standpunkte aus die scharfsinnigsten Argumente, und indem diese unbewußt in seinem Gemüthe Wurzel faßten, geschah es immer, daß, wenn das Buch fertig war, die Meinungen des armen Verfassers sich allmählig umgewandelt hatten, und eine dem Buche ganz entgegengesetzte Ueberzeugung in seinem Geiste erwachte »: « Quand il avait épuisé toutes les preuves en faveur de sa thèse, il se croyait obligé de développer également toutes les objections que pourrait faire valoir un adversaire. Il recherchait alors les arguments les plus subtils sous un point de vue contraire, et comme ceux-ci prenaient à son insu racine dans son esprit, il advenait que, son ouvrage achevé, [ses] idées s'étaient peu à peu modifiées, et à tel point qu'elles formaient un ensemble de convictions diamétralement opposées à ses opinions antérieures » (DE, p.228).

³ GE, p.138 : « J'ai fouillé dans beaucoup de bibliothèques, où je me fis montrer les codex les plus magnifiques, enrichis d'or et de pierreries, véritables odaliskes dans le harem de la science, et selon l'usage je fais ici mes remerciements publics aux eunuques érudits qui, sans trop grogner et parfois même avec affabilité, m'ont rendu accessibles ces lumineux trésors confiés à leur garde. » (DE, p.251).

b. Feydeau : « l’histoire est de vous, le roman est de moi »

Théophile Gautier, dans un autre contexte, s’engage dans la même démarche, puisque l’on trouve dans sa prose une profonde remise en question de l’alliance entre savant et écrivain, qui témoigne d’un divorce croissant entre science et poésie et bouleverse ainsi les missions confiées au roman historique. Avant même *Le Roman de la momie*, l’article de Gautier consacré à l’ouvrage de l’archéologue Ernest Feydeau¹, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, n’est pas tendre envers les historiens et autres savants, notamment dans les premières lignes qui transforment un éloge sincère de Feydeau en critique des hommes de science : « avec lui [Feydeau], la science n’implique pas l’ennui, comme cela arrive trop souvent »². Exception dans ce monde accessible aux « seuls adeptes »³, l’ami de Gautier « a cherché la clarté, le relief, la couleur, et donné à l’archéologie la forme plastique qui lui manque presque toujours »⁴ : sous ces termes se redessine bien en arrière-plan l’opposition entre un hellénisme de la beauté formelle et un hébraïsme beaucoup plus froid et sec. À une approche ascétique, ésotérique, austère, s’oppose ainsi l’idéal gautiérien de la forme plastique qui cherche à incarner l’histoire, ce qui n’est possible que par la poésie, en témoigne la conclusion du paragraphe : « M. Ernest Feydeau a eu cette audace de prétendre être artiste en même temps que savant ; car le pittoresque ne nuit en rien à l’exactitude, bien que les érudits affectent en général de croire le contraire. »⁵ Bien plus qu’une union entre science et littérature, Gautier revendique donc les pouvoirs de la poésie qui s’affirme comme la véritable manière de dire l’histoire et de porter un savoir archéologique : « tous les historiens s’étaient trompés », déclare le narrateur d’*Arria Marcella*. Si l’ouvrage de Feydeau est de qualité, c’est parce que Feydeau, au fond, est un peu poète, et se distingue ainsi des « infatigables déterreurs de chartes et de mémoires » et autres « hyènes scientifiques qui vont

¹ *Le Moniteur Universel*, 31/10/1856, p.1-2, repris dans *L’Orient*, t.2, *op.cit.*, p.261-279.

² *Ibid.*, p.261.

³ *Ibid.* Il s’agit là de l’un des principaux griefs de Gautier contre les savants, qui poursuit : « À quoi bon entasser des matériaux qu’on ne met pas en ordre, des pierres qu’on ne reconstitue pas en édifice, des couleurs dont on ne fait pas un tableau ? Quel résultat le public, à qui, au bout du compte, sont destinés les livres, recueille-t-il de tant de travaux obscurs, de dissertations cryptiques, de fouilles ténébreuses dont les doctes auteurs semblent avoir masqué l’entrée comme les anciens Égyptiens, — la comparaison est de mise ici, — masquaient les portes de leurs tombeaux et de leurs syringes, afin que personne n’y pût pénétrer ? » (p.262) Ce reproche paraît presque paradoxal si on le compare à un *Roman de la momie* qui se présente lui aussi comme un texte ésotérique, crypté, et rendu parfois difficilement accessible par la technicité du vocabulaire.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.262. Dans le même registre, quelques pages plus loin : « Il [Feydeau] semble avoir voulu prévenir la défiance soupçonneuse des savants qui n’admettent pas qu’on revête de poésie les sèches recherches de l’érudition, et qu’un traité archéologique puisse se lire avec le même intérêt qu’un roman. » (p.273).

exhumant du tombeau des archives les squelettes poudreux des personnages les plus insignifiants »¹.

La perspective paraît se renverser dans la dédicace du *Roman de la momie* : la dette n'est plus celle de l'archéologie envers la poésie, mais c'est le contraire qui semble de prime abord suggéré. Dès les premières lignes, Gautier place en effet au cœur de son roman cette même opposition paradigmatique qui illustre toute l'ambiguïté de sa démarche de romancier : il s'agit là encore de confronter histoire et poésie, savant et poète, vérité et beauté, en témoignent les premières pages du roman :

« À M. ERNEST FEYDEAU

Je vous dédie ce livre, qui vous revient de droit ; en m'ouvrant votre érudition et votre bibliothèque, vous m'avez fait croire que j'étais savant et que je connaissais assez l'antique Égypte pour la décrire ; sur vos pas je me suis promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la cité vivante et dans la cité morte ; 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 eu qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez. »²

Sans nier encore une fois la sincérité de la dédicace à Feydeau et la profonde amitié qui unissait les deux hommes, on peut néanmoins observer qu'à travers ces deux figures se retrouvent mises dos-à-dos celle de l'archéologue, « savant » caractérisé par son « érudition » et sa « bibliothèque », et celle du poète, homme du « style ». Reprenant des idées évoquées dans l'article de Gautier précédemment cité, les premières lignes de cette dédicace semblent faire du savant celui qui initie son disciple à une connaissance érudite de « l'antique Égypte ». Mais Gautier n'est pas dupe de cette illusion : « [...] vous *m'avez fait croire* que j'étais savant et que je connaissais assez l'antique Égypte pour la décrire ». Gautier, par cette modalisation, sous-entend non seulement qu'il n'est pas un savant, mais qu'il n'aura jamais la connaissance suffisante pour « décrire » l'Égypte : il lui reste alors à inventer cette Antiquité. Ainsi, si Gautier peut initialement donner l'impression de vouloir se glisser dans la peau de l'historien et prendre pour modèle d'écriture une érudition archéologique, il revendique en fait le pouvoir

¹ T. Gautier, « Histoire de la marine par Eugène Sue », dans la *Chronique de Paris* du 3 mars 1836, repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, op.cit., p.36.

² *RM*, p.73.

propre de la fiction et assume au fond une répartition clairement marquée du rôle de chacun¹ : « l'histoire est de vous, le roman est de moi. » Sous une humilité à moitié feinte, cette dédicace s'offre donc bien moins comme la reconnaissance du paradigme scientifique ou même d'une esthétique romanesque hybride que comme l'affirmation revendiquée, en négatif, de sa mission propre de romancier et des pouvoirs singuliers de l'écriture poétique pour porter un discours de connaissance sur le monde.

c. Rumphius

Le prologue prolonge d'ailleurs directement cette dichotomie dans l'opposition schématique entre le « docteur allemand » Rumphius et « le jeune lord » Evandale. Là encore sont ici confrontés le type du « savant », homme de « science » aux « dissertation[s] [l]es plus érudites », et celui du dandy romantique. Rumphius assume d'ailleurs auprès d'Evandale la même fonction que Feydeau auprès de Gautier : celle de guide, d'interprète, d'intermédiaire entre la « civilisation disparue » et le néophyte. La troisième réplique du docteur allemand (« je vous la dédierai... »), enfin, fait explicitement le lien avec la dédicace initiale. Sans nécessairement voir une stricte équivalence entre Gautier et Evandale et Feydeau et Rumphius, ces deux strates diégétiques correspondent à une même réalité, structurée entre science historique et poésie romantique.

À travers Rumphius, ce sont dès lors toutes les prétentions archéologiques qui sont ridiculisées par Gautier tout au long du prologue : éternel « savant en sueur » agitant « son fameux mouchoir à carreaux bleus »² sur son nez « spongieux et bulbeux du bout »³, ce Sancho Panza moderne⁴ est un personnage grotesque et comique. Certes, Gautier reprend là un certain nombre de clichés et de poncifs largement répandus dans la production littéraire de

¹ Voir A. Geisler, « Le poète et l'aventure archéologique dans la fiction de Théophile Gautier », art.cit., p.331-351 : « l'idée d'une complémentarité entre l'archéologue et le poète que Gautier envisage aisément dans sa critique fait place à une mise en question dans la fiction : le poète n'est pas l'archéologue, et il paraît se définir contre lui. » (p.332) Cf. M.-È. Thérenty, « Cette vieille momie qu'on appelle l'histoire », art.cit., p. 38 : « Le poète, si documenté soit-il, ne se confond pas avec l'historien ».

² *RM*, p.113.

³ *RM*, p.79.

⁴ « Cette conversation avait lieu [...] entre le lord Evandale, monté sur un cheval arabe, et le docteur Rumphius, plus modestement juché sur un âne... ». *RM*, p.76. Rumphius apparaît d'autant plus grotesque qu'Evandale est « irréprochable [...] de tout point », selon la technique picturale du repoussoir (voir Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles II*, op.cit., p.1339). En ce sens, il n'est pas exclu de comprendre comme des piques ironiques les premières remarques d'Evandale, par exemple « Et sur laquelle vous publierez une dissertation *des plus érudites, qui vous placera dans la science à côté des Champollion, des Rosellini, des Wilkinson, des Lepsius et des Belzoni.* » (*RM*, p.75, nous soulignons.)

l'époque¹, et que l'on retrouve d'ailleurs déjà dans *Fortunio* par exemple². Mais l'attitude de l'égyptologue, plus profondément, renseigne sur les enjeux esthétiques et épistémologiques de l'opposition ainsi esquissée. En effet, Rumphius contraste fortement avec Evandale, qui, s'il est certes complice du viol, reste bien le seul personnage parmi les trois principaux de ce prologue à hésiter à commettre cette violation : le duo Evandale – Rumphius manifeste ainsi chez Gautier une « conscience aiguë du clivage entre la rêverie romantique sur les ruines et le regard scientifique de l'archéologue »³. Comme Argyropoulos, qui éprouve « le remords de n'avoir demandé que vingt-cinq mille francs »⁴, le savant s'offre comme l'incarnation d'un prosaïsme trivial aux antipodes des rêveries dans lesquelles est plongé le dandy anglais. Ce dernier, saisi par « l'idée de laisser retomber le linceul, soulevé à demi, sur le cadavre de cette antique civilisation morte » est brutalement interrompu dans ses pensées par « le docteur, dominé par son enthousiasme scientifique » qui rappelle « Lord Evandale au sentiment de la réalité »⁵ : l'antagonisme entre réalisme et idéalisme redouble et enrichit ainsi l'opposition entre science et poésie, assignant à chacune ses missions propres : au scientifique la description du monde moderne et l'emprise sur le réel, au romancier le pouvoir d'une invention normative et exemplaire. Gautier procède d'ailleurs de la même manière quelques pages plus loin : d'un côté Evandale rempli d'un « désir rétrospectif » pour « cette beauté que le néant n'avait pas voulu détruire », de l'autre l'égyptologue : « beaucoup moins poétique que le jeune lord, le docte Rumphius procédait à l'inventaire des bijoux [...] »⁶. À la critique de la science se retrouvent mêlée la dénonciation du mercantilisme déjà évoqué. Plus haut, c'est ce même Rumphius qui, « armé d'un ciseau et d'un marteau »⁷ se fait bourreau pour dénuder brutalement la momie. La violence de l'impérialisme scientifique est ainsi condamnée sans détour par Gautier, qui prête ces mots à l'égyptologue :

¹ Comme le note A. Geisler (« Le poète et l'aventure archéologique... », art.cit.), à propos de Rumphius : « son portrait répond très exactement à la définition de l'archéologue que donne Champfleury dans *Les Bourgeois de Molinhard* » (p.335). Voir aussi D. Pety, qui dans « Archéologie et collection » (art.cit) note que « les premières représentations confondent le collectionneur et l'archéologue dans un même stéréotype du maniaque engoncé dans la matérialité et enfermé dans le passé » (p.214).

² Voir la caricature du savant telle qu'elle est menée dans le chapitre VII, dans lequel Musidora et l'Arabelle se rendent chez « M. V***, professeur de chinois et de mantchou », puis M. C***, afin de faire déchiffrer le texte du portefeuille de Fortunio, sans succès. On parle même, au chapitre IV, d'un certain... Rumphius, auteur de l'*Hortus Malabaricus*.

³ C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art.cit., p.129. Dans le même volume, on consultera également utilement l'article de C. Rézat, « Revers de la science. Aubin-Louis Millin, Alexandre Lenoir » (art.cit.). L'article s'ouvre sur l'opposition entre « l'archéologue et le maître du donjon » (p.97-98).

⁴ *RM*, p. 102.

⁵ *Ibid.*

⁶ *RM*, p.116.

⁷ *RM*, p.110.

« [...] mais nous finirons par déchiffrer leurs grimoires et leur arracher leur secret.
[...] En attendant, déshabillons cette jeune beauté, plus de trois fois millénaire,
avec toute la délicatesse possible.
— Pauvre lady ! murmura le jeune lord ; des yeux profanes vont parcourir ces
charmes mystérieux que l’amour même n’a peut-être pas connus. Oh ! oui, sous un
vain prétexte de science, nous sommes aussi sauvages que les Perses de Cambyse
[...]. »¹

La dernière réplique du savant vient parachever ce portrait à charge, lui qui déclare : « Oui, je t’arracherai ton secret, mystérieuse Égypte ; oui, je saurai ton histoire, belle morte, car ce papyrus serré sur ton cœur par ton bras charmant doit la contenir ! et je me couvrirai de gloire, et j’égalerai Champollion, et je ferai mourir Lepsius de jalousie ! »². Au-delà, une nouvelle fois, de la violence du scientifique dans son rapport à l’Antiquité, conquise de force, il s’agit ici pour Gautier de dénoncer l’orgueil, l’intéressement, et l’égoïsme des motivations de l’égyptologue qui est bien davantage mu par l’appât de la gloire que par le respect de la relique égyptienne.

d. Thomas Browne : « half poetic, half scientific »

Si la perspective est moins humoristique et plus ambivalente chez Pater, sa prose reste habitée par de nombreuses figures de savants, qui ont toutes pour point commun de chercher à problématiser les tensions entre imagination et érudition, à l’image de ce qu’écrit Pater sur K.-O. Müller³ : Abélard, Pic de la Mirandole, Winckelmann, Thomas Browne... sont autant de personnages qui soulignent avec acuité les tensions entre deux façons de produire un discours de vérité sur le monde. Le texte de 1886 consacré à Thomas Browne, médecin et écrivain du XVII^e siècle (1605-1682), est particulièrement riche en ce sens. « Tour d’esprit à demi poétique, à demi scientifique »⁴, homme de science qui étudie le magnétisme, la nature,

¹ RM, p.112. Evandale fait allusion au livre III des *Histoires* d’Hérodote, dans lequel ce dernier évoque la destruction par Cambyse de la momie du roi Ahmès (voir Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles II*, op.cit., p.1368).

² RM, p.117.

³ « “Writing”, says K. O. Müller in his laborious, yet, in spite of its air of coldness, passably romantic work on *The Dorians*—an author whose quiet enthusiasm for his subject resulted indeed in a patient scholarship which well befits it : “Writing”, he says, “was not essential in a nation where laws, hymns, and the praises of illustrious men—that is, jurisprudence and history—were taught in their schools of music.” » (« Lacedaemon », *Plato and Platonism*, op.cit., p.199-200). Notons également que la Sparte patérienne se caractérise, comme l’Égypte gautiérienne, comme un espace hors-écriture.

⁴ « Thomas Browne », dans *Essais anglais*, p.106 : « his own half poetic, half scientific turn of mind » (*Appreciations*, p.138).

observe les plantes et les oiseaux, mais parle poétiquement de ses objets de recherche, Thomas Browne s'offre, dans une lecture patérienne, comme un « naturaliste local et industriel, [...] pénétré de la vie fantastique des marais et des Broads de Norwich. »¹ À bien des égards, cette figure fait écho au XIX^e siècle patérien : Thomas Browne vit dans une époque troublée, celle des guerres civiles anglaises (1642-1651), mais qui voit également, sous l'influence de Bacon notamment, science et religion se séparer : ainsi, « Browne participe d'une pensée hybride où science et poésie sont confondues dans une certaine forme de magie incarnée par les éléments thaumaturgiques naturels. »² En ce sens, religion et poésie partagent bien une même appréhension du monde. En dépit de toute sa science, Browne cherche bien « à maintenir la position rectrice de la religion dans un monde en voie de sécularisation »³ : autant de préoccupations qui ne peuvent qu'entrer en résonance étroite avec les questions qui habitent Pater, et qui soulignent le rôle que doit jouer l'art comme relais d'une vision religieuse ou mythique.

Ce qui retient l'attention de Pater dans la méthodologie que suit Thomas Browne a ainsi bien plus trait à la littérature qu'à la science au sens strict du terme : si son *Discours sur les erreurs vulgaires* « apparaît si souvent comme une réfutation sérieuse des contes de fées »⁴, il témoigne surtout, souligne Pater, « [d]es capacités de l'art littéraire de Browne, telles qu'elles sourdent directement de l'homme, y compris lorsqu'il traite de sujets scientifiques. ». Il s'agit alors d'interroger « la poésie réellement stimulante de la science », celle « qui domine dans une si grande mesure la procédure scientifique de Browne »⁵ :

« As with Buffon, his full, ardent, sympathetic vocabulary, the poetry of his language, a poetry inherent in its elementary particles—the word, the epithet—helps to keep his eye, and the eye of the reader, on the object before it, and conduces directly to the purpose of the naturalist, the observer. But, only one half observation, its other half consisting of very out-of-the-way book-lore, this work

¹ *Ibid.*, p.107 : « It is as an industrious local naturalist that Browne comes before us first, full of the fantastic minute life in the fens and "Broads" around Norwich, its various sea and marsh birds. » (*Appreciations*, p.139).

² B. Coste, *Cette époque de doute. Walter Pater et la question de la croyance*, op.cit., p.59.

³ *Ibid.*, p.61.

⁴ « Thomas Browne », dans *Essais anglais*, p.115. Pater parle de « poésie scolastique » : « And yet the *Discourse of Vulgar Errors*, seeming, as it often does, to be a serious refutation of fairy tales—arguing, for instance, against the literal truth of the poetic statement that "The pigeon hath no gall," and such questions as "Whether men weigh heavier dead than alive?" being characteristic questions—is designed, with much ambition, under its pedantic Greek title *Pseudodoxia Epidemica*, as a criticism, a cathartic, an instrument for the clarifying of the intellect. » (*Appreciations*, p.147).

⁵ « Thomas Browne », dans *Essais anglais*, p.118 et 119 : « the really stirring poetry of science » ; « the sense of poetry which so overmasters his scientific procedure » (*Appreciations*, p.150).

displays Browne still in the character of the antiquary, as that age understood him. He is a kind of Elias Ashmole, but dealing with natural objects; which are for him, in the first place [...] curiosities. He seems to have no true sense of natural law, as Bacon understood it. [...] What he is busy in the record of, are matters more or less of the nature of caprices; as if things, after all, were significant of their higher verity only at random, and in a sort of surprises, like music in old instruments suddenly touched into sound by a wandering finger, among the lumber of people's houses ».¹

Sous la plume de Pater, Thomas Browne entre ici en dialogue avec d'autres figures de savants, qu'elles soient semblables (Buffon) ou antagonistes (Bacon). Il s'agit bien dans tous les cas de mettre en lumière une sorte d'alliance entre science et poésie, à l'image de la métaphore qui associe « mot » et « épithète » aux « particules élémentaires » du langage. La deuxième partie de cet extrait souligne la méthodologie toute particulière qui guide Thomas Browne dans ses recherches, du moins telle que Pater la souligne, et qui définit aussi en un sens l'approche de l'essayiste victorien dans son écriture de l'histoire : il s'agit ainsi de se faire « antiquaire », non pas au sens du « *vain antiquarianism* » évoqué dans « *Aesthetic poetry* », approche purement historique et non esthétique, et sur laquelle on reviendra, mais bien dans la mesure où c'est la « curiosité », le « caprice », ou le « fortuit » qui priment sur la stricte observation des « lois naturelles ». Ce même *Discours sur les erreurs vulgaires*, rappelle Pater, « la plus longue et la plus élaborée de[s] œuvres [de Thomas Browne], est entièrement décousu et fortuit, s'arrêtant sans conclusion naturelle, mais simplement parce que son rédacteur a choisi de s'arrêter là. »² En d'autres termes, ce que reproche Pater à Thomas Brown (« inégalité de pensée comme de style, absence de conception, caractère

¹ « Thomas Browne », dans *Appreciations*, p.145-146 : « Comme chez Buffon, le vocabulaire, la poésie totale, ardente, sympathique de son langage, poésie inhérente à ses particules élémentaires que sont le mot et l'épithète, aide à maintenir l'œil de l'auteur et celui du lecteur sur l'objet qui lui fait face et conduit directement au propos du naturaliste ou de l'observateur. Mais c'est une observation partielle qui trouve son complément à travers un savoir tout à fait inhabituel, puisque *L'Enquête* montre Browne comme un antiquaire ainsi que le concevait encore son époque. C'est un genre d'Élias Ashmole, qui traite des objets naturels qui sont pour lui d'abord [...] des curiosités. Browne ne semble pas avoir eu d'idée claire des lois naturelles comme les concevait Bacon. [...] Ce qu'il est occupé à noter, en fait, ce sont des choses qui relèvent plus ou moins du caprice, comme si, après tout, elles ne signifiaient leur vérité que de façon fortuite et inopinée, à la manière de la musique des vieux instruments, abandonnés dans le débarras d'une demeure, et soudainement effleurés par un doigt errant. » (« Thomas Browne », dans *Essais anglais*, p.113-114).

² « Thomas Browne », dans *Essais anglais*, p.112-113 : « Even the *Discourse of Vulgar Errors*, the longest and most elaborate of his works, is entirely discursive and occasional, coming to an end with no natural conclusion, but only because the writer chose to leave off just there; and few probably have been the readers of the book as a consecutive whole. » (*Appreciations*, p.144).

capricieux, [...] absence d'autorité »¹) est précisément aussi ce qui fait son charme et ses qualités. Soulignant la puissance de « l'imagination littéraire » (« *fancy* »²) qui habite l'ouvrage comme l'ensemble de l'œuvre brownienne, Pater fait ainsi du médecin et écrivain une figure profondément romantique, qui « porte avec elle une lumière, la lumière de la foi poétique »³, et dont Pater partage indéniablement un certain nombre de caractéristiques.

e. Le prieur Saint-Jean

Cet essai consacré à Thomas Browne a de nombreux points communs avec un autre texte de Pater, fictionnel cette fois : sur ces questions, « Apollon en Picardie » est là encore d'une importance capitale. La figure d'Apollyon, dieu en exil au destin tragique, ne doit pas occulter celle du prieur Saint-Jean, dont l'itinéraire spirituel, au cours de ce portrait imaginaire, illustre parfaitement l'antagonisme qui se joue dans l'opposition entre paganisme et spiritualisme. Les premières lignes du texte, qui évoquent la ville où réside le prieur Saint-Jean, sont plus qu'une métaphore politique : ce qui est aussi en jeu, c'est la mise en scène de deux rapports à la connaissance, marqués par l'étroitesse ou l'ouverture. La ville médiévale, avatar de la cité moderne, est ainsi décrite comme un monde de clôture, comme le montre le réseau de termes qui renvoient à l'enfermement politique mais aussi spirituel dans lequel se trouve le prieur Saint-Jean : « *barred* » ; « *intrenched* » ; « *narrow streets* » ; « *narrow compass* ». En ce début de nouvelle, la structuration de l'espace est particulièrement verticale : « From the summit of the tower you looked straight down into the deep narrow streets, upon the houses (in one of which Prior Saint-Jean was born) climbing as high as they dared for breathing space within that narrow compass »⁴. Si l'on rappelle combien l'architecture est, chez Pater, métaphore de l'esprit humain (comme le montre l'exemple paradigmatique de « L'Enfant dans la maison »), on saisit bien que ce qui est en jeu dans ces représentations a autant une dimension politique qu'épistémologique : c'est bien deux relations au savoir et à la manière de l'appréhender et de le dire qui sont mises en lumière ici, l'une marquée par la claustration, l'autre par la liberté. Quel contraste en effet entre ce « cauchemar architectural » dont vient le

¹ « Thomas Browne », p.92. Voir *Appreciations*, p.125. Plus loin, Pater souligne le manque de technique, de goût et d'architecture littéraires qu'on trouve dans les écrits de Thomas Browne (*Essais anglais*, p.94 ; *Appreciations*, p.126-127).

² *Ibid.*, p.145.

³ « Thomas Browne », dans *Essais anglais*, p.123 : « he carries a light, the light of the poetic faith » (*Appreciations*, p.155).

⁴ « Apollo in Picardy », *IP*, p.200 : « du sommet de la tour, votre regard plongeait à pic dans les rues étroites et profondes, sur les maisons [...] qui grimpaient aussi haut qu'elles l'osaient pour trouver où respirer dans cette étroite enceinte » (« Apollon en Picardie », p.100).

prieur Saint-Jean¹ et « l'air libre » que l'on respire « par-delà »² les remparts de la cité, ou depuis les « fenêtres en mansarde sans volets »³ de la grange de Notre-Dame de Pratis.

Dans la même logique, à la verticalité des premières lignes s'oppose l'horizontalité du regard qui se porte vers l'horizon lointain (au début et à la fin du texte), ainsi que la circularité du cercle de flammes⁴ qui apparaît en rêve au prieur Saint-Jean. Le départ du prieur Saint-Jean vers Notre-Dame de Pratis s'apparente alors à une nouvelle Renaissance, aux multiples implications, en témoigne ce passage d'« Aesthetic Poetry » qui entre en étroite relation avec « Apollon en Picardie » : « Such a situation there was in that earliest return from the overwrought spiritualities of the Middle Age to the earlier, more ancient life of the senses; and for us the most attractive form of classical story is the monk's conception of it, when he escapes from the sombre atmosphere of his cloister to natural light. »⁵ Autant d'éléments qui permettent de camper d'emblée l'opposition qui trouve à s'incarner dans cette figure de savant qu'est le prieur :

« It presented a strange example of a cold and very reasonable spirit disturbed suddenly, thrown off its balance, as by a violent beam, a blaze of new light, revealing, as it glanced here and there, a hundred truths unguessed at before, yet a curse, as it turned out, to its receiver, in dividing hopelessly against itself the well-ordered kingdom of his thought. Twelfth volume of a dry enough treatise on mathematics, applied, still with no relaxation of strict method, to astronomy and music, it should have concluded that work, and therewith the second period of the life of its author, by drawing tight together the threads of a long and intricate argument. In effect, however, it began, or in perturbed manner, and as with throes of childbirth, seemed the preparation for, an argument of a wholly novel and

¹ « Apollon en Picardie », p.108 : « the sort of architectural nightmare he came from » (*IP*, p.204). À ce cauchemar s'oppose l'église rebâtie à Notre-Dame de Pratis, faite d'une pierre ayant la « belle texture d'un marbre antique », et dont la nef, « orientée au nord et au sud », témoigne d'une « sorte d'harmonie classique dans ses proportions larges, très simples, avec un certain refus des caractéristiques gothiques. » (« Apollon en Picardie », p.107 ; *IP*, p.204).

² *Ibid.*, p.100 (*IP*, p.200).

³ *Ibid.* : « unshuttered dormer-windows » (*IP*, p.202).

⁴ On retrouve ce même « cercle de flammes » dans « Pic de la Mirandole ». Pater évoque ainsi la mère de Pic : « elle crut qu'un étrange événement s'était produit lors de la naissance de son fils, au moment où un cercle de flammes apparut brièvement sur le mur de la chambre dans laquelle elle se trouvait. » (« Pic de la Mirandole », dans *La Renaissance, op.cit.*, p.76). Ce motif circulaire, qui s'oppose à la verticalité des premières lignes, se retrouve par la suite dans l'escalier en spirale (« winding stair ») que gravit le prieur Saint-Jean à Notre-Dame de Pratis (voir « Apollon en Picardie », p.103 ; *IP*, p.202).

⁵ « Aesthetic Poetry », *op.cit.*, p.224-225 : « Telle fut la situation de ce premier retour en direction de la vie sensuelle d'autrefois hors de la spiritualité excédée du Moyen-Âge, et pour nous, la forme la plus attrayante de l'histoire classique est celle du moine lorsqu'il fuit l'atmosphère sombre de son cloître en direction de la lumière naturelle. » (« La poésie esthétique », *Essais anglais*, p.52).

disparate species, such as would demand a new period of life also, if it might be, for its due expansion. But with what confusion, what baffling inequalities! How afflicting to the mind's eye! It was a veritable "solar storm", this illumination, which had burst at the last moment upon the strenuous, self-possessed, much-honored monastic student. [...] The very shape of Volume Twelve, pieced together of quite irregularly formed pages, was a solecism. It could never be bound. In truth, the man himself, and what passed with him in one particular space of time, had invaded a matter which is nothing if not entirely abstract and impersonal. Indirectly the volume was the record of an episode, an interlude, an interpolated page of life. And whereas in the earlier volumes you found by way of illustration no more than the simplest indispensable diagrams, the scribe's hand had strayed here into mazy borders, long spaces of hieroglyph, and as it were veritable pictures of the theoretic elements of his subject. Soft wintry auroras seemed to play behind whole pages of crabbed textual writing, line and figure bending, breathing, flaming, into lovely "arrangements" that were like music made visible. »¹

La cible des attaques patériennes trouve à s'incarner dans cette figure de savant et de chrétien, de chercheur et d'ascète. Rappelons d'ailleurs que le prieur Saint-Jean fait partie de l'ordre des Chartreux, particulièrement austère et érémitique, comme le rappelle l'évocation de Notre-Dame de Pratis, allusion à la chartreuse Notre-Dame des Prés, dans le diocèse d'Arras.

¹ « Apollo in Picardy », *IP* p.199-200 : « Il offrait un étrange exemple d'un esprit froid et des plus raisonnables, perturbé, déséquilibré soudain comme par un violent rayon, une flambée de lumière nouvelle, qui avait révélé, en chatoyant ça et là, cent vérités insoupçonnées auparavant, mais qui s'était avérée ensuite une malédiction pour celui qui l'avait reçue, en divisant irrémédiablement contre lui-même le royaume bien ordonné de sa pensée. Douzième livre d'un traité de mathématiques passablement aride, appliqué, sans relâcher aucunement sa stricte méthode, à l'astronomie et à la musique, il aurait dû conclure cet ouvrage, et avec lui la seconde période de la vie de son auteur, en nouant étroitement les fils d'une thèse longue et complexe. En fait, cependant, il s'attaquait, ou, d'une manière troublée et comme dans les affres d'un accouchement, il semblait préluder à une thèse d'une espèce entièrement nouvelle et disparate, telle qu'elle exigerait une nouvelle phase de vie, s'il se pouvait, pour se déployer dûment. Mais avec quelle confusion, quelles inégalités déconcertantes ! Combien affligeantes au regard de l'esprit ! C'était une véritable « tempête solaire » que cette illumination qui avait éclaté en fin de compte sur le paisible, l'inlassable, le très louangé travailleur monastique. [...] « La forme même du douzième volume, composé de pages tout à fait irrégulières de format, était un solécisme. On ne pourrait jamais le relier. En vérité, l'homme lui-même et ce qui lui était arrivé dans un laps de temps particulier, avaient envahi une matière qui n'est rien, à moins d'être entièrement abstraite et impersonnelle. Indirectement, le volume était la relation d'un épisode, un interlude, une page de vie interpolée. Et tandis que dans les premiers volumes on ne trouvait en guise d'illustrations que les diagrammes les plus simples et les plus indispensables, la main du scribe avait erré là en entrelacs marginaux, en longues plages d'hieroglyphes et en véritables représentations picturales des éléments théoriques de son sujet. De douces aurores hivernales semblaient jouer derrière des pages entières de texte d'une écriture tourmentée, lignes et figures se ployant, palpitant, flamboyant en délicieux motifs qui étaient comme de la musique rendue visible. » (« Apollon en Picardie », p.98-99. Comme le précise la note, Pater fait probablement allusion au peintre Whistler (1834-1903) dans les dernières lignes.

Figure johannique¹, ce personnage s'offre ainsi comme la quintessence du christianisme médiéval aussi bien que du rationalisme abstrait. Ce que souligne ainsi Pater, comme le fait Heine dans l'épisode du rossignol de Bâle que l'on abordera plus loin, c'est ainsi le lien, aussi paradoxal qu'il puisse être, entre christianisme et rationalisme : il s'agit bien dans les deux cas d'un « spiritualisme », qui nie le corps et les réalités sensibles du monde. À cet égard, une phrase, écrite du point de vue du prieur Saint-Jean, est révélatrice des enjeux de cette opposition entre sensualisme et spiritualisme : « [The prior] gave thanks, rather, that his vocation to the abstract sciences had kept him far apart from the whole crew of miscreant poets.—Abode of demons. »² Les « sciences abstraites » se voient ainsi associées à une rhétorique chrétienne qui stigmatise les poètes « mécréants » et disqualifie la poésie, devenue démoniaque, au nom de cette haine du corps sensible évoquée en première partie.

Qualifié chrétiennement, dans ce jeu subtil de points de vue qui parcourt l'ensemble du portrait imaginaire, de « diablerie » et « d'œuvre du Diable », le douzième volume (auquel on peut associer Judas, le douzième apôtre) rédigé par le prieur Saint Jean prend à contrepied le reste de ses travaux : à la « stricte méthode », « aride », « froide », « raisonnable » et « bien ordonnée », à une approche du savoir et de la connaissance qui se veut rigoureusement « impersonnelle », « abstraite », et « mathématique », succède un éloge du « solécisme ». Pater oppose ainsi aux « diagrammes » les « entrelacs », « hiéroglyphes » et autres « représentations picturales des éléments théoriques », autant d'arabesques³ qui invitent à penser autrement la manière de dire les savoirs et le rôle que l'art doit jouer dans cette démarche. La métaphore de la lumière enfin, que l'on retrouve dans cet extrait, s'offre comme le symbole d'une nouvelle naissance intellectuelle, en témoigne la comparaison à l'accouchement, révolution esthétique et épistémologique (« *solar storm* ») qui invite à entrer dans une « nouvelle phase de vie ». Ce que raconte « Apollon en Picardie », c'est donc aussi

¹ Le patronyme du prieur (« Saint-Jean ») en fait, comme le Jupiter heinéen des *Dieux en exil*, seul sur son île avec son aigle, comme Jean l'Évangéliste à Patmos, un avatar du disciple de Jésus, figure majeure du christianisme du I^{er} siècle.

² « Apollo in Picardy », *IP*, p.201 : « Il se félicitait de ce que sa vocation des sciences abstraites l'eût maintenu à bonne distance de toute la bande des poètes mécréants – séjour des démons. » (« Apollon en Picardie », p.101).

³ Les arabesques « empruntent ainsi toutes les voies de la création qui placent au centre conjointement la ligne et la courbe, le caprice et la pensée, le zigzag somnambule et la lucidité, mettant au jour l'élan d'une imagination créatrice refusant de poursuivre les chemins de la *mimésis*, laissant transparaître la hantise d'une perfection formelle, achevée et toujours en devenir, à l'aune d'une spiritualité interrogative au cœur vivant de l'œuvre d'art. » (C. Bayle, « Introduction » dans *L'arabesque, le plus spiritualiste des dessins*, *op.cit.*, p.20). Pour notre sujet, on consultera utilement, dans cet ouvrage, l'article de C. Bayle (« *Colonne de saphir; d'arabesques brodée...* Nerval, Gautier : de la poésie à la peinture orientaliste », p.75-86) et celui de D. Peyrache-Leborgne (« Les métamorphoses de l'arabesque, entre Romantisme et Fin de siècle : Art Nouveau, Symbolisme, Décadence », p.119-138), qui consacre notamment quelques pages à William Morris.

la déroute intellectuelle d'une approche du monde rationnelle et abstraite, défendue par le savant prier, et mise en échec par le paganisme d'Apollyon : « But, again, straightway he surprises by more than racing forward incredibly on the road to facts, and from facts to luminous doctrine; Prior Saint-Jean himself, in comparison, seeming to lag incompetently behind. »¹ Sous l'influence du serf qui, comme la figure du novice, est un personnage qui en sait finalement plus que le savant², le « prier et son compagnon », « créatures de la règle, [...] entr[ent] en contact pour la première fois de leur vie avec le pouvoir de l'impulsion naturelle naïve, de l'inspiration naturelle. »³ Le prier découvre alors la beauté des fleurs, même s'il lui semble « qu'elles, et d'autres fleurs pareilles, eussent envahi et dégradé son cerveau ; eussent altéré les contours scientifiques et abstraits des choses pour en faire un fouillis de vains ornements »⁴. Ce qui s'oppose est donc ni plus ni moins que l'ordre, « sévère discipline » observée par le prier Saint-Jean, et la liberté, qui se manifeste par exemple dans ces « heures libres, choisies à votre guise, dans l'ordinaire changeant, dans le fait de faire pour ainsi dire ce que l'on voulait »⁵. L'itinéraire que suit le prier Saint-Jean, de son départ de la cité médiévale à son retour, après son séjour à Notre-Dame de Pratis, doit être compris comme une invitation à promouvoir une nouvelle appréhension du monde, approche que l'on pourrait qualifier de païenne, quand bien même elle serait porteuse de conséquences néfastes, dues moins au paganisme lui-même qu'à la société incapable d'accueillir ce nouvel évangile, qu'elle disqualifie comme folie ou diablerie. Le savant doit ainsi se mettre à l'école du sensualisme :

« The hard and abstract laws, or theory of the laws, of music, of the stars, of mechanical structure, in hard and abstract *formulae*, adding to the abstract austerity of the man, seemed to have deserted him; to be revived in him again, however, at

¹ « Apollo in Picardy », *IP*, p.209 : « mais bien vite, il les surprend par l'impétuosité incroyable avec laquelle il en vient aux faits et, des faits, à une doctrine lumineuse ; le prier Saint-Jean lui-même, comparé à lui, faisant figure de traînard incompetent. » (« Apollon en Picardie », p.118).

² Les personnages de serf ou de novice qu'on retrouve dans « Apollon en Picardie » et « Denys l'Auxerrois » sont à relier aux figures du jeune garçon ou de l'enfant, qui portent avec eux un savoir et une appréhension du monde dont est incapable le savant. Voir par exemple dans « Denys l'Auxerrois », p.89-90. La convocation de ces personnages a donc à la fois une portée politique (les esclaves savent mieux que les puissants) et épistémologique.

³ « Apollon en Picardie », p.111 : « In short, these creatures of rule, these "regulars", the Prior and his companion, were come in contact for the first time in their lives with the power of untutored natural impulse, of natural inspiration. » (*IP*, p.206).

⁴ « Apollon en Picardie », p.116 : « Somewhat later they and the like of them seemed to have grown into and over his brain; to have degraded the scientific and abstract outlines of things into a tangle of useless ornament. » (*IP*, p.208).

⁵ « Apollon en Picardie », p.105 : « there was luxury in the free, self-chosen hours, the irregular fare, in doing pretty much as one pleased. » (*IP*, p.202).

the contact of this extraordinary pupil or fellow-inquirer, though in a very different guise or attitude towards himself, as matters no longer to be reasoned upon and understood, but to be seen rather, to be looked at and heard. Did not he see the angle of the earth's axis with the ecliptic, the deflexions of the stars from their proper orbits, with fatal results here below, and the earth—wicked, unscriptural truth!—moving round the sun, and those flashes of the eternal and unorbited light such as bring water, flowers, living things, out of the rocks, the dust? The singing of the planets: he could hear it, and might in time effect its notation. Having seen and heard, he might ere long speak also, truly and with authority, on such matters. Could one but arrest it for one's self, for final transference to others, on the written or printed page—this beam of insight, or of inspiration! »¹

Dans cet extrait, Pater affine le portrait du savant prêtre et son évolution intellectuelle : il s'agit ainsi moins de renoncer totalement aux lois et formules « abstraites et ardues », dont le terme latin, langue savante et académique par excellence, est le symbole, que de les revivifier (« *revived* ») par l'intermédiaire de la perception sensible : ainsi, le monde doit moins être « raisonné » et « compris » que « vu » et « entendu », ou, du moins, les impressions sensorielles doivent être premières dans la connaissance : « *Having seen and heard, he might ere long speak also, truly and with authority, on such matters.* » Le discours de vérité (« *truly* »), autrement dit la façon dont celui qui est porteur d'une connaissance va rendre compte d'un savoir sur le monde, passe d'abord par l'appréhension physique. Il s'agit là, souligne Pater, d'une véritable révolution copernicienne, qui s'oppose, à bien des égards, au point de vue de la moralité chrétienne qui ne voit dans ces conclusions qu'une vérité « perverse » (« *wicked, unscriptural truth!* »). La référence au chant des planètes enfin, comme le précise la note, renvoie aux théories pythagoriciennes sur la musique planétaire, dans leur lien avec la cité idéale platonicienne², dont Pater parlera dans *Plato and Platonism*.

¹ « Apollo in Picardy », *IP*, p.209 : « Les lois abstraites et ardues, ou la théorie des lois, de la musique, ou des étoiles, ou de la mécanique, couchées en *formulae* abstraites et ardues, et se superposant à l'austérité abstraite de son caractère semblaient l'avoir déserté ; pour se ranimer en lui cependant au contact de cet extraordinaire élève ou compagnon de recherche, mais sous un aspect ou dans une perspective très différente, comme des choses qui n'étaient plus matière à raisonnement ou à compréhension, mais plutôt faites pour être vues, pour être regardées et entendues. Ne voyait-il pas l'angle que l'axe de la terre formait avec l'écliptique, les déviations des étoiles infidèles à leurs orbites avec leurs conséquences fatales ici-bas, et la terre – vérité perverse, anti-scripturaire ! – tournant autour du soleil, et ces éclairs de la lumière éternelle, indépendante de toute orbite, qui font jaillir l'eau, les fleurs, des êtres vivants, des rochers, de la poussière ? Le chant des planètes : il pouvait l'entendre, il aurait pu, avec le temps, le noter. Ayant vu et entendu, il serait capable de discourir avant peu, avec vélocité et autorité, de pareilles matières. Si seulement on parvenait à fixer pour soi-même, afin de le transmettre finalement aux autres sur une page écrite ou imprimée – ce rayon d'intuition, ou d'inspiration » (« Apollon en Picardie », p.119).

² Note de la page 209 : « Pater discerns links between Apollo, the Pythagoreans, and Plato's notions of the ideal state. In "Plato and the Doctrine of Number", Pater cites the tradition of Pythagoras as a son of Apollo, and of his

Il s'agit donc bien, là encore, d'un bouleversement épistémologique *et* politique qu'engage le prieur Saint-Jean, sous la direction d'Apollyon : c'est toute la vie qui est concernée par ce changement de paradigme, qu'invitent à saisir toutes ces figures de savant dont on a brièvement esquissé les portraits. À travers eux, Heine, Gautier et Pater cherchent à interroger la manière de dire les savoirs et d'appréhender le monde.

3. « Se faire païen pour pénétrer l'Antiquité »

Ces cinq portraits liminaires mettent en lumière un certain nombre de principes au fondement du sensualisme de Heine, de Gautier et de Pater, dans son opposition au discours « savant », parole scientifique, rationnelle et théorique. Il s'agira donc désormais de dégager les constantes de ces exemples et de montrer en quoi les corpus heinéen, gautiérien, et patérien (et particulièrement *Les dieux en exil*, *Le Roman de la momie*, et « Apollon en Picardie ») cherchent à se positionner face aux nouveaux enjeux soulevés par l'émergence du paradigme scientifique dans la production des discours de savoirs sur le monde.

a. Le rossignol de Bâle

Les premières lignes de la version française des *Dieux en exil* placent d'ailleurs d'emblée cette opposition entre science et poésie au cœur du texte : « Nous nous en allons tous, hommes et dieux, croyances et traditions... C'est peut-être une œuvre pieuse que de préserver ces dernières d'un oubli complet en les embaumant, non selon le hideux procédé Gannal, mais par l'emploi d'arcanes qui ne se trouvent que dans la pharmacie du poète. »¹ Par une métaphore qui n'aurait pas déplu à Gautier et fait de l'écrivain un embaumeur, Heine oppose ainsi le poète à l'homme de science, incarné par le pharmacien et chercheur Gannal, père de l'embaumement moderne et de la thanatopraxie. Il s'agit alors pour Heine de revendiquer, contre l'approche technique, une puissance propre de la poésie, qui vient ainsi au secours des « croyances » et des « traditions » menacées par le monde moderne : « Autrefois on croyait encore à la lune, mais aujourd'hui l'on n'y croit plus. »² Heine ne s'engage aucunement dans un discours passéiste : la fin de ces croyances, qu'émblématisent ces « dieux en exil », renvoie bien plutôt à cette conscience d'une disparition de la foi en une parole mythique,

orderly, mathematical, and musical philosophy as descending from the Doric sun god. In "Lacedaemon", Pater evokes a paradisaical world filled with music, like the monastery or Prospero's island in *The Tempest*. »

¹ *DE*, p.227.

² *Ibid.*

poétique qui comprend le monde autrement que ne peut le faire le discours dogmatique de la raison. Croire à la lune, c'est croire aux pouvoirs de l'imagination et de la fiction, qui n'ont, selon Heine, plus leur place dans le réalisme prosaïque du XIX^e siècle.

Dans cette opposition qui questionne la capacité à produire un savoir et un discours de vérité sur le monde, le texte des *Dieux en exil* peut ainsi se lire comme une parodie de la parole scientifique, et plus précisément philologique. Là encore, le paragraphe liminaire de la version française présente ainsi *Les dieux en exil* comme une « étude » issue de « recherches légendaires »¹. Ne pourrait-on pas voir d'emblée dans le choix de ce dernier terme une manifestation de l'esprit heinéen, ces recherches « légendaires » pouvant se comprendre à la fois comme des recherches concernant contes et légendes, mais aussi comme des investigations... purement fictionnelles ? Dans cette logique, le poète se présente lui-même comme un chercheur et en adopte la posture... pour mieux la dénoncer par l'ironie : « [Ici se présente à mon esprit une observation dont le développement offrirait une matière suffisante pour les plus intéressantes recherches. Toutefois je me bornerai à l'indiquer et à ouvrir la voie à des érudits sans travail, ouvriers de la pensée en grève.] »²

Comme on a pu le voir dans les portraits de Saül Ascher et de Heinrich Kitzler, ce que cherche à souligner Heine, c'est bien la corrélation entre le spiritualisme dont on a étudié les fondements en première partie, et toute forme de discours théorique, abstrait, et doctrinaire. Là encore, le texte des *Elementargeister*, repris et amendé dans *Les dieux en exil*, est riche en enseignements. Heine revient en effet sur cette idée dans son apostrophe aux philosophes païens :

« Arme, griechische Philosophen! Sie konnten diesen Widerspruch niemals begreifen, wie sie auch späterhin niemals begriffen, daß sie in ihrer Polemik mit den Christen keineswegs die alte erstorbene Glaubenslehre, sondern weit lebendigere dinge zu vertheidigen hatten. Es galt nemlich nicht die tiefere Bedeutung der Mythologie durch neoplatonische Spitzfündigkeiten zu beweisen, den erstorbenen Göttern ein neues symbolisches Lebensblut zu infusiren und sich mit den plumpen, materiellen Einwürfen der ersten Kirchenväter, die besonders über den moralischen Charakter der Götter fast voltairisch spotteten, tagtäglich abzuquälen: es galt vielmehr den Hellenismus selbst, griechische Gefühls- und

¹ DE, p.298.

² DE, p.240-241. Ce passage ne figure pas dans la version allemande.

Denkweise, zu vertheidigen. »¹

Ainsi, selon Heine, l'erreur des philosophes dans leur défense du paganisme est d'en faire une « doctrine morte » (« *erstorbene Glaubenslehre* », doctrine religieuse éteinte), une « symbolique » à revivifier par le discours philosophique et théorique, à l'image de ces « subtilités néo-platoniciennes ». Au contraire, Heine voit dans « l'essence de l'hellénisme » des « réalités bien plus vivantes » (« *weit lebendigere Dinge* »), qui réunissent esprit et matière, « penser » et « sentir » : voilà la vraie « vie », qu'il s'agit de défendre contre tout dogmatisme mortifère. C'est dans cette perspective que s'inscrit dès lors la critique heinéenne de la démarche scientifique et rationnelle, qu'illustre d'ailleurs l'anecdote des docteurs et du rossignol, située dans les premières pages de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* :

« Im May 1433, zur Zeit des Concils, ging eine Gesellschaft Geistlicher in einem Gehölze bey Basel spatzieren, Prälaten und Doktoren, Mönche von allen Farben, und sie disputirten über theologische Streitigkeiten, und distinguirten und argumentirten, oder stritten über Annaten, Expektativen und Reservationen, oder untersuchten ob Thomas von Aquino ein größerer Philosoph sey als Bonaventura, was weiß ich! Aber plötzlich, mitten in ihren dogmatischen und abstrakten Diskussionen, hielten sie inne, und blieben wie angewurzelt stehen vor einem blühenden Lindenbaum, worauf eine Nachtigall saß, die in den weichsten und zärtlichsten Melodien jauchzte und schluchzte. Es ward den gelehrten Herren dabey so wunderselig zu Muthe, die warmen Frühlingstöne drangen ihnen in die scholastisch verklausulirten Herzen, ihre Gefühle erwachten aus dem dumpfen Winterschlaf, [...] – als endlich einer von ihnen die scharfsinnige Bemerkung machte, daß solches nicht mit rechten Dingen zugehe, daß diese Nachtigall wohl ein Teufel seyn könne, daß dieser Teufel sie mit seinen holdseligen Lauten von ihren christlichen Gesprächen abziehen, und zu Wollust und sonstig süßen Sünden verlocken wolle, und er hub an zu exorciren, wahrscheinlich mit der damals üblichen Formel: adjuro te per eum, qui venturus est, judicare vivos et mortuos etc. etc. Bey dieser Beschwörung, sagt man, habe der Vogel geantwortet, »ja, ich bin

¹ *EG*, p.47 : « Pauvres philosophes grecs, qui n'avez jamais pu comprendre ce refus [bizarre], vous n'avez pas compris non plus que, dans votre polémique avec les chrétiens, vous n'aviez pas à défendre une doctrine morte, mais de vivantes réalités ! Il n'importait pas en effet de donner par des subtilités néo-platoniciennes une signification plus profonde à la mythologie, d'infuser aux dieux défunts une nouvelle vie, un nouveau sang symbolique, de se tuer à réfuter la polémique grossière et matérielle de ces premiers pères de l'église, qui attaquaient, par des plaisanteries presque voltairiennes, la moralité des dieux ! – Il importait plutôt de défendre l'essence de l'hellénisme, la manière de penser et de sentir [, toute la vie de la société hellénique]... ! » *DE*, p.230.

ein böser Geist!« und sey lachend davon geflogen ».¹

Cette « histoire du rossignol de Bâle » illustre bien tous les enjeux de l'opposition entre hébraïsme et hellénisme telle qu'elle trouve à s'incarner dans ce conflit entre science et poésie. Avec ces figures de « docteurs de toutes les couleurs », la science se retrouve associée à la religion, comme elle l'est avec le prieur Saint-Jean : c'est bien les « discussions dogmatiques et abstraites » (« *dogmatischen und abstrakten Diskussionen* ») qui sont ici visées, et moquées par l'énumération renforcée par les allitérations (« *distinguirten* », « *argumentirten* », « *stritten* »). La version allemande souligne d'ailleurs le lien explicite entre religion et spiritualisme, puisque le terme d'« ecclésiastique » se traduit par « *Geistlicher* » : on retrouve dans ce nom la racine « *Geist* » qui renvoie aux choses « spirituelles » ou « intellectuelles » (« *geistig* ») condamnées par Heine. Le chant du rossignol, symboliquement perché sur le tilleul (« *Lindenbaum* ») cher à Heine, provoque une renaissance, un redoux assez similaire à celui que décrit Pater dans *Apollon en Picardie*. La fin du texte renoue avec le phénomène longuement analysé par Heine et dont on a déjà parlé, celui qui se trouve au fondement de l'exil des dieux, à savoir la diabolisation des sens et de la beauté : « tout ce qui était doux et aimable était taxé de sorcellerie diabolique »². Heine suit en ce sens la voie empruntée par Goethe, dont Heine, dans *Die romantische Schule*, évoque le *Divan occidental-oriental* : « Dieser Selam aber bedeutet, daß der Occident seines frierend mageren Spiritualismus überdrüssig geworden und an der gesunden Körperwelt des Orients sich wieder erlaben möchte. Goethe, nachdem er, im Faust, sein Mißbehagen an dem abstrakt Geistigen und sein Verlangen nach reellen Genüssen ausgesprochen, warf sich gleichsam mit dem Geiste selbst in die Arme des Sensualismus, indem er den West-östlichen Divan

¹ *GRP*, I, p.18-19 : « Il y avait des prélats, des docteurs, des moines de toutes les couleurs, et ils disputaient sur des points de difficulté théologique, distinguant, argumentant, s'échauffant sur les annates, les expectatives et les [restrictions], recherchant si Thomas d'Aquin a été un plus grand philosophe que Bonaventure ; que sais-je, moi ? Tout à coup, au milieu de leurs discussions dogmatiques et abstraites, ils se turent et restèrent comme enracinés dessous un tilleul en fleurs, où se cachait un rossignol qui [roucoulait et soupirait] les mélodies les plus molles et les plus tendres. Tous ces savants personnages se sentirent merveilleusement touchés, leurs cœurs scolastiques et monastiques s'ouvrirent [à ces chaudes émanations du printemps]; ils se réveillèrent de l'engourdissement glacial où ils étaient plongés; [...] – lorsqu'un d'eux remarqua subtilement que tout ceci ne lui semblait pas [très-canonique], que ce rossignol pourrait bien être un démon, que ce démon les détournait de leur conversation chrétienne par ses chants séducteurs, qu'il les entraînait à la volupté et aux doux péchés, et il se mit à l'exorciser avec la formule alors usitée : *adjuro te per eum qui venturus est judicare vivos et mortuos*, etc. On dit que l'oiseau répondit à cet exorcisme : « Oui, je suis un malin esprit ! » et qu'il s'envola en riant. » (*DA*, I, *DHA* 8, p.267).

² *DA*, I, *DHA* 8, p.267 : « Sie trägt ganz das grauenhafte Gepräge einer Zeit, die alles was süß und lieblich war als Teufelely verschrie. » (*GRP*, I, p.19).

schrieb. »¹ On retrouve ici soulignée explicitement l'opposition entre le sensualisme, associé à la bonne santé (« *gesund* ») et aux plaisirs réels (« *reellen Genüsssen* »), et le « glacial » spiritualisme, directement lié aux « abstractions intellectuelles » (« *abstrakt Geistigen* »), autant d'éléments qui permettent aussi de lire le *Faust* heinéen comme une critique d'une science ascétique et spiritualiste².

b. L'art contre le « *system for its own sake* »

Ces nouvelles approches des savoirs et de la connaissance et ce positionnement face au discours de la raison trouvent donc leurs fondements dans le refus, partagé par Heine et Pater, d'engager l'art dans toute forme de discours théorique, dogmatique, doctrinaire, en d'autres termes qui évacue le monde sensible, le fige ou le mécanise. C'est là le sens profond de leur sensualisme païen, tel qu'il s'exprime notamment, chez Pater, dans la « Conclusion » de *La Renaissance* : « The theory or idea or system which requires of us the sacrifice of any part of this experience, in consideration of some interest into which we cannot enter, or some abstract theory we have not identified with ourselves, or of what is only conventional, has no real claim upon us. »³

Cette idée, qui donne toujours à l'expérience sensible la primauté sur la « théorie », « l'idée », ou « le système » « conventionnel », parcourt l'ensemble des textes de Pater et se trouve au fondement de son épistémologie autant que de sa compréhension de la culture, individuelle et collective. Marius, dès sa jeunesse aux Nuits-Blanches, est ainsi habité par le refus, dans son appréhension du monde, « de toute interprétation dogmatique »⁴, et c'est d'ailleurs ce qu'il veut retenir de l'antique « religion de Numa », « religion d'usages et de sentiments plutôt que

¹ *RS*, I, p.161 : « Ce sélam signifie que l'Occident est fatigué de son maigre et glacial spiritualisme, et qu'il veut se réchauffer au corps sain et vigoureux de l'Orient. En écrivant son *Divan*, Goëthe, qui avait exprimé dans *Faust* sa répugnance pour les abstractions intellectuelles et son désir des joies réelles, se jeta, avec l'esprit même, dans les bras du sensualisme. » (*DA*, IV, *DHA* 8, p.380).

² Faust « signe de son sang le pacte [fatal] par lequel il renonce aux béatitudes éternelles de la vie céleste pour s'assurer les temporaires jouissances de ce monde. Il jette loin de lui le grave et honnête habit doctoral, et se pare des oripeaux maléfiques abandonnés par le danseur. » (*La légende de Faust*, acte I, *DHA* 9, p.199 ; version allemande p.87). Le choix du sensualisme est immédiatement suivi de l'abandon de « l'habit de docteur ».

³ « Conclusion », *LR*, p.237-238 : « la théorie, l'idée, le système qui nous demande de sacrifier quelque partie de cette expérience, pour considérer des intérêts qui ne sont pas les nôtres, et quelque théorie abstraite qui nous demeure étrangère ou qui serait seulement conventionnelle, n'ont nul titre sur nous » (« Conclusion », *LR*, p.216).

⁴ *Marius*, p.27 « In the young Marius, the very absence from those venerable usages of all definite history and dogmatic interpretation... » (*ME*, t.1, p.8-9). Dès les premiers chapitres de *Marius*, il y a dans les conceptions religieuses du jeune romain la volonté de ne jamais faire en sorte que la religion contribue « to the production of that aristocratic atmosphere which separated them from newly-made people. » (*Ibid.*, p.8).

de faits et de dogmes, et attachée à des objets et à des lieux »¹. Plus tard, le cyrénaïsme, dont les disciples, rappelle le narrateur, sont « fermés à la théorie »², poussera Marius à voir les « abstractions » comme autant « d'*idola* »³ et à le libérer, selon ses mots, « de la tyrannie des simples théories »⁴. Les attaques, déjà formulées dans « Diaphanéité », contre les « doctrinaires » et leur « médiocrité », qui s'opposent à la « largeur et généralité d'esprit »⁵ du profil idéal « diaphane » décrit par Pater, trouvent ainsi de nombreux échos dans la prose patérienne, et tendent là encore à définir la méthodologie du bon essayiste ou du bon savant dans sa démarche de production des savoirs : « These are some of the characteristics of Elia, one essentially an essayist, and of the true family of Montaigne, "never judging", as he says, "systemwise of things, but fastening on particulars" »⁶. À cet égard, la figure d'Abélard est également révélatrice des ambitions patériennes : il s'agit ainsi d'opposer « les simples ministres professionnels, officiels, laquais de ce système, avec leur culte ignorant du système pour lui-même » au « véritable enfant de la lumière, l'humaniste à la raison, au cœur, et aux sens vifs »⁷, qui cherche à « trouver un sol réel sous les abstractions de la philosophie, comme un homme déterminé à tester toutes les choses à travers leur accord avec l'expérience humaine. »⁸ Ce sont bien là les clefs de l'Antiquité patérienne et de sa compréhension de l'histoire : l'esthète anglais « oppose l'hellénisme dont il fait une "tradition consciente" revenant périodiquement dynamiser l'histoire, à tout système religieux ou intellectuel pétrifié en doctrine »⁹.

Il s'agit bien alors pour toutes ces figures patériennes, comme pour le critique esthétique, de s'engager dans une attitude qui cherche à « révoquer ses impressions habituelles, première démarche nécessaire sur le chemin de la vérité », et qui entre en « opposition consciente et

¹ *Marius*, p.24 : « A religion of usages and sentiment rather than of facts and belief, and attached to very definite things and places » (*ME*, t.1, p.4).

² *Marius*, p.217 : « they had become dead to theory » (*ME*, t.2, p.23).

³ *Marius*, p.123 (*ME*, t.1, p.141).

⁴ *Marius*, p.124 : « free from the tyranny of mere theories. » (*ME*, t.1, p.142).

⁵ « Diaphanéité », dans *Essais anglais*, p.33 : « It is also patient of doctrinaires of every degree of littleness. » ; « a breadth and generality of character » (*Miscellaneous Studies*, p.247).

⁶ « Charles Lamb », *Appreciations*, p.116 : « telles sont les caractéristiques d'Élia qui est essentiellement un essayiste de la véritable famille de Montaigne, "ne jugeant jamais, selon ses propres mots, des choses par l'intermédiaire d'un système mais en s'attachant aux particularités" » (*Essais anglais*, p.83).

⁷ « Deux vieilles histoires françaises », *LR*, p.56 : « than that between the merely professional, official, hireling ministers of that system, with their ignorant worship of system for its own sake, and the true child of light, the humanist, with reason and heart and senses quick. » (*R*, p.7).

⁸ *Ibid.*, *LR*, p.57 : « find a ground of reality below the abstractions of philosophy, as one bent on trying all things by their congruity with human experience » (*R*, p.8).

⁹ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.12.

franche au mode de pensée ambiant.»¹ Dans son opposition aux « habitudes »² ou aux « orthodoxies faciles »³, c'est-à-dire aussi aux conventions sociales, le sensualisme patérien, comme le rappelle « Emerald Uthwart », livre ainsi une sévère critique des « gens qui ont des cases toutes prêtes [pigeonholes] pour y ranger leurs impressions »⁴ : ce positionnement épistémologique a donc aussi une dimension profondément politique en ce qu'il s'offre comme une critique de la bourgeoisie victorienne, de son ordre moral et de sa bien-pensance. Il y a d'ailleurs là une réelle proximité avec Matthew Arnold, qui invite lui aussi à « l'abandon de nos idées toutes faites et de nos habitudes »⁵. À cet égard, Pater restera toujours fidèle à l'esprit qui habite *La Renaissance* et à ses charges contre une appréhension du monde abstraite et théorique :

« Many attempts have been made by writers on art and poetry to define beauty in the abstract, to express it in the most general terms, to find some universal formula for it. [...] Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative; and the definition of it becomes unmeaning and useless in proportion to its abstractness. To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find not its universal formula, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics. »⁶

Pater entre ici en dialogue étroit avec Matthew Arnold, cité juste après. Ce qui est en jeu, c'est ainsi « to see the object as in itself it really is »⁷. Mais Pater, dans ces lignes, répond également à Ruskin qui, dans son *Modern Painters II*, envisageait la beauté comme un idéal

¹ *Marius*, p.115. Il s'agit là de ce qui retient l'attention de Marius dans la philosophie d'Héraclite : « the due reception of which must involve a denial of habitual impressions, as the necessary first step in the way of truth. His philosophy had been developed in conscious, outspoken opposition to the current mode of thought. » (*ME*, t.1, p.128).

² « In a sense it might even be said that our failure is to form habits: for, after all, habit is relative to a stereotyped world, and meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike. » « Conclusion », *R*, p.236-237; *LR*, p.215.

³ « Never acquiescing in a facile orthodoxy of Comte, or of Hegel, or of our own » (*R*, p.237).

⁴ « Emerald Uthwart », p.67 : « people who have pigeonholes for their impressions » (*IP*, p.186).

⁵ *Culture et anarchie*, p.183 : « the detaching ourselves from our stock notions and habits » (*Culture and Anarchy*, p.271).

⁶ « Preface », *R*, p.VII-VIII : « De nombreux efforts ont été accomplis par les critiques d'art et de littérature pour définir la beauté de façon abstraite, pour l'exprimer dans les termes les plus généraux et pour en découvrir une formule universelle. [...] Comme toutes les autres qualités qui se présentent à l'expérience humaine, la beauté est relative, et sa définition perd son sens et son utilité en fonction de son degré d'abstraction. Définir la beauté, non dans les termes les plus abstraits, mais dans les termes les plus concrets qui soient, découvrir non sa formule universelle, mais la formule qui exprime le plus adéquatement telle ou telle de ses manifestations, tel est le but du véritable étudiant en matière d'esthétique. » (*LR*, p.47).

⁷ L'expression se trouve dans « On Translating Homer » (1862) et est reprise dans « The Function of Criticism at the Present Time » (1864).

absolu et abstrait. Le principe au fondement de ces divergences est bien la question de la subjectivité : si la « beauté est relative », c'est parce que chacun appréhende personnellement l'œuvre d'art, à l'aune des impressions sensibles qui touchent le spectateur ou le lecteur, et qui sont toujours premières dans le processus de connaissance et dans la formation de l'individu, celle qui guide par exemple Florian Deleal dans « L'Enfant dans la maison » : « necessity he was under of associating all thoughts to touch and sight, as a sympathetic link between himself and actual, feeling, living objects; a protest in favour of real men and women against mere grey, unreal abstractions »¹. Le « système intellectuel » de Florian le conduit en ce sens à « assigner très peu à la pensée abstraite et beaucoup à son véhicule ou à son occasion sensible. »² Mais c'est peut-être la figure de Winckelmann qui concentre le plus les revendications épistémologiques et esthétiques de Pater : « The impression which Winckelmann's literary life conveyed to those about him was that of excitement, intuition, inspiration, rather than the contemplative evolution of general principles. »³ « Excitation », « intuition », « inspiration » : autant de principes profondément romantiques au fondement du sensualisme patérien et de sa vision de la connaissance, comprise à la fois comme la réception et la compréhension d'une vérité sur le monde, et sa restitution, par l'art ou la critique esthétique. En opposition directe à Ruskin⁴, il s'agit bien pour le Winckelmann patérien de promouvoir une nouvelle approche qui cherche à « fuir la théorie abstraite pour aller vers l'exercice de la vue et du toucher »⁵ : « penetrating into the antique world by his passion, his temperament, he enunciated no formal principles, always hard and one-sided. Minute and anxious as his culture was, he never became one-sidedly self- analytical. »⁶

¹ « The Child in the House », *IP*, p.140 : « il y avait des moments où il pouvait penser à la nécessité dans laquelle il se trouvait d'associer toute pensée au toucher et à la vue, comme à un lien de sympathie entre lui et les objets actuels, sentants, vivants ; comme à une protestation en faveur des hommes et des femmes réels à l'encontre des simples abstractions grises, irréelles » (*L'Enfant dans la maison*, p.30).

² « L'Enfant dans la maison », p.29 : « In later years he came upon philosophies which occupied him much in the estimate of the proportion of the sensuous and the ideal elements in human knowledge, the relative parts they bear in it; and, in his intellectual scheme, was led to assign very little to the abstract thought, and much to its sensible vehicle or occasion. » (*IP*, p.140).

³ « Winckelmann », *R*, p.193 : « L'impression qui se dégage de la vie littéraire de Winckelmann, est une impression d'excitation, d'intuition, d'inspiration, plutôt qu'une impression d'évolution contemplative de principes généraux » (*LR*, p.186).

⁴ Ruskin préfère ainsi « toujours la “faculté théorique” (c'est-à-dire intellectuelle et morale) à la “faculté esthétique” (sensorielle et sensuelle) ». C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.12. On retrouvera ces analyses de Ruskin dans ses *Modern Painters*, t.2, p.166.

⁵ « Winckelmann », *R*, p.180 : « Here, then, in vivid realisation we see the native tendency of Winckelmann to escape from abstract theory to intuition, to the exercise of sight and touch » (*R*, p.184).

⁶ « Winckelmann », *R*, p.220 : « Pénétrant le monde antique par sa passion, son tempérament, il n'énonça nul principe formel toujours dur et partial. Pour minutieuse et ardente que soit sa culture, il ne devint jamais partialement tranchant. » (*LR*, p.204).

c. « *The great scholar and the great lover* »

Ainsi, comme le rappelle S. Evangelista, « la méthode appliquée par Winckelmann en histoire de l'art esthétique le processus de la quête du savoir, le faisant sortir des termes traditionnels du discours académique ou scientifique. »¹ Ce modèle historique et épistémologique proposé par Winckelmann et fondé sur une sorte de sensualisme esthétique s'appuie en ce sens sur un érotisme latent, comme le rappelle la description de l'Apollon Belvédère telle qu'elle est faite par l'historien allemand : ce dernier délaisse ainsi totalement le vocabulaire objectif pour faire la part belle à l'émotion, au plaisir, voire au fantasme. Le spectateur est ainsi invité à passer d'une approche froide, objective, scientifique, au désir d'un adorateur de l'art grec : c'est uniquement ainsi qu'est possible une véritable connaissance de la Grèce antique et plus généralement du monde sensible. C'est en ce sens que l'épistémologie et l'esthétique patériennes invitent à « se faire païen » :

« “There had been known before him”, says Madame de Staël, “learned men who might be consulted like books; but no one had, if I may say so, made himself a pagan for the purpose of penetrating antiquity”. “One is always a poor executant of conceptions not one's own”. —*On exécute mal ce que l'on n'a pas conçu soi-même*—are true in their measure of every genuine enthusiasm. Enthusiasm,—that, in the broad Platonic sense of the *Phaedrus*, was the secret of his divinatory Power over the Hellenic world. This enthusiasm, dependent as it is to a great degree on bodily temperament, has a power of re-enforcing the purer emotions of the intellect with an almost physical excitement. That his affinity with Hellenism was not merely intellectual, that the subtler threads of temperament were inwoven in it, is proved by his romantic, fervent friendships with young men. »²

La citation qui ouvre cet extrait est authentique : on la retrouve dans le premier tome de *De l'Allemagne*³. Pater invite ainsi à « se faire païen » pour « pénétrer l'Antiquité » : par

¹ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.30.

² « Winckelmann », *R*, p.190-191 : « “Il y avait eu avant lui, écrit Madame de Staël, des érudits que l'on pouvait consulter comme des livres, mais personne ne s'était fait païen, si je puis m'exprimer ainsi, pour pénétrer l'antiquité.” “On exécute mal ce qu'on n'a pas conçu soi-même” : cette phrase est vraie en fonction de l'enthousiasme réel qui anime quiconque conçoit. L'enthousiasme, au sens le plus largement platonicien du *Phèdre*, fut le secret du pouvoir de divination du monde hellénique qui anima Winckelmann. Dépendant dans une grande mesure du tempérament physique, cet enthousiasme a le pouvoir de renforcer les émotions purifiées de l'intellect d'une excitation presque physique. Que ses affinités avec l'hellénisme ne soient pas simplement d'ordre intellectuel, que les fils plus subtils du tempérament y soient tissés, voici ce que prouvent les amitiés ferventes et romantiques de Winckelmann avec des jeunes hommes ». (*LR*, p.184).

³ Germaine de Staël-Holstein, *De l'Allemagne*, t.1, 2^e partie (« La littérature et les arts »), chap. 6 (« Lessing et Winckelmann »), Paris, H. Nicolle, Mame frères, 1814, p.231 : « Des poètes, avant Winckelmann, avaient étudié

l'intermédiaire de Winckelmann, contre les savoirs livresques « intellectuels » et les savants (« *learned men* »), le critique anglais, dans son approche de l'Antiquité, privilégie « l'enthousiasme », concept tiré du *Phèdre* (un intertexte de « Winckelmann »), compris comme « tempérament physique » (« *bodily temperament* ») et « excitation physique » (« *physical excitement* »). Sous couvert d'un essai sur l'une des grandes figures de l'hellénisme et de l'histoire de l'art au XVIII^e siècle, Pater se livre donc à un éloge des « amitiés ferventes avec des jeunes hommes » et de l'homoérotisme : « le sous-texte homosexuel affleure donc entre les lignes du discours de l'érudit »¹. On saisit bien, là encore, combien l'esthétique et l'épistémologie patérienne portent aussi en elles une dimension profondément politique et militante : « the seemingly antiquarian discourses of Hellenism served to create new configurations of sexuality and gender: [...] Pater performs the conversion of Classical learning into a queer philology »². Mais cet enthousiasme est aussi « pouvoir divinatoire », et renvoie donc à une connaissance qui ne se veut ni rationnelle ni objective, une appréhension presque mystique et religieuse de l'histoire et des réalités du monde. Ce terme rappelle d'ailleurs la figure de Léonard de Vinci qui, souligne Pater, n'aura jamais été « un simple raisonneur qui soumet la conception à l'anatomie et la composition aux règles mathématiques, » mais qui « apparut à ses contemporains plutôt comme un sorcier, un magicien qui possédait d'étranges secrets et une science cachée, et qui vivait dans un monde dont lui seul possédait la clé »³. « *Hidden knowledge* » : cachée parce inconnue, cachée aussi parce qu'interdite et contrebandière, cette nouvelle connaissance s'offre dès lors comme une *Weltanschauung* également « en exil ». Cet essai consacré à Léonard de Vinci offre d'ailleurs un bon exemple de la méthodologie qu'entend suivre Pater dans son écriture de l'histoire et dans son approche des savoirs.

les tragédies des Grecs, pour les adapter à nos théâtres. On connaissait des érudits qu'on pouvait consulter comme des livres ; mais personne ne s'était fait, pour ainsi dire, païen pour pénétrer l'antiquité. Winckelmann a les défauts et les avantages d'un Grec amateur des arts, et l'on sent, dans ses écrits, le culte de la beauté, tel qu'il existait chez un peuple où, si souvent, elle obtint les honneurs de l'apothéose. L'imagination et l'érudition prêtaient également à Winckelmann leurs lumières différentes ; on était persuadé jusqu'à lui qu'elles s'excluaient mutuellement. Il a fait voir que, pour deviner les anciens, l'une était aussi nécessaire que l'autre. On ne peut donner de la vie aux objets de l'art que par la connaissance intime du pays et de l'époque dans laquelle ils ont existé. Les traits vagues ne captivent point l'intérêt. Pour animer les récits et les fictions dont les siècles passés sont le théâtre, il faut que l'érudition même seconde l'imagination, et la rende, s'il est possible, témoin de ce qu'elle doit peindre, et contemporaine de ce qu'elle raconte. » De toute évidence, Pater s'approprie les propos de Mme de Staël, qui questionnent bien déjà, eux aussi, les relations entre « érudition » scientifique et « imagination » poétique.

¹ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.36.

² Y. Prins, « Greek Maenads, Victorian Spinsters », art.cit., p.47.

³ « Léonard de Vinci », *LR*, p.125 : « if we think of him as the mere reasoner who subjects design to anatomy, and composition to mathematical rules, we shall hardly have that impression which those around Leonardo received from him. [...] He seemed to them rather the sorcerer or the magician, possessed of curious secrets and a hidden knowledge, living in a world of which he alone possessed the key. » (*R*, p.107).

« His legend, as the French say, with the anecdotes which every one remembers, is one of the most brilliant chapters of Vasari. Later writers merely copied it, until, in 1804, Carlo Amoretti applied to it a criticism which left hardly a date fixed, and not one of those anecdotes untouched. The various questions thus raised have since that time become, one after another, subjects of special study, and mere antiquarianism has in this direction little more to do. For others remain the editing of the thirteen books of his manuscripts, and the separation by technical criticism of what in his reputed works is really his, from what is only half his, or the work of his pupils. But a lover of strange souls may still analyse for himself the impression made on him by those works, and try to reach through it a definition of the chief elements of Leonardo's genius. The legend, as corrected and enlarged by its critics, may now and then intervene to support the results of this analysis. »¹

Dans ces lignes, le processus au fondement de la constitution des savoirs est clair : c'est d'abord la légende, telle que peuvent la transmettre des auteurs comme Vasari, qui est à l'origine de la connaissance : c'est bien « l'anecdote », autrement dit l'histoire personnelle, mineure, mais aussi profondément vivante et pittoresque, qui est primordiale, n'en déplaise à l'impartialité du propos. À cette approche que l'on pourrait qualifier de poétique succède une vision qui repose sur un impératif de vérité objective, qui débarrasse l'histoire officielle de ses scories légendaires, à l'image de ce que fit le naturaliste Carlo Amoretti au début du XIX^e siècle. À cette démarche historique (« *antiquarianism* ») et à cette « critique technique » (« *technical criticism* »), Pater cherche à opposer, comme dans « Winckelmann », une vision proprement amoureuse dans sa quête de connaissance, en invitant son lecteur à se faire « amant d'âmes étranges ». C'est bien alors l'amour qui doit guider le critique dans sa quête épistémologique, qui se fait ainsi nécessairement subjective (« *analyse for himself* ») et sensualiste, donnant la primauté aux « impressions ». Présent dans « Léonard de Vinci », ce

¹ « Léonard de Vinci », *R*, p.99-100 : « Sa légende, comme disent les Français, constitue l'un des chapitres des plus brillants des Vies de Vasari, avec des anecdotes inoubliables. Les successeurs de ce dernier se contentèrent de le copier, jusqu'à ce qu'en 1804, Carlos Amoretti appliquât à Léonard une critique qui n'épargna presque nulle date et nulle anecdote. Depuis, les diverses questions ainsi suscitées sont devenues tour à tour des sujets d'étude particulières et la simple recherche historique a cessé d'être pertinente. Pour d'autres auteurs, il reste à publier les treize volumes de ses manuscrits, à séparer par une critique technique ce qui, dans ses œuvres réputées, est vraiment de lui, de ce qui ne l'est qu'à moitié ou qui est l'œuvre de ses élèves. Néanmoins, un amant d'âmes étranges peut encore analyser pour lui-même l'impression que font ces œuvres, et essayer ainsi d'atteindre une définition des principaux éléments du génie de Léonard. Corrigée et agrandie par ses critiques, la légende peut intervenir ici ou là pour soutenir le résultat de cette analyse. » (*LR*, p.120).

terme de « *lover* » est d'ailleurs utilisé par Pater pour désigner Abélard, « the great scholar and the great lover »¹, aussi bien que Winckelmann :

« And that world in which others had moved with so much embarrassment, seems to call out in Winckelmann new senses fitted to deal with it. He is in touch with it; it penetrates him, and becomes part of his temperament. He remodels his writings with constant renewal of insight; he catches the thread of a whole sequence of laws in some hollowing of the hand, or dividing of the hair; he seems to realise that fancy of the reminiscence of a forgotten knowledge hidden for a time in the mind itself; as if the mind of one, lover and philosopher at once in some phase of pre-existence — φιλοσοφήσας ποτέ μέτ' ἔρωτος — fallen into a new cycle, were beginning its intellectual career over again, yet with a certain power of anticipating its results. So comes the truth of Goethe's judgments on his works; they are a life, a living thing, designed for those who are alive — *ein Lebendiges für die Lebendigen geschrieben, ein Leben selbst.* »²

Ce nouveau lien à la Grèce antique, et tout ce qu'il implique en termes d'écriture du passé, de l'histoire, et plus largement des savoirs, se fonde, là encore, sur un contact physique étroit, en témoignent les termes utilisés (« *new senses* », « *in touch with it* », « *penetrates* »). Ce qui s'instaure alors, c'est une forme de communion harmonieuse entre le savant et l'objet de savoir, sur le modèle de la relation amoureuse. Il y a une part d'abandon chez le philosophe ou le savant, qui se laisse ainsi posséder par l'objet de ses recherches... ou de ses fantasmes. On retrouve donc ici toute la dialectique, déjà mise en place au sujet d'Abélard, entre savoir et amour, science et poésie : dans ces lignes, Winckelmann se fait à la fois « philosophe » et « amant », dans un lien explicite avec le *Phèdre* de Platon (249a). C'est là encore un « savoir oublié, caché » (« *forgotten knowledge hidden for a time...* ») que cherche à mettre au jour Pater, qui emprunte à l'idéalisme platonicien le concept d'*anamnēsis*, connaissance comme réminiscence. Les dernières lignes, tirées du « Winckelmann » de Goethe, sont capitales pour

¹ « Two early French Stories », *R*, p.3.

² « Winckelmann », *R*, p.194 : « Et ce monde où d'autres évoluaient avec tant d'embarras semble éveiller en Winckelmann de nouveaux sens pour l'appréhender. Il est à son contact, il s'en laisse pénétrer et ce monde devient une partie de son tempérament. Winckelmann remodèle ses écrits avec une intuition sans cesse renouvelée, il saisit le fil d'une série de séquences formant une loi dans la dépression d'une main ou dans la division d'une chevelure ; il semble accomplir cette idée de la réminiscence d'un savoir oublié, caché un temps dans l'esprit, comme si l'esprit d'un amant et philosophe dans une phase d'existence antérieure – φιλοσοφήσας ποτέ μέτ' ἔρωτος – tombé en un cycle nouveau, recommençait sa carrière intellectuelle, mais avec un certain pouvoir d'en anticiper les résultats. C'est là que réside la vérité du jugement de Goethe de ses écrits : ils sont une vie, une chose vivante, conçue pour ceux qui sont vivants : “*ein Lebendiges für die Lebendigen geschrieben, ein Leben selbst*”. » (*LR*, p.186-187).

saisir le principe au fondement du sensualisme patérien : c'est bien la vie dans toute sa liberté et toute sa corporalité qui se donne à voir dans cette nouvelle appréhension du monde. C'est d'ailleurs précisément au nom de cette érotique de la connaissance que Nietzsche réévalue Platon (contre Schopenhauer) :

« [Platon] dit, avec une candeur dont seul un Grec est capable (et jamais un "chrétien") qu'il n'y aurait pas de philosophie platonicienne s'il n'y avait pas à Athènes de si beaux adolescents : leur vue seule peut plonger l'âme du philosophe dans un vertige érotique qui ne lui laisse de répit qu'elle n'ait semé sur un terrain d'une telle beauté la graine de toutes les grandes choses. [...] La philosophie selon Platon se définirait plutôt comme une joute érotique, développant et intériorisant l'ancienne gymnastique agonale et les *conditions* qu'elle présuppose... »¹

Cette opposition, ou du moins cette complémentarité, entre « philosophe » et « amant » est ainsi symptomatique des enjeux de l'antagonisme entre sensualisme et spiritualisme : si elle est récurrente dans *La Renaissance*, on la retrouve évidemment dans d'autres textes plus tardifs. Ne peut-on pas voir par exemple dans le prieur Saint-Jean une résurgence de cette figure du savant amoureux ? Lui, l'ecclésiastique muré dans sa science abstraite et théorique, le voilà brutalement (mais non sans plaisir) confronté à la beauté d'un corps masculin, en la personne d'Apollyon – beauté divine ou diabolique ? C'est bien sous l'influence de ce dernier que le prieur Saint-Jean dépasse une approche purement rationnelle et spéculative du monde, et, s'il ne se fait pas « amant » au sens propre, on ne peut contester le pouvoir de séduction, y compris physique, qu'exerce « l'âme étrange » d'Apollyon sur le prieur...

d. Vers une « métaphysique hostile à la métaphysique »

Comme chez Heine, il y a donc chez Pater un positionnement philosophique qui s'oppose à la pure spéculation spiritualiste, et l'exemple de Sebastian von Storck est à cet égard particulièrement signifiant. Ce personnage s'offre comme l'incarnation d'un rationalisme et d'un pragmatisme qui, de toute évidence, est aussi antiesthétique : « But in truth the arts were a matter he could but just tolerate. Why add, by a forced and artificial production, to the

¹ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.105. Il poursuit en louant, comme Pater, « tout ce que la France *classique* a produit de supérieur » qui « s'est développé dans un climat d'intérêt pour les choses de l'amour ».

monotonous tide of competing, fleeting existence? »¹ La chambre que le jeune homme occupe, métaphore de l'esprit, illustre parfaitement son désir de désincarnation la plus totale et sa volonté de sortie de la vie et de ses contingences pour n'être plus que pensée, essence, intellect pur : « A kind of empty place! Here, you felt, all had been mentally put to rights by the working-out of a long equation, which had zero is equal to zero for its result. Here one did, and perhaps felt, nothing; one only thought. »² Dans ce néant (« zero ») de la sensation et de l'action, dans cette fuite radicale hors du monde sensible, Sebastian von Storck promeut un solipsisme qui ne fait de la pensée (« thought ») que la seule et unique certitude, ce dont témoigne d'ailleurs son journal, qui, à bien des égards, rappelle le traité du prieur Saint-Jean (« a dry enough treatise on mathematics ») :

« I pause just here to indicate in outline the kind of reasoning through which, making the “Infinite” his beginning and his end, Sebastian had come to think all definite forms of being, the warm pressure of life, the cry of nature itself, no more than a troublesome irritation of the surface of the one absolute mind, a passing vexatious thought or uneasy dream there, at its height of petulant importunity in the eager, human creature.

The volume was, indeed, a kind of treatise to be:—a hard, systematic, well-concatenated train of thought, still implicated in the circumstances of a journal. Freed from the accidents of that particular literary form with its unavoidable details of place and occasion, the theoretic strain would have been found mathematically continuous. The already so weary Sebastian might perhaps never have taken in hand, or succeeded in, this detachment of his thoughts; every one of which, beginning with himself, as the peculiar and intimate apprehension of this or that particular day and hour, seemed still to protest against such disturbance, as if reluctant to part from those accidental associations of the personal history which had prompted it, and so become a purely intellectual abstraction. »³

¹ « Sebastian von Storck », *IP*, p.100 : « L'art était un sujet qui n'allait pas pour lui sans agacement. Pourquoi ajouter, par une production forcée et artificielle, au cours monotone d'une rude et fuyante existence ? » (*Portraits imaginaires*, p.111).

² *Ibid.*, *IP*, p.100 : « Une sorte d'endroit vide ! Ici, l'on sentait que tout avait été mentalement établi par la solution d'une longue équation dont le résultat donnait : zéro égale zéro. Là, on ne faisait, et peut-être on ne sentait rien ; on se contentait de penser. » (*Portraits imaginaires*, p.113).

³ *Ibid.*, *IP*, p.107-108 : « Je m'arrête un instant ici pour indiquer succinctement l'espèce de raisonnement par lequel, faisant de “l'Infini” son commencement et sa fin, il en était arrivé à tenir toutes les formes définies de l'être, la chaude passion de la vie, le cri de la nature même pour une simple et déplaisante irritation de la surface de l'esprit, seul existant et absolu pour une pensée passagère et déplaisante comme un rêve gênant, à son plus haut degré d'importunité irritante chez l'ardente créature humaine. Le volume était d'ailleurs destiné à former un traité, et représentait un dur et systématique enchaînement de pensées, malgré l'adaptation de ces pensées aux événements quotidiens. Allégé des détails inévitables de circonstances et de lieux inhérents à cette forme

Ce qui est en jeu dans ce radicalisme philosophique, c'est bien l'opposition entre « l'esprit unique et absolu », pure essence abstraite, et la vie dans toutes ses chaudes contingences, dont Sebastian von Storck cherche à se défaire. Le journal de Sebastian illustre précisément ces tensions et s'offre ainsi comme un exemple qui cherche à questionner la manière de connaître le monde et de dire les savoirs. « Dur et systématique enchaînement de pensée » (« *well-concatenated* ») soumis au « événements quotidiens » et aux « circonstances », « théorèmes à déduction mathématiques » contraint par « cette forme littéraire de journal », ce texte de Sebastian s'offre comme une parfaite illustration de l'antagonisme patérien entre sensualisme et spiritualisme. Pater répond ainsi aux critiques qui accusent le sensualisme patérien, voire l'ensemble du mouvement esthétique, de solipsisme. Dans cette nouvelle, les attaques patériennes contre un subjectivisme radical et contre un enfermement dans la raison pure passe alors précisément par une réévaluation d'un certain humanisme : Sebastian meurt en sauvant un jeune enfant de la noyade. À rebours de ce modèle, le cyrénaïsme de Marius s'engage alors de son côté dans une « stricte limitation et presque une renonciation à l'enquête métaphysique elle-même »¹, ou, en d'autres termes, dans une « métaphysique hostile à la métaphysique »² :

« A great metaphysical acumen was devoted to the function of proving metaphysical speculation impossible, or useless. Abstract theory was to be valued only just so far as it might serve to clear the tablet of the mind from suppositions no more than half realisable, or wholly visionary, leaving it in flawless evenness of surface to the impressions of an experience, concrete and direct. »³

En soulignant ici l'impossibilité et l'inutilité de la métaphysique, Pater s'inscrit en communion de pensée avec Nietzsche qui invite à un « dépassement de la métaphysique »

littéraire de journal, il eût formé une série de théorèmes à déductions mathématiques. Sébastien eût été déjà trop las pour s'appliquer avec succès à un pareil détachement de pensée, si chacun de ses notes, ayant d'abord trait à lui-même, n'eût traduit une impression secrète et intime de tel jour et de telle heure, non sans paraître toutefois protester contre un tel tiraillement et répugner à se départir des circonstances accidentelles qui l'avaient engendrée, pour passer à l'état de pure abstraction intellectuelle. »

¹ *Marius*, p.122 : « a strict limitation, almost the renunciation, of metaphysical enquiry itself. » (*ME*, t.1, p.140).

² *Marius*, p.124 : « this anti-metaphysical metaphysic » (*ME*, t.1, p.142).

³ *ME*, t.1, p.141 : « une grande perspicacité métaphysique fut tout entière consacrée à s'invalider elle-même, à prouver son inutilité. La seule théorie abstraite appréciable serait celle qui saurait débarrasser les tablettes de l'esprit de suppositions qui n'étaient qu'à moitié concevables ou, pis, complètement visionnaires, pour laisser une surface égale, sans défauts, prête à recevoir les impressions de l'expérience dans toute leur immédiateté concrète » (*Marius*, p.123).

(« *Überwindung der Metaphysik* »¹), une expression qui sera d'ailleurs reprise par Carnap puis Heidegger un demi-siècle plus tard. Ce sont bien les « impressions de l'expérience » qui doivent se faire premières, et ce positionnement de Marius rejoint ici directement la « Préface » de *La Renaissance* : « the aesthetic critic [...] has no need to trouble himself with the abstract question what beauty is in itself, or what its exact relation to truth or experience – metaphysical questions, as unprofitable as metaphysical questions elsewhere. »² Le sensualisme patérien, en affirmant la primauté des émotions sensibles, souligne ainsi, contre l'enquête spéculative, la place primordiale dans la constitution des savoirs et dans la connaissance du monde que doit jouer l'art, qui, rappelle Pater, « ne s'adresse pas à la raison et encore moins à l'intellect pur, mais à la “raison imaginative” à travers les sens ».³ Le rejet patérien « de la philosophie métaphysique et strictement empirique », tel qu'il trouve par exemple à s'exprimer dans les premières lignes de « *The Aesthetic Life* », « rejoint ainsi son rejet de la philosophie purement spéculative coupée de l'expérience, Pater revendiquant plutôt la valeur de l'art pour résoudre les tensions entre la quête de la perfection absolue et la fugacité de la perception. »⁴ Dans cette logique, l'itinéraire de Winckelmann est ainsi marqué, selon Pater, par un refus de s'engager dans la philosophie, qui épargne seulement Platon de son hostilité à la démarche purement spéculative⁵. Mais là encore, si Pater admire Platon, c'est bien plus pour son style et la dimension esthétique de son propos que pour sa philosophie à proprement parler, ou son éthique : Platon n'est pas spéculatif, et sa pensée, rappelle Pater, s'offre plutôt comme une poésie. En d'autres termes, là où la tradition fait de Platon un idéaliste préchrétien, Pater y voit au contraire un authentique païen sensualiste. Il

¹ Ou du moins que c'est l'art qui doit porter la réflexion métaphysique : « j'affirme, moi, que je tiens l'art pour la tâche suprême et l'activité proprement métaphysique de cette vie. » (« Dédicace à Richard Wagner », *La naissance de la tragédie*, p.26).

² « Préface », *R*, p.VIII-IX, « nul besoin de perdre son temps avec la question abstraite de la beauté en soi, ou de sa relation précise à la vérité ou à l'expérience pour les distinguer et les analyser directement : ce sont des questions métaphysiques tout aussi dénuées d'utilité que toutes les autres. » (*LR*, p.48).

³ *LR*, p.141 : « as art addresses not pure sense, still less the pure intellect, but the “imaginative reason” through the senses » (*R*, p.130). Pater reprend ici l'expression utilisée par Arnold dans « Pagan and Medieval Religious Sentiment ». Arnold termine son essai en faisant l'éloge d'une période grecque « of the highest possible beauty and value » (*Essays in criticism*, p.153) : « The poetry of later paganism lived by the senses and understanding ; the poetry of mediaeval Christianity lived by the heart and imagination. But the main element of the modern spirit's life is neither the senses and understanding, nor the heart and imagination; it is the imaginative reason. »

⁴ B. Coste, C. Ribeyrol, A.-F. Gillard Estrada, M. Lambert-Charbonnier, « Introduction » à *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*, *op.cit.*, p.3.

⁵ Voir par exemple en *R*, p.182 : « Plato, however, saved so often for his redeeming literary manner, is excepted from Winckelmann's proscription of the philosophers. The modern student most often meets Plato on that side which seems to pass beyond Plato into a world no longer pagan, based upon the conception of a spiritual life. But the element of affinity which he presents to Winckelmann is that which is wholly Greek, and alien from the Christian world, represented by that group of brilliant youths in the *Lysis*, still uninfected by any spiritual sickness, finding the end of all endeavour in the aspects of the human form, the continual stir and motion of a comely human life. »

s'agit là, certes, d'une vision toute personnelle du philosophe athénien¹, mais qui en dit long néanmoins sur les principes au fondement de l'épistémologie et de l'esthétique patérienne, que l'on retrouve à la conclusion de « Winckelmann » : « But a taste for metaphysics may be one of those things which we must renounce, if we mean to mould our lives to artistic perfection. Philosophy serves culture, not by the fancied gift of absolute or transcendental knowledge, but by suggesting questions which help one to detect the passion, and strangeness, and dramatic contrasts of life. »²

e. Connaître (par) l'art

Cette nouvelle manière d'appréhender le monde et de dire les savoirs donne donc à l'art une place capitale. *La Joconde* patérienne « affirme ainsi la suprématie de l'art et la force de l'image sur la théorie. »³ Dans cette perspective, Pater invite à comprendre les arts eux-mêmes autrement que comme de simples vecteurs sensibles d'une idée. Ces derniers « doivent d'abord réjouir les sens et les réjouir aussi directement et sensuellement qu'un fragment de verre vénitien ; et ce n'est qu'à travers ce plaisir qu'[ils] deviennent le véhicule de quelque science ou quelque poésie située par-delà dans l'intention de l'artiste »⁴. Ce sensualisme esthétique, compris comme réévaluation du corps et des émotions, passe donc bien par une reconsidération de ce qui fait directement appel aux impressions sensibles du spectateur, c'est-à-dire de la forme ou du style, comme le rappelle les premières lignes de « L'école de Giorgione » :

« It is the mistake of much popular criticism to regard poetry, music, and painting—all the various products of art—as but translations into different languages of one and the same fixed quantity of imaginative thought, supplemented by certain technical qualities of colour, in painting; of sound, in music; of rhythmical words, in poetry. In this way, the sensuous element in art, and with it almost everything in art that is essentially artistic, is made a matter of indifference;

¹ Ce qui n'empêchera pas B. Jowett de féliciter Pater pour son ouvrage, qui offre une vision complémentaire à celle de l'enseignant oxonien.

² « Winckelmann », *LR*, p.229-230 : « mais le goût de la métaphysique est peut-être l'une des choses auxquelles nous devons renoncer si nous voulons modeler nos vies sur la perfection artistique. La philosophie sert la culture, non par le don imaginé du savoir absolu ou transcendantal, mais en suggérant des questions qui nous aident à déceler la passion, l'étrangeté, et les contrastes dramatiques de la vie. » (*LR*, p.210).

³ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.18.

⁴ « L'école de Giorgione », *LR*, p.143 : « these essential pictorial qualities *LR* must first of all delight the sense, delight it as directly and sensuously as a fragment of Venetian glass; and through this delight alone become the vehicle of whatever poetry or science may lie beyond them in the intention of the composer » (*R*, p.132-133).

and a clear apprehension of the opposite principle—that the sensuous material of each art brings with it a special phase or quality of beauty, untranslatable into the forms of any other, an order of impressions distinct in kind—is the beginning of all true aesthetic criticism. »¹

À rebours d'une certaine critique, qualifiée ici de « populaire », Pater cherche bien à réévaluer chaque art dans sa dimension charnelle, c'est-à-dire à redonner à la peinture, à la musique, à la littérature, une place unique et propre, liée aux spécificités formelles de chacun de ces arts. L'esthète anglais conteste ainsi une vision de l'art qui n'en ferait que l'addition d'une « pensée imaginative » et d'une « technique » : au contraire, « toute critique esthétique authentique » doit impérativement prendre en compte cet « élément sensuel » qui est cœur de l'œuvre d'art. En d'autres termes, l'art, parce qu'il s'incarne dans une matière propre (la couleur, le son, la rythmique poétique), dépasse et excède l'idée qu'il incarne : le corps fait sens. L'art, poursuit Pater, ne peut donc se réduire à une question de technique : « to suppose that all is mere technical acquirement in delineation or touch, working through and addressing itself to the intelligence, on the one side, or a merely poetical [...] addressed also to the pure intelligence, on the other:—this is the way of most spectators, and of many critics, who have never caught sight all the time of that true pictorial quality which lies between. »² Sur ce point, Pater se montre héritier de Hegel et surtout de Baudelaire (« L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix »). Il s'agit ainsi pour Pater de souligner que l'art et le corps ne seront jamais réductibles, quels qu'ils soient, à des machines qui se feraient simples exécutantes d'idées ou de pensées : le monde sensible, dans ses libres contingences et dans les émotions qu'il suscite, porte en lui des qualités sensuelles qui ne peuvent être mécanisées, systématisées, ou automatisées.

¹ « The school of Giorgione », *R*, p.130 : « C'est l'erreur de la plupart de la critique populaire de considérer la poésie, la musique et la peinture – toutes les diverses productions artistiques – uniquement comme des traductions en différents langages d'une unique quantité fixe de pensée imaginative à laquelle se rajoutent certaines qualités techniques, de couleur en peinture, de son en musique et de rythme verbal en poésie. De cette façon, l'élément sensuel de l'art et avec lui, presque tout ce qui dans l'art est essentiellement artistique, perd son importance, alors que la compréhension franche du principe opposé – selon lequel l'élément sensuel de chaque art apporte avec lui un stade particulier ou une qualité de beauté intraduisible dans les formes d'un autre art ainsi qu'un ordre distinct d'impressions – constitue le début de toute critique esthétique authentique. » (*LR*, p.141).

² *Ibid.*, p.131-132 : « Supposer qu'il n'est qu'acquisition technique œuvrant et s'adressant à l'intelligence en matière de ligne ou de touche, ou qu'il ne s'agit que d'un intérêt simplement poétique [...] s'adressant lui aussi à la pure intelligence, c'est la façon de la plupart des spectateurs et de bien des critiques qui n'ont jamais aperçu cette qualité authentiquement picturale » (*LR*, p.142).

4. « Ich bin kein Gelehrter »

a. La « systématique » (et autres « désinences en -ique »)

« Der Gedanke kann weder gezählt werden noch gemessen »¹ : à bien des égards, Heine partage les conclusions patériennes, lui dont le paganisme, dans sa résistance à toute catégorisation, s'attaque régulièrement à l'ensemble des discours abstraits et dogmatiques. Si cette dimension, comme on l'a vu, est au cœur des *Dieux en exil*, il s'agit bien d'une caractéristique des premiers écrits heinéens, que l'on retrouve notamment dans *Le Tambour Legrand. Idées*. Le titre allemand, qui inverse l'ordre du titre tel qu'il a été traduit en français (*Ideen. Das Buch Le Grand*), met d'ailleurs précisément l'accent sur ces « idées » qui sont censées constituer le cœur de l'ouvrage. Mais qu'est-ce qu'une idée ? C'est la question que pose Heine, avec beaucoup d'humour, au chapitre XIV de son texte, qui s'offre bien à la fois comme la condamnation de la pensée systématique et spéculative mais également comme la revendication d'une esthétique de la déraison, de l'extravagance et de la fantaisie : « Madame, haben Sie überhaupt eine Idee von einer Idee? Was ist eine Idee? [...] Wie gesagt, Madame, die Ideen, von denen hier die Rede ist, sind von den platonischen eben so weit entfernt wie Athen von Göttingen, und Sie dürfen von dem Buche selbst eben so wenig große Erwartungen hegen, als von dem Verfasser selbst. »² L'opposition entre Athènes et Göttingen, ville « célèbre pour ses saucissons et pour son université »³, rejoue explicitement ici l'antagonisme entre un spiritualisme académique et un sensualisme qui s'offre comme une esthétique de la fantaisie : « Das ist falsch, ich verstelle mich gar nicht, ich spreche wie mir der Schnabel gewachsen, ich schreibe in aller Unschuld und Einfalt, was mir in den Sinn kommt, und ich bin nicht daran Schuld, wenn das etwas Gescheutes ist. »⁴ À cet égard, la fin du chapitre

¹ *GRP*, III, p.84 : « la pensée ne peut être calculée ni mesurée » (*DA*, III, *DHA* 8, p.321). Cf. les *Elementargeister* (*EG*, p.12) : « Den Volksglauben selbst in ein System bringen, wie manche beabsichtigen, ist aber eben so unthunlich, als wollte man die vorüberziehenden Wolken in Rahmen fassen. » « Quant à réduire en système les croyances elles-mêmes du peuple [], c'est une chose aussi impossible que d'arrêter dans un cadre les nuages du ciel. » (*Traditions populaires*, *DHA* 9, p.152).

² *Ideen. Das Buch Legrand*, XIV, *DHA* 6, p.205-206 : « Madame, avant tout, avez-vous l'idée d'une idée ? Qu'est-ce qu'une idée ? [...] Vous comprenez bien, madame : les idées dont il est question ici sont aussi éloignées des idées platoniques, qu'Athènes l'est de Göttingue, et vous pouvez attendre aussi peu de bien de ce livre que de l'auteur lui-même. » (*Le Tambour Legrand. Idées*, XIV, *DHA* 6, p.336).

³ *Les montagnes du Hartz*, *DHA* 6, p.234 : « berühmt durch ihre Würste und Universität » (*Die Harzreise*, *DHA* 6, p.83). Il s'agit bien de tourner en dérision la recherche scientifique et l'érudition, dont Heine fait l'expérience lors de ses études de droit, en témoigne l'épisode des premières pages de ce récit, qui met en scène la Justice et s'offre comme le récit d'une vocation poétique.

⁴ *Ideen. Das Buch Legrand*, XIV, *DHA* 6, p.206 : « C'est faux, je ne m'égare pas, je parle comme ça me vient, j'écris en toute innocence et niaiserie ce qui me passe par la tête, et ce n'est pas ma faute si c'est quelque chose de sensé. » (*Idées. Le livre de Le Grand*, XIV, dans *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), p.254). La traduction

précédent est particulièrement éloquent, et illustre là encore toute la licence fantasque de la plume heinéenne, contre le rationalisme spiritualiste :

« Sie sehen, Madame, es fehlt mir nicht an Gründlichkeit und Tiefe. Nur mit der Systematie will es noch nicht so recht gehen. Als ein ächter Deutscher hätte ich dieses Buch mit einer Erklärung seines Titels eröffnen müssen, wie es im heiligen römischen Reiche Brauch und Herkommen ist. Phidias hat zwar zu seinem Jupiter keine Vorrede gemacht, eben so wenig, wie auf der medizäischen Venus – ich habe sie von allen Seiten betrachtet – irgend ein Citat gefunden wird; – aber die alten Griechen waren Griechen, unser einer ist ein ehrlicher Deutscher, kann die deutsche Natur nicht ganz verläugnen, und ich muß mich daher noch nachträglich über den Titel meines Buches aussprechen. Madame, ich spreche demnach:

I. Von den Ideen.

A. Von den Ideen im Allgemeinen.

a. Von vernünftigen Ideen.

b. Von unvernünftigen Ideen.

&α. Von den gewöhnlichen Ideen.

&β. Von den Ideen, die mit grünem Leder überzogen sind.

Diese werden wieder eingetheilt in – doch das wird sich alles schon finden. »¹

Contre la « systématique » (« *Systematie* ») caractéristique de la pensée positive et des « honnêtes allemands » (« *ehrlicher Deutscher* »), Heine oppose l'art grec, représenté par la statue chrysléphantine de Phidias, et la Vénus de Médicis, qui déjoue tous les codes (préface, citations...) au fondement des méthodes modernes de réflexion. L'annonce du plan (1^o, A...), qui conclue l'un des derniers chapitres de l'ouvrage, s'offre comme une parodie du discours de la systématisation rationnelle² auquel Heine substitue une approche poétique qui échappe à

française faite du vivant de Heine ne nous semble pas rendre le texte allemand dans toute sa frivolité et tout son caprice.

¹ *Ideen. Das Buch Legrand*, XIV, DHA 6, p.204-205 : « Vous voyez, madame, que je ne manque ni de solidité ni de profondeur. Seulement, je ne suis pas encore très à mon aise avec la systématique. En véritable Allemand, j'aurais dû commencer ce livre par une explication de son titre, comme il est d'usage et de tradition dans le saint empire romain. Il est vrai que Phidias n'a pas fait de préface à son Jupiter, pas plus qu'on ne trouve de citation sur la Vénus de Médicis, que j'ai considérée sous toutes les faces... Mais les anciens Grecs étaient des Grecs, et nous sommes, nous autres, d'honnêtes Allemands ; nous ne pouvons renier tout à fait la nature allemande, et il me faut donc m'expliquer, après coup, sur le mot Idées que j'ai écrit sur le titre de mon livre. Madame, je parlerai donc 1^o Des idées, A. Des idées en général, α. Des idées raisonnables, β. Des idées déraisonnables, a. Des idées ordinaires, b. Des idées reliées en [cuir de cochon]. Ces sections seront subdivisées en... ; mais tout cela se trouvera en temps et lieu. » *Le Tambour Legrand. Idées*, XIV, DHA 6, p.335).

² Un propos semblable se retrouve d'ailleurs dans les premières pages des *Montagnes du Hartz* : « j'ai suivi, dans ce but, un cours d'anatomie comparée, compulsé [et annoté] les ouvrages les plus rares de la bibliothèque, étudié pendant des heures entières les pieds des dames qui passaient dans la rue de Weend, et, dans la dissertation

toute forme de classifications arbitraires : « Der schweigsame Begleiter öffnete jetzt auf einmal den Mund, zählte die Staubfäden der Blume und sagte ganz trocken: ‘sie gehört zur achten Classe.’ Es ärgert mich jedesmal, wenn ich sehe, daß man auch Gottes liebe Blumen, eben so wie uns, in Casten getheilt hat. »¹ La démarche poétique heinéenne cherche bien à substituer à une typologie mathématique un classement beaucoup plus subjectif qui donne au corps et aux sens (odorat, goût) la place la plus importante. Dans cette perspective, comme on l’a vu plus haut, ces deux approches sont fondées sur un rapport différent au temps, en témoignent ces lignes qui opposent les « esprits petits et analytiques » (« *kleine, analytische Geister* ») ayant « goût pour les intrigues embrouillées et lentes » et les « esprits synthétiques et intuitifs » (« *synthetische, intuitive Geister* ») qui « savent [...] combiner les moyens que leur offre le présent » :

« « Zur verwickelten, langsamen Intrigue neigen sich kleine, analytische Geister, hingegen synthetische, intuitive Geister wissen auf wunderbar geniale Weise die Mittel, die ihnen die Gegenwart bietet, so zu verbinden, daß sie dieselben zu ihrem Zwecke schnell benutzen können. Erstere scheitern sehr oft, da keine menschliche Klugheit alle Vorfällenheiten des Lebens voraussehen kann und die Verhältnisse des Lebens nie lange stabil sind; letzteren hingegen, den intuitiven Menschen, gelingen ihre Vorsätze am leichtesten, da sie nur einer richtigen Berechnung des Vorhandenen bedürfen, und so schnell handeln, daß dieses, durch die Bewegung der Lebenswogen, keine plötzliche, unvorhergesehene Veränderung erleiden kann. »²

savante qui contiendra le résultat de ces études, je parle 1° des pieds en général, 2° des pieds chez les anciens, 3° des pieds des éléphants, 4° des pieds des dames de Göttingue ; 5° je récapitule tout ce qui a déjà été dit sur ces pieds au cabaret Ulric ; 6° je considère ces pieds dans leurs rapports, et m’étends aussi, à cette occasion, sur le mollet, le genou, *et cætera*, et, enfin, 7° si je puis trouver un format de papier assez grand, je joindrai à ma brochure quelques lithographies, avec le *fac-simile* des pieds des dames de Göttingue [les plus distinguées]. » (*Les montagnes du Hartz*, DHA 6, p.235 ; en allemand, voir DHA 6, p.84-85).

¹ « ... und nach ähnlichen Aeußerlichkeiten, nämlich nach Staubfäden-Verschiedenheit. Soll doch mahl eine Eintheilung statt finden, so folge man dem Vorschlage Theophrasts, der die Blumen mehr nach dem Geiste, nämlich nach ihrem Geruch, eintheilen wollte. Was mich betrifft, so habe ich in der Naturwissenschaft mein eigenes System, und demnach theile ich Alles ein: in dasjenige, was man essen kann, und in dasjenige, was man nicht essen kann. » (*Die Harzreise*, DHA 6, p.129-130.) « Leur compagnon silencieux ouvrit alors la bouche, compta les étamines de la fleur, et dit très-sèchement : ‘– Elle appartient à la huitième classe.’ Je suis chagriné quand je vois partager les jolies fleurs [] en castes... S’il faut pourtant une classification, elle devrait se faire d’après le système de Théophraste, qui proposait de les classer selon leur esprit, c’est-à-dire selon leur odeur. Pour moi, j’ai, en histoire naturelle, mon système particulier ; en conséquence, [je ne fais que deux catégories] : je partage tout en ce qui se mange, et ce qui ne se mange pas. » (*Les montagnes du Hartz*, DHA 6, p.273).

² *Die Nordsee. Dritte Abtheilung*, DHA 6, p.160 : « Les premiers échouent très-souvent, parce qu’aucune prudence humaine ne peut prévoir tous les hasards de la vie, et que les circonstances n’ont jamais une longue stabilité. Les hommes intuitifs, au contraire, font réussir leurs projets très-facilement, parce qu’ils n’ont besoin que de se rendre un compte exact du présent. » (*L’île de Nordeney*, DHA 6, p.296).

À l'intelligence analytique, détournée des accidents (« *Vorfallenheiten* ») et des contingences (« *Verhältnisse* ») de la vie, et prisonnière du passé et du futur, s'oppose l'intuition poétique¹ qui puise sa force dans une manière d'habiter le présent (« *Gegenwart* ») et de saisir ce qui est là (« *Vorhanden* »). Cette esthétique incarnée cherche ainsi à rejoindre le « mouvement des flots de la vie » (« *Bewegung der Lebenswogen* ») dans toutes ses incohérences et dans toutes les émotions qu'elle suscite, à l'image du « sentiment de volupté infinie » qui saisit parfois le narrateur des *Montagnes du Hartz*, fondé sur une réunion (« *zusammenrinnen* », confluer) du « monde extérieur » (« *Erscheinungswelt* ») et du « monde de [l']âme » (« *Gemüthswelt* ») :

« Unendlich selig ist das Gefühl, wenn die Erscheinungswelt mit unserer Gemüthswelt zusammenrinnt, und grüne Bäume, Gedanken, Vögelgesang, Wehmuth, Himmelsbläue, Erinnerung und Kräuterduft sich in süßen Arabesken verschlingen. Die Frauen kennen am besten dieses Gefühl, und darum mag auch ein so holdselig ungläubiges Lächeln um ihre Lippen schweben, wenn wir mit Schulstolz unsere logischen Thaten rühmen, wie wir Alles so hübsch eingetheilt in objektiv und subjektiv, wie wir unsere Köpfe apothekenartig mit tausend Schubladen versehen, wo in der einen Vernunft, in der andern Verstand, in der dritten Witz, in der vierten schlechter Witz, und in der fünften gar nichts, nämlich die Idee, enthalten ist. »²

En bon romantique, Heine mobilise ici une opposition entre hommes et femmes qui redouble l'antagonisme entre sensualisme et spiritualisme : ces nouvelles attaques contre le néant de « l'idée » et contre l'orgueil scolaire (« *Schulstolz* ») de l'homme rationnel qui divise et compartimente, faisant de son esprit une pharmacie à mille tiroirs, vont de pair avec cette volonté de réconcilier l'*Erscheinungswelt*, monde des phénomènes sensibles, et le *Gemüthswelt*, monde intérieur. N'oublions pas, en dernier lieu, la critique sociale de ces propos : les textes de jeunesse heinéens, dans leurs croisades antispiritualistes, portent aussi

¹ C'est ainsi l'intuition qui doit guider la tâche du traducteur, en témoigne ces propos de Heine sur Nerval : « Cette âme était essentiellement sympathique, et sans comprendre beaucoup la langue allemande, Gérard devinait mieux le sens d'une poésie écrite en allemand, que ceux qui avaient fait de cet idiome l'étude de toute leur vie. » (« Préface » aux *Poèmes et légendes*, DHA 1, p.568).

² *Die Harzreise*, DHA 6, p.133 : « Les femmes connaissent le mieux ce sentiment ; c'est pourquoi un sourire d'une incrédule [amabilité] peut errer sur leurs lèvres, quand nous célébrons, avec un scolastique orgueil, nos hauts faits logiques, et que nous nous vantons d'avoir si joliment divisé tout en objectif et en subjectif, meublé nos têtes, comme une boutique d'apothicaire, de quelques mille tiroirs, dans l'un desquels nous rangeons la raison, dans l'autre l'entendement, dans un troisième le bon sens, dans le quatrième le [sens commun], et dans le cinquième le vide, c'est-à-dire l'idée. » (*Les montagnes du Hartz*, DHA 6, p.276).

en eux de violentes charges contre le philistinisme ambiant, son prosaïsme et son étroitesse d'esprit. Autant d'éléments qui rapprochent d'ailleurs le poète allemand de Théophile Gautier : contre la démarche historique, contre l'investigation archéologique dont il dénonce les mécanismes, Gautier promeut alors son idéal païen de beauté qui échappe à toutes les catégorisations rationnelles. Comme le fait Heine, il s'agit alors pour le poète français d'opposer les savants à la femme et à l'amour, ce qu'il fait notamment dans *Le Roman de la momie*. Dans une énumération presque ironique qui reprend toute la critique du discours scientifique que l'on a déjà évoquée, Gautier oppose ainsi « le cœur des femmes » aux « sages » :

« Les sages ont, depuis longtemps, renoncé à expliquer le cœur des femmes ; ils possèdent l'astronomie, l'astrologie, l'arithmétique ; ils connaissent le thème natal de l'univers, et peuvent dire le domicile des planètes au moment même de la création du monde. Ils sont sûrs qu'alors la Lune était dans le signe du Cancer, le Soleil dans le Lion, Mercure dans la Vierge, Vénus dans la Balance, Mars dans le Scorpion, Jupiter dans le Sagittaire, Saturne dans le Capricorne ; ils tracent sur le papyrus ou le granit le cours de l'océan céleste qui va d'orient en occident, ils ont compté les étoiles semées sur la robe bleue de la déesse Neith, et font voyager le soleil à l'hémisphère supérieur et à l'hémisphère inférieur, avec les douze baris diurnes et les douze bans nocturnes, sous la conduite du pilote hiéracocéphale et de Neb-Wa, la Dame de la barque ; ils savent qu'à la dernière moitié du mois de Tôbi, Orion influe sur l'oreille gauche et Sirius sur le cœur ; mais ils ignorent entièrement pourquoi une femme préfère un homme à un autre, un misérable israélite à un Pharaon illustre. »¹

Il y aurait certes beaucoup à dire sur la représentation de la femme telle qu'elle se donne ici à voir. Mais au-delà de cette vision de la femme essentialiste et réductrice, il s'agit bien d'opposer la beauté² dans toute sa dimension irrationnelle à la raison. Cette longue

¹ *RM*, p.235. La logique est la même lorsque Ra'hel parle en ces termes à Poëri : « Je vais te les expliquer, dit en souriant Ra'hel, quoique je ne sois qu'une pauvre ignorante et qu'on te compare pour la science à ces prêtres d'Égypte qui étudient nuit et jour au fond de sanctuaires chamarrés d'hiéroglyphes mystérieux, dont eux seuls pénètrent les sens profonds ; mais quelquefois les hommes, si occupés de l'astronomie, de la musique et des nombres, ne devinent pas ce qui se passe dans le cœur des jeunes filles. Ils voient au ciel une étoile lointaine et ne remarquent pas un amour tout près d'eux. » (*RM*, p.223).

² C'est précisément la femme qui incarne, chez Gautier (comme chez beaucoup de romantiques), l'idéal de beauté, de la même manière que l'amour incarne l'aspiration fondamentale au beau : « Je n'ai jamais demandé aux femmes qu'une seule chose, – c'est la beauté. » (*Maupin*, p.207) ; « Depuis que les héros et les dieux ne sont plus, vous seules [les femmes] conservez dans vos corps de marbre, comme dans un temple grec, le précieux don

énumération s'offre alors comme une parodie de la logorrhée savante et de ses certitudes. La gradation dans l'utilisation des termes techniques ou exotiques (« Neith », « baris », « bans », « hiéracocéphale », « Neb-Wa », « Tôbi ») participe de la dimension comique de l'extrait, qui ridiculise les « sages ». La femme, au contraire, incarne un pouvoir subversif qui sape la logique sociale et la hiérarchisation de l'espace politique, elle qui préfère un « misérable » à un « illustre ». Contre l'ordre bourgeois donc, contre la démonstration exhaustive, claire et ordonnée des savants, Gautier oppose, comme le fait Heine, une esthétique de la digression, du désordre, du hasard, ce qu'il fait dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* comme dans celle de *Fortunio* :

« Nous pourrions bâtir une théorie dans laquelle nous démontrerions que notre roman est le plus beau du monde et qu'il ne se peut rien voir de mieux conduit et de plus intéressant. Il est plus facile de faire les règles sur l'œuvre que l'œuvre sur les règles, et bien des grands hommes prennent ce parti ; — mais nous préférons ne parler ni d'Aristote, ni d'Horace, ni de Schlegel, et laisser en repos l'Architectonique, l'Esthétique et l'Ésotérique, et toutes les majestueuses désinences en *ique* qui donnent une physionomie si rébarbative aux préfaces du jour.

Assurément bien des esprits chagrins, embusqués au tournant de quelque feuilleton, demanderont quel est le sens et le but de ce livre. — Il ne manque pas, en ce siècle de chiffres, de mathématiciens qui diraient, après avoir entendu *Athalie* : « Qu'est-ce que cela prouve ? » — Question beaucoup plus légitime après la lecture de *Fortunio*. »¹

La critique de « ce siècle de chiffres » est ici conjuguée à celle des théories, y compris poétiques, en témoigne la présence d'Aristote et d'Horace : là encore, les références antiques sont ambivalentes, et si Gautier puise dans le paganisme grec sa verve romantique, il condamne aussi tout académisme qui ferait de cette Antiquité l'objet de spéculations conceptualistes. Le sensualisme gautiérien ne vise donc pas seulement la science et les « mathématiciens », mais bien le discours systématique et intellectuel, auquel est associé,

de la forme anathématisée par Christ, et faites voir que la terre n'a rien à envier au ciel ; vous représentez dignement la première divinité du monde, la plus pure symbolisation de l'essence éternelle, la beauté. » (*Maupin*, p.360).

¹ Préface de *Fortunio*, p.515-516.

encore une fois, la question de l'utile et du sens. C'est donc aussi une certaine conception de l'art qui est visée, comme Gautier le rappelle dans son article consacré à Pierre Cornélius¹ :

« L'école moderne allemande, dont nous apprécierons la doctrine et les œuvres, a des prétentions justifiées de philosophie, d'esthétique et de science ; elle compose bien, surtout au point de vue littéraire ; l'historien, l'antiquaire et le mystagogue n'auraient rien à reprendre à ces grandes machines, savamment conçues, qui se déroulent sous les voûtes des églises et des palais improvisés à Munich par le dilettantisme du roi Louis. On voit qu'Hésiode, Homère, la Bible, les Pères de l'Église, le moine byzantin du couvent d'Ag'rapha, Winckelmann, Ottfried Muller, Creuzer et sa symbolique, sans compter Herder, Fichte et Hegel, sont parfaitement familiers à ces peintres érudits pour qui l'art n'est presque qu'une écriture dont ils se servent pour traduire l'idée, écriture plutôt hiératique que démotique, et qu'il faut savoir déchiffrer. Orcagna, Simone Memmi, Benozzo Gozzoli, range de Fiesole, le Pérugin, ne leur sont pas moins connus qu'Hemling, Van-Eyck, Lucas de Leyde, Cranach, Wolgemuth, Albert Durer et Holbein ; ils ne dédaignent même ni Raphaël ni Michel-Ange, et la seule chose dont ils ne se soient pas avisés, c'est d'ouvrir les yeux à la nature vivante, de regarder l'homme, la femme et l'enfant, le ciel, la verdure et les eaux. »²

On sent, derrière l'éloge, tout le désaccord de Gautier avec cette école, qui, nourrie de christianisme, dissocie fond et forme, ou transforme du moins cette dernière en pure technique et en simple support de l'idée. Gautier critique ici un art intellectuel, scientifique, mécanique, qui s'oppose à la vraie finalité de l'art : « Quand une fresque ou un tableau ne vous fait pas plaisir, indépendamment de l'idée et du sujet qu'ils représentent, l'artiste a manqué son but »³. Pater n'aurait pu qu'acquiescer. Contre les peintres du mouvement nazaréen qui privilégient « l'abstraction » et qui « conçoivent l'art plus qu'ils ne le sentent », il s'agit alors bien de faire l'éloge, comme Pater le fait avec Winckelmann, d'une sensibilité « à la beauté plastique »⁴.

¹ « École moderne allemande. Pierre de Cornélius », *Le Moniteur universel*, 10/08/1854, p.1-2, repris dans *L'art moderne*, p.216-231. Le peintre Peter von Cornelius (1783-1867) fonde le *Lukasbund*, « une communauté mystique de peintres allemands » appelés les... Nazaréens ! Les peintres de cette école cherchent à « retrouver la voie de la peinture sacrée » (*L'art moderne*, p.215).

² *Ibid.*, p.216.

³ *Ibid.*, p.217.

⁴ *Ibid.*, p.217-218.

b. Don Quichotte et les philosophes : *deliquio animi*¹

Dans cette même logique de remise en question du discours rationnel et spéculatif, Heine s'en prend aux philosophes, qu'il range, comme les historiens, dans la catégorie des spiritualistes séparés des réalités du monde, comme l'a bien montré l'extrait des *Dieux en exil* que l'on a cité plus haut : « Wie kommt es, daß die Philosophen so viel Vorliebe für die mathematische Form zeigen? »² s'exclame Heine dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. *La ville de Lucques* va d'ailleurs en ce sens, et ce dès les premières pages du texte : conversant avec un lézard, le narrateur évoque les philosophes modernes, et raconte au reptile « comment dans le caravansérail savant de Berlin, les chameaux se rassemblent autour de la fontaine de la sagesse hégélienne », pour ensuite évoquer Schelling³. Et le lézard de s'insurger :

« Denke! rief der Eydechs [...], denken! wer von Euch denkt? Mein weiser Herr, schon an die dreyttausend Jahre mache ich Untersuchungen über die geistigen Funktionen der Thiere, ich habe besonders Menschen, Affen und Schlangen zum Gegenstand meines Studiums gemacht, [...] und als Resultat aller meiner Beobachtungen, Experimente und anatomischen Vergleichen, kann ich Ihnen bestimmt versichern: kein Mensch denkt, es fällt nur dann und wann den Menschen etwas ein, solche ganz unverschuldete Einfälle nennen sie Gedanken, und das Aneinanderreihen derselben nennen sie Denken. Aber in meinem Namen können Sie es widersagen: kein Mensch denkt, kein Philosoph denkt, weder Schelling noch Hegel denkt, und was gar ihre Philosophie betrifft, so ist sie eitel Luft und Wasser, wie die Wolken des Himmels; ich habe schon unzählige solcher Wolken, stolz und sicher, über mich hin ziehen sehen, und die nächste Morgensonne hat sie aufgelöst in ihr ursprüngliches Nichts; - es giebt nur eine einzige wahre Philosophie, und diese steht, in ewigen Hieroglyphen, auf meinem eigenen Schwanze. »⁴

¹ « Apollon en Picardie », p.100.

² *GRP*, III, p.83 : « Comment se fait-il que les philosophes montrent tant de prédilection pour la forme mathématique ? » (*DA*, III, *DHA* 8, p.320).

³ « Je lui figurai ensuite les Néo-Athéniens se pressant à Munich pour s'abreuver à la source de la boisson spirituelle de M. Schelling, comme si ce fût la meilleure bière. » (*La ville de Lucques*, II, *DHA* 7, p.430 ; version allemande en *DHA* 7, p.161).

⁴ *Die Stadt Lukka*, II, *DHA* 7, p.162 : « Penser !... s'écria le lézard ; [...] penser ! et qui pense parmi vous autres ? Mon sage monsieur, il y a déjà trois mille ans que je fais des recherches sur les fonctions intellectuelles des animaux ; j'ai surtout pris pour objet de mon étude les hommes, les singes et les serpents, [...] et je puis vous donner comme résultat net et certain de mes observations, de mes expériences et de mes comparaisons anatomiques, qu'aucun homme ne pense, qu'il prend de temps à autre aux hommes une lubie quelconque ; qu'ils

Il s'agit bien ici, par la bouche du reptile, de dénoncer les prétentions de l'homme à l'intelligence spéculative et à la raison. Dans un discours qui parodie l'ensemble de la démarche scientifique (« il y a déjà trois mille ans que je fais des recherches), fondée sur des « observations », des « expériences », et des « comparaisons anatomiques », Heine remet ainsi en question avec humour la prédominance orgueilleuse de l'homme, non seulement animal parmi d'autres, qui plus est associé ici aux singes (« *Affen* ») et aux serpents (« *Schlangen* »). Néanmoins, ce n'est pas tant le fait que l'homme soit dénué de toute capacité à « penser » que ses prétentions à la compréhension rationnelle du monde que dénonce Heine qui, comme Nietzsche, critique « l'hypertrophie de la faculté logique »¹. En ce sens, c'est donc toute la vanité de la réflexion abstraite et théorique qui est ici mise en scène, cette dernière trouvant sa source dans des « épiphanies bien innocentes » (« *unverschuldete Einfälle* ») et autres fantaisies, qu'il s'agit ensuite « d'enfiler les unes derrière les autres »² (« *aneinanderreihen* », juxtaposer, faire se succéder) : voilà ce que signifie penser selon le lézard heinéen, dont le rire singe toute forme d'approche catégorique et systématique du monde, telle qu'elle peut se donner à voir dans la philosophie qui n'est que « néant » (« *ursprüngliches Nichts* »). Certes, Heine nuancera quelques années plus tard cette charge contre la pensée théorique, et rendra justice à la puissance de « l'idéalisme transcendantal de Fichte », de la « critique de Kant », ou de la « philosophie de la nature » de Schelling dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. La « pensée », comme le reconnaît Heine, est aussi une arme politique particulièrement redoutable dans les combats révolutionnaires. Mais justement : il s'agit bien chez Heine de garder toujours le monde réel, monde sensible et politique, en ligne de mire. Le sensualisme heinéen, qui s'oppose au spiritualisme philosophique désincarné tel qu'il est présenté dans ce texte, repose ainsi sur une remise en cause des certitudes rationnelles, et donc en un sens, sur un scepticisme qui trouve à s'exprimer par l'humour, à l'image de la pointe de cet extrait : cette « queue » (« *Schwanze* », terme qui renvoie, comme le mot français, à l'appendice animal... et humain) qui clôt le discours du lézard s'offre

appellent pensées de pareilles illuminations involontaires, et penser, l'acte de les ranger à la file. Mais vous pouvez le redire en mon nom, aucun de vos philosophes ne pense, pas plus Hegel que M. Schelling ; et quant à leur philosophie, ce n'est qu'air et eau, comme les nuages du ciel. J'ai déjà vu passer bien des nuages semblables, superbes et assurés, au-dessus de ma tête, et le soleil du lendemain les a fondus et dissous dans le néant dont ils étaient sortis. Il n'y a qu'une seule véritable philosophie, et celle-là est écrite en hiéroglyphes éternels sur ma propre queue. » (*La ville de Lucques*, II, *DHA* 7, p.430-431).

¹ *Crépuscule des idoles*, p.26. Nietzsche parle de Socrate et de sa « méchanceté de rachitique » : « Je m'efforce de comprendre de quelle idiosyncrasie est née cette équation socratique : raison = vertu = bonheur, la plus bizarre des équations possibles, et qui, en particulier, a contre elle tous les instincts des anciens Hellènes. »

² Nous donnons ici la traduction des termes proposée par C. Placial dans les *Tableaux de voyage*, *op.cit.*, p.447.

comme une ultime raillerie qui fait aussi indirectement l'éloge d'une esthétique de l'humour et d'une prose qui n'a ni tête... ni queue. Contre les philosophes, Heine promeut alors l'enthousiasme du poète, Don Quichotte moderne dont la folie est peut-être la vie elle-même :

« Und ach! jener [Brutus] war ein Römer und lebte in der Blüthenzeit der Stoa; wir aber sind modern weicheren Stoffes, und dazu sehen wir noch das Gedeihen einer Philosophie, die aller Begeisterung nur eine relative Bedeutung zuspricht, und sie somit in sich selbst vernichtet, oder sie allenfalls zu einer selbstbewußten Donquixoterie neutralisirt! Die kühlen und klugen Philosophen! Wie mitleidig lächeln sie herab auf die Selbstquälereyen und Wahnsinnigkeiten eines armen Don Quixote, und in all ihrer Schulweisheit merken sie nicht, daß jene Donquixoterie dennoch das Preisenswertheste des Lebens, ja das Leben selbst ist, und daß diese Donquixoterie die ganze Welt, [...] zu kühnerem Schwunge beflügelt! Denn die große Volksmasse, mitsammt den Philosophen, ist, ohne es zu wissen, nichts anders als ein kolossaler Sancho Pansa, der [...] dem wahnsinnigen Ritter in allen seinen gefährlichen Abentheuern folgt, [...] getrieben von der mystischen Gewalt, die der Enthusiasmus immer ausübt auf den großen Haufen - wie wir es in allen politischen und religiösen Revolutionen [...] So, z. B. du, lieber Leser, bist unwillkührlich der Sancho Pansa des verrückten Poeten. »¹

Heine renoue ici avec la dichotomie entre monde moderne, aux mains des philosophes, et monde antique : la *stoa*, qui fait référence aux portiques des bâtiments antiques, espaces sociaux et lieux de rencontre, renvoie à une manière radicalement différente d'appréhender le monde. À cet antagonisme correspond celui qui oppose la sagesse d'école (« *Schulweisheit* ») des « froids » (« *kühl* ») philosophes et l'enthousiasme (« *Begeisterung* ») des Don Quichotte modernes que sont les poètes : si cette dernière émotion, déjà évoquée plus haut par Pater, rend manifeste la puissance des sens, il s'agit bien aussi de renvoyer à la signification antique

¹ *Die Stadt Lukka, XV, DHA 7, p.198* : « Et hélas ! lui [Brutus] était romain et vivait à l'époque où fleurissait la stoa ; mais nous, nous sommes faits d'étoffe plus délicate, et qui plus est nous voyons prospérer la philosophie, qui n'accorde à tout enthousiasme qu'une importance relative et qui de ce fait annihile en elle tout enthousiasme, ou du moins le neutralise en en faisant une Donquichotterie consciente d'elle-même ! Ah, les hardis et habiles philosophes ! Avec quelle pitié ils rient des folies et des tourments que s'inflige lui-même le pauvre Don Quichotte, et avec toute leur sagesse d'école ils ne remarquent pas que cette Donquichotterie est pourtant ce qu'il y a de plus louable dans la vie, voire qu'elle est la vie même, et que cette Donquichotterie donne au monde entier [...] des ailes pour faire les bonds les plus téméraires ! C'est que la grande masse du peuple, aux côtés des philosophes, est, sans le savoir, rien d'autre qu'un colossal Sancho Pança, qui [...] suit le chevalier fou dans toutes ses aventures dangereuses, [...] parce qu'il est poussé par la force mystique que l'enthousiasme exerce toujours sur les grandes assemblées – comme nous pouvons le voir dans toutes les révolutions politiques et religieuses. [...] Ainsi, par ex. toi, cher lecteur, tu es involontairement le Sancho Pança du poète fou. » (*La ville de Lucques, XV, dans Tableaux de voyage, C. Placial (trad.), op.cit., p.488*). Ce passage ne figure pas dans la version française. Sur ce sujet, voir le paragraphe 327 du *Gai Savoir* (« Prendre au sérieux »).

de ce terme, c'est-à-dire à la possession divine, à l'inspiration créatrice et à la puissance de l'art, « force mystique » (« *mystischen Gewalt* ») qui rend possible les « révolutions politiques et religieuses ». Là encore, Heine fait déjà écho à Nietzsche. Comme chez Pater, le sensualisme heinéen invite ainsi à s'abandonner totalement à cet enthousiasme, contrairement aux philosophes modernes qui, en en faisant une « Donquichotterie consciente d'elle-même » (« *zu einer selbstbewußten Donquixoterie* »), annihilent toute sa portée. Ce qui est au cœur du programme sensualiste heinéen, au fondement de son hellénisme, c'est bien la vie : « [...] daß jene Donquixoterie dennoch das Preisenswertheste des Lebens, ja das Leben selbst ist ». L'art, c'est la vie, dans tout ce qu'elle peut avoir de contingent, d'irrationnel ou de fou¹.

c. « *Ich gehöre nicht zu den 700 Weisen Deutschlands* »

Que l'on mesure à l'aune de ce texte la dimension politique, voire révolutionnaire de ces positionnements : cette appréhension sensualiste ou païenne du monde, telle que l'on a pu la définir dans les paragraphes précédents, n'est pas qu'une épistémologie ou une esthétique. Lorsque Heine évoque la puissance donquichottesque de la poésie moderne, qui « donne au monde entier [...] des ailes pour faire les bonds les plus téméraires », lorsqu'il distingue « la grande masse du peuple » et les « philosophes », il s'agit bien pour le poète allemand de souligner le rôle essentiel de l'art dans « les révolutions politiques et religieuses », mais aussi de s'affirmer comme un acteur majeur de ces révolutions. En ce sens, cet extrait de *Die Stadt Lukka* rejoint les premiers paragraphes mémorables de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. Exposant son projet de présenter aux Français la religion et la philosophie en Allemagne, Heine déclare qu'il a tenu à « éviter les expressions d'une langue scolaire » (« *Schulsprache* ») et que, dans la mesure où il ne maîtrise pas suffisamment « les subtilités de la théologie et de la métaphysique », il n'en soulignera que « l'importance sociale » (« *soziale Wichtigkeit* ») :

¹ Derrière cet enthousiasme bacchique et vitaliste qui rappelle le dionysisme nietzschéen, c'est bien à un éloge de la folie que se livrent ainsi Heine et Pater. Le « vieux moi monastique sans passion » laisse ainsi place à la « folie du prieur Saint-Jean », « transe » pendant laquelle l'ecclésiastique cherche à « peupler son livre, en bataillant contre le temps, d'autant de choses qu'il pouvait à l'aide de la plume ou du pinceau : fleurs ailées, étoiles dotées de membres ou de visages humains qui faisaient encore intrusion dans son esprit. » (« Apollon en Picardie », p.120 ; *IP*, p.210). « Denys l'Auxerrois » s'engage dans la même logique : le narrateur évoque ainsi la haine de Denys contre les chouettes, emblème d'Athéna, et donc des qualités rationnelles et intellectuelles. Au contraire, le dieu en exil, « frère apparemment simple d'esprit », à « l'œuvre démente » (« Denys l'Auxerrois », p.92 ; *IP*, p.93) semble bien plus gouverné par ses instincts, en témoigne les motifs figurés sur la tapisserie initiale (« folle véhémence, danses vertigineuses, bondissements de faunes... »), ou la folie qui saisit l'ensemble de l'assemblée qui joue à la balle dans la cathédrale : « The boys played like boys, the men almost like madmen, and all with a delightful glee which became contagious, first in the clerical body, and then among the spectators. » (*IP*, p.86).

« Große deutsche Philosophen, die etwa zufällig einen Blick in diese Blätter werfen, werden vornehm die Achseln zucken über den dürftigen Zuschnitt alles dessen, was ich hier vorbringe. Aber sie mögen gefälligst bedenken, daß das wenige, was ich sage, ganz klar und deutlich ausgedrückt ist, während ihre eignen Werke zwar sehr gründlich, unermeßbar gründlich, sehr tiefsinnig, stupend tiefsinnig, aber ebenso unverständlich sind. Was helfen dem Volke die verschlossenen Kornkammern, wozu es keinen Schlüssel hat? Das Volk hungert nach Wissen und dankt mir für das Stückchen Geistesbrot, das ich ehrlich mit ihm teile.

Ich glaube, es ist nicht Talentlosigkeit, was die meisten deutschen Gelehrten davon abhält, über Religion und Philosophie sich populär auszusprechen. Ich glaube, es ist Scheu vor den Resultaten ihres eigenen Denkens, die sie nicht wagen, dem Volke mitzuteilen. Ich, ich habe nicht diese Scheu, denn ich bin kein Gelehrter, ich selber bin Volk. Ich bin kein Gelehrter, ich gehöre nicht zu den siebenhundert Weisen Deutschlands. Ich stehe mit dem großen Haufen vor den Pforten ihrer Weisheit, und ist da irgendeine Wahrheit durchgeschlüpft und ist diese Wahrheit bis zu mir gelangt, dann ist sie weit genug: – ich schreibe sie mit hübschen Buchstaben auf Papier und gebe sie dem Setzer; der setzt sie in Blei und gibt sie dem Drucker; dieser druckt sie, und sie gehört dann der ganzen Welt. »¹

Là encore, les premières lignes s'inscrivent en opposition aux « grands philosophes allemands » et à leur mépris supposé face à la démarche du jeune poète, qui énumère ironiquement ce qu'il pense de leurs travaux, « très fouillés, incommensurablement fouillés, très profonds, étonnamment profonds », mais « incompréhensibles ». La métaphore filée qui associe ensuite nourriture et connaissance s'offre comme une illustration parfaite des

¹ *GRP*, I, *DHA* 8, p.13-14 : « Les grands philosophes allemands que le hasard amènerait à jeter un coup d'œil sur ces pages hausseront élégamment les épaules devant l'allure un peu nécessaire de ce que je produis ici. Mais qu'ils veuillent bien considérer que le peu que je dis est tout à fait clair et intelligible, alors que leurs propres ouvrages, pour être assurément très sérieux, immensément sérieux, très profonds, éperdument profonds, n'en sont pas moins tout aussi incompréhensibles. À quoi peuvent bien servir au peuple les grands greniers à blé, s'ils sont fermés et qu'il n'en possède pas les clés ? Le peuple, qui a faim de savoir, me saura gré du petit morceau de pain d'esprit que je partage honnêtement avec lui. Je ne pense pas que ce soit par manque de talent que la plupart des intellectuels allemands renoncent à s'exprimer de façon populaire sur la religion et la philosophie. Je pense qu'en fait ils sont effrayés par les résultats de leur propre pensée et n'osent pas les faire connaître au peuple. Or cette peur, pour ma part, je l'ignore, car je ne suis pas un savant homme : je suis moi-même peuple. Je ne suis pas un savant homme, je ne compte pas parmi les sept cents sages d'Allemagne. J'attends avec la grand-foule aux portes de la sagesse, et quand une petite vérité parvient à se glisser dehors et à venir jusqu'à moi, elle en a fait assez : je l'inscris en belles lettres sur une feuille de papier que je passe ensuite au prote ; celui-ci la compose en caractère de plomb et la passe à l'imprimeur, qui à son tour l'imprime. Elle appartient alors au monde entier. » (*Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne*, J.-P. Lefebvre (trad.), *op.cit.*, p.44).

ambitions du sensualisme heinéen, qui cherche toujours à décrire des réalités spirituelles en termes aussi concrets que possible : les connaissances, prisonnières du pouvoir des élites, sont autant de « greniers à blé » dont Heine cherche à faire sauter les verrous pour que le peuple puisse manger, lui qui « a faim de savoir » (« *hungert nach Wissen* »). Encore une fois, c'est donc moins la science en elle-même qui est visée par les attaques heinéennes, que la manière d'appréhender ces savoirs et de les dire – ou non. Des philosophes, Heine passe aux savants (« *Gelehrter* ») qui, cloîtrés dans leur spiritualisme détaché du monde sensible, n'osent pas tirer les conséquences sociales de leurs idées et les mettre politiquement en pratique : en opposant à ces érudits le peuple, dont le poète fait partie (« *ich selber bin Volk* », « moi-même je suis peuple »), Heine lance alors un vaste appel à la démocratisation des savoirs, qui passe à la fois par le fait de les rendre plus intelligibles et mais aussi de les faire connaître aussi largement que possible : la culture rend libre, et le poète allemand sait trop bien combien l'ignorance fait le lit de l'absolutisme. Ce qui se donne ainsi à voir dans les dernières lignes, qui laissent poindre la figure de Gutenberg et de son imprimerie, c'est la vision d'une culture ouverte qui se révolte contre la confiscation des savoirs. Heine souligne, ici encore, la mission politique de son sensualisme, dans son lien intime à la démocratisation : au poète de distribuer, comme un nouveau Christ, des « petits morceaux de pain spirituel » (« *Stückchen Geistesbrot* ») au peuple et de participer ainsi à l'avènement d'un monde plus juste.

d. Le « tambour » contre les « secs historiographes »

« Assez d'archéologie comme cela ! [...] Nous ne voulons pas écrire une dissertation sur une cruche ou une tuile du temps de Jules César pour devenir membres d'une académie de province, ces souvenirs classiques me creusent l'estomac »¹ : cette nouvelle orientation de l'antagonisme entre sensualisme et spiritualisme, qui s'engage donc dans une critique du discours savant, rationnel et théorique, trouve particulièrement à s'exprimer sur la question de l'écriture de l'histoire. S'il prend pour cible, comme on vient de le voir, les philosophes, de nombreux textes de Heine semblent aussi reposer sur une méfiance envers le discours de l'historien : *Die Romantische Schule*, par exemple, accumule les piques contre les « historiographes des belles-lettres », autant d'attaques qui définissent indirectement la démarche qui habite Heine dans son écriture de l'histoire de la littérature allemande :

« Die meisten Literarhistoriker geben uns wirklich eine Literaturgeschichte wie

¹ AM, p.554. C'est Fabio qui parle : prosaïsme ou sensualisme ?

eine wohlgeordnete Menagerie, und immer besonders abgesperrt zeigen sie uns epische Säugedichter, lyrische Luftdichter, dramatische Wasserdichter, prosaische Amphibien, die sowohl Land wie Seeromane schreiben, humoristische Mollusken u. s. w. Andere, im Gegentheil, treiben die Literaturgeschichte pragmatisch, beginnen mit den ursprünglichen Menschheitsgefühlen, die sich in den verschiedenen Epochen ausgebildet und endlich eine Kunstform angenommen; sie beginnen *ab ovo*, wie der Geschichtschreiber, der den trojanischen Krieg mit der Erzählung vom Ey der Leda eröffnet. Und wie dieser handeln sie thöricht. Denn ich bin überzeugt, wenn man das Ey der Leda zu einer Omelette verwendet hätte, würden sich dennoch Hektor und Achilles vor dem skäischen Thore begegnet und ritterlich bekämpft haben. »¹

De la même manière que, pour Heine, « classicisme » et « romantisme » « ne sont que des rubriques vagues » qui « ont conduit jusqu'à ce jour à un désordre d'idées [*Verwirrmissen*] qui croît encore » et à de nombreuses « méprises »², l'écriture de l'histoire telle qu'elle est faite par les historiens officiels de la littérature repose sur des classifications arbitraires bien ordonnées (« *wohlgeordnet* ») dont Heine dénonce avec humour l'artificialité. Le poète allemand privilégie bien plus une écriture fondée sur la plaisanterie, et n'a pas peur, en transformant l'œuf de Lédä en omelette, de désacraliser le mythe pour mieux dénoncer le rapport faussé des historiens et autres « causalistes » à l'Antiquité. Là encore, la référence à la mythologie homérique témoigne de la place centrale que la Grèce antique joue dans ce conflit entre poésie et science : elle devient à la fois le champ de bataille et l'enjeu de la victoire. Dès lors, dans son souci de promouvoir un discours de vérité sur le monde qui ne soit pas d'ordre strictement rationnel, Heine donne donc à la poésie une place primordiale, en témoigne cet extrait du *Tambour Legrand*, dans lequel le soldat napoléonien « enseigne » « l'histoire moderne » au narrateur :

« Auf ähnliche Weise lehrte er mich auch die neuere Geschichte. Ich verstand zwar

¹ RS, III, p.216 : « Et la plupart des historiographes des belles-lettres ne font-ils pas de l'histoire de la littérature une ménagerie où tout est parfaitement étiqueté, où nous pouvons voir dans des cages séparées les mammifères épiques, les oiseaux lyriques, les auteurs dramatiques d'eau douce, les prosateurs amphibies qui écrivent autant de romans maritimes que continentaux, les mollusques humoristiques, etc. D'autres, au contraire, traitent dogmatiquement l'histoire de la littérature : ils parlent des sentiments primitifs de l'humanité qui se sont formés, cultivés dans les différentes époques et qui ont fini par revêtir une forme artistique. Ces messieurs commencent *ab ovo* comme les historiens qui font sortir de l'œuf de Lédä toute la guerre de Troie. Système ridicule ! Car je suis convaincu que si l'on eût fait une omelette de l'œuf de Lédä, Hector et Achille n'en auraient pas moins combattu vaillamment devant la porte de Scée. » (DA, V, DHA 8, p.424-425).

² DA, IV, DHA 8, p.356-357 : « Diese Benennungen aber sind nur unsichere Rubriken und führten bisher zu den unerquicklichsten Verwirrnissen, die noch gesteigert wurden, wenn man die antique Poesie statt klassisch auch plastisch nannte. Hier lag besonders der Grund zu Mißverständnissen. » (RS, I, p.130-131).

nicht die Worte, die er sprach, aber da er während des Sprechens beständig trommelte, so wußte ich doch, was er sagen wollte. Im Grunde ist das die beste Lehrmethode. Die Geschichte von der Bestürmung der Bastille, der Tuilerien u. s. w. begreift man erst recht, wenn man weiß, wie bey solchen Gelegenheiten getrommelt wurde. In unseren Schulcompendien liest man bloß: »Ihre Exc. Die Baronen und Grafen und hochdero Gemahlinnen wurden geköpft – Ihre Altessen die Herzöge und Prinzen und höchstdero Gemahlinnen wurden geköpft – Ihre Majestät der König und allerhöchstdero Gemahlinn wurden geköpft –« aber wenn man den rothen Guillotinenmarsch trommeln hört, so begreift man dieses erst recht, und man erfährt das Warum und das Wie. Madame, das ist ein gar wunderlicher Marsch! Er durchschauerte mir Mark und Bein, als ich ihn zuerst hörte. »¹

Voilà la « meilleure méthode d'enseignement » (« *beste Lehrmethode* »), qui dépasse tous les clivages et toutes les incompréhensions : « Ich verstand zwar nicht die Worte, die er sprach, aber da er während des Sprechens beständig trommelte, so wußte ich doch, was er sagen wollte. » Contre le discours officiel des « *compendiums* scolaires » qui s'offre comme une histoire des puissants (« Leurs excellences... », « Leurs altesses... »), dissociée des réalités évoquées, et donc finalement peu à même de faire véritablement comprendre ces événements historiques, Heine promeut une poésie tambourinante, métaphore (chère à Günter Grass plus d'un siècle plus tard) d'un art profondément politique et profondément ancré dans la vie. C'est aussi en ce sens que la poésie heinéenne se fait authentique sensualisme, : à la froide et impassible énumération des victimes de la guillotine, le poète allemand oppose une parole qui marque dans sa chair le narrateur, « frissonn[ant] jusqu'à la moelle des os » (« *Mark und Bein* »). C'est ainsi que l'on « saisit pour la première fois vraiment » le sens de l'histoire et que l'on en « ressent le pourquoi et le comment » (« *so begreift man dieses erst recht, und man erfährt das Warum und das Wie* »). Ce texte rejoint d'ailleurs un passage particulièrement important du *Voyage de Munich à Gênes*, évincé de la traduction française :

¹ *Ideen. Das Buch Legrand*, VII, DHA 6, p.191 : « Il m'enseigna de la même manière l'histoire moderne. Je ne comprenais pas, il est vrai, les mots qu'il me disait ; mais comme il tambourinait toujours en parlant, je savais ce qu'il voulait dire. Au fond, c'est la meilleure méthode d'enseignement. On comprend très-bien l'histoire de la prise de la Bastille, des Tuileries, etc., quand on sait ce que les tambours dirent en ces occasions. Dans notre compendium scolaire, on lit seulement : « Leurs excellences les barons et comtes et mesdames leurs épouses furent décapitées. » « Leurs altesses les ducs et princes et leurs altesses leurs épouses furent décapitées. » « Sa majesté le roi et la reine son épouse furent décapités. » Mais lorsqu'on entend retentir le roulement de la sanglante marche de la guillotine, on comprend parfaitement toutes ces choses, et l'on en sent les raisons. Madame, c'est une marche terrible. Elle me faisait frissonner jusqu'à la moelle des os. » (*Le Tambour Legrand. Idées*, VII, DHA 6, p.324).

« Seltsame Grille des Volkes! Es verlangt seine Geschichte aus der Hand des Dichters und nicht aus der Hand des Historikers. Es verlangt nicht den treuen Bericht nackter Thatsachen, sondern jene Thatsachen wieder aufgelöst in die ursprüngliche Poesie, woraus sie hervorgegangen. Das wissen die Dichter, und nicht ohne geheime Schadenlust modeln sie willkürlich die Völkererinnerungen, vielleicht zur Verhöhnung stolzrockner Historiographen und pergamentener Staatsarchivare. Nicht wenig ergötzte es mich, als ich in den Buden des letzten Jahrmarkts die Geschichte des Belisars in grell kolorirten Bildern ausgehängt sah, und zwar nicht nach dem Procop, sondern ganz treu nach Schenks Tragödie. [...] Ist denn dies aber wirklich ein Fehler? soll man den Dichtern wegen dieser Fälschung gleich den Prozeß machen? [...] Die Geschichte wird nicht von den Dichtern verfälscht. Sie geben den Sinn derselben ganz treu, und sey es auch durch selbsterfundene Gestalten und Umstände. [...] Dennoch geben Gesänge wie der Maha Baratha den Sinn indischer Geschichte viel richtiger als irgend ein Compendienschreiber mit all seinen Jahrzahlen. »¹

De la même manière, poursuit Heine, Walter Scott est bien plus fidèle à « l'esprit de l'histoire anglaise » (« *Geist der englischen Geschichte* ») que Hume. Il s'agit bien pour le poète allemand de s'opposer au paradigme d'une vérité historique objective et au principe d'une fidélité aux faits (« *nackter Thatsachen* »), telle qu'il est défendu par les « secs et hautains historiographes » (« *stolzrockner Historiographen* »). Au contraire, le poète cherche à se montrer fidèle (« *treu* ») au sens de l'histoire (« *Sinn der Geschichte* ») par l'invention même, qui n'est aucunement « falsification » (« *Fälschung* »). C'est bien la question du discours de vérité qui est en jeu : en affirmant que Schenk est autant dans le vrai que Procope, Heine souligne l'existence de deux régimes de vérité concurrents, l'un porté par la raison, et l'autre par la poésie créatrice. C'est par le pouvoir de l'imagination que les faits objectifs, méthodiquement et froidement organisés par les « *Compendienschreiber* », sont au contraire

¹ *Reise von München nach Genua*, VII, *DHA* 7, p.28 : « Étrange lubie du peuple ! Il exige que son histoire sorte de la main du poète et non de celle de l'historien. Il n'exige pas la chronique fidèle des faits exacts, plutôt que ces faits soient de nouveau dissous dans la poésie originelle d'où ils sont issus. Les poètes le savent, et ce n'est pas sans quelque secrète joie perverse qu'ils modelent arbitrairement les souvenirs des peuples, peut-être par pur mépris des secs et hautains historiographes et des parchemins des archivistes fonctionnaires. Je ne me suis pas peu divertie lorsque je vis affichées dans les échoppes de la foire annuelle des images criardes représentant l'histoire de Bélisaire, réalisées non d'après Procope, mais très fidèlement d'après la tragédie de Schenk. [...] Est-ce là vraiment une faute ? doit-on sur le champ intenter un procès aux poètes ? [...] L'histoire n'est pas falsifiée par les poètes. Ils en donnent le sens très fidèlement, et quand bien même c'est à travers des formes et des circonstances qu'ils ont inventées. [...] Les chants comme le Maha Baratha donnent le sens de l'histoire indienne bien plus justement que n'importe quel compilateur avec toutes ses dates. » (*Voyage de Munich à Gênes*, VII, dans *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), p.295-296).

« de nouveau dissous dans la poésie originelle dont ils sont issus » (« *wieder aufgelöst in die ursprüngliche Poesie, woraus sie hervorgegangen* »). En d'autres termes, l'écriture de l'histoire doit passer par un retour à cette « poésie originelle » qui se fonde sur les « croyances populaires » dont on a parlé plus haut, c'est-à-dire... sur le paganisme, dont on a montré le lien direct avec ces « cultes nationaux ». Ce dernier s'offre donc bien comme le cœur d'une nouvelle manière d'écrire l'histoire, écriture non pas scientifique mais poétique, fondée sur l'humour et sur la fiction, qui raconte non pas les triomphes des puissants mais bien l'histoire du peuple.

Le texte des *Dieux en exil* peut alors se comprendre comme un exemple de cette nouvelle façon d'écrire l'histoire, et toutes ces remarques permettent d'ailleurs de mieux saisir la pointe finale qui clôt le texte de Heine :

« Diese Empfindsamkeit verhinderte uns vielleicht, unsrer Erzählung jenen kalten Ernst zu verleihen, der eine Zierde des Geschichtschreibers ist; nur einigermaßen vermochten wir uns jener Gravität zu befleißigen, die man nur in Frankreich erlangen kann. Bescheidenlich empfehlen wir uns der Nachsicht des Lesers, für welchen wir immer die höchste Ehrfurcht bezeugten, und somit schließen wir hier die erste Abtheilung unserer Geschichte der *Götter im Exil*. »¹

Si Heine manifeste de prime abord sa volonté de faire œuvre d'historien, il s'agit bien finalement de se détacher de ce modèle et « des grands maîtres de ce genre » pour déployer au contraire une esthétique de la badinerie qui prend à contrepied la « sérénité sérieuse » et la « gravité austère » de l'écriture de l'histoire, et s'offre comme une ultime nazarde au « bienveillant lecteur ». L'ironie est patente du début à la fin de ces lignes, et n'épargne ni l'historien ni le lecteur bourgeois, « pour lequel [Heine] a toujours professé le plus grand respect. »

¹ *GE*, p.145. Le terme de « Zierde » (parure, décoration, honneur) rentre parfaitement dans la logique générale du texte, en faisant notamment écho au champ lexical récurrent du travestissement. « Cet attendrissement m'a peut-être empêché d'atteindre, dans mon récit, à cette sérénité sérieuse qui sied si bien à l'historien, et à cette gravité austère qu'on n'acquiert qu'en France, aussi j'avoue avec modestie toute mon infériorité vis-à-vis des grands maîtres de ce genre, et en recommandant mon œuvre à l'indulgence du bienveillant lecteur, pour lequel j'ai toujours professé le plus grand respect, je termine ici la première partie de mon histoire des *Dieux en exil*. » (*DE*, p.257).

5. La culture esthétique : en finir avec les savoirs savants

Toutes ces remarques mettent alors en évidence le fait que cette nouvelle appréhension du monde, nouvelle manière de porter sur lui un discours de savoir, est aussi profondément politique, au sens où ce sensualisme concerne la formation individuelle et collective : promouvoir une Antiquité « qui ne sent pas le collège et les férules du régent de rhétorique »¹ n'est pas seulement une démarche esthétique qui s'inscrit dans un conflit entre anciens et modernes, classiques et romantiques. Il s'agit ainsi de questionner directement les savoirs au fondement de la *Bildung* de chaque citoyen, et la manière dont ces connaissances sont inculquées. Ce qui est donc en jeu, c'est la vision d'une culture qui s'offre comme la pierre de touche de la régénération politique de la société, et qui se trouve saisie dans un conflit qui oppose aussi bien classicisme et romantisme que raison et poésie.

a. « Vis, buris, sitis, tussis, cucumis, amussis, cannabis, sinapis »

Le texte des *Dieux en exil* s'inscrit ainsi dans cette perspective et participe en ce sens à une remise en question des savoirs académiques et institutionnels, ceux des bibliothèques, comme on l'a vu, ou de la *Bildung* scolaire bourgeoise :

« Doch, lieber Leser, ich vergesse, daß du ein sehr gebildeter und wohlunterrichteter Leser bist, der schon lange gemerkt hat, daß hier von einem Bacchanale die Rede ist, von einem Feste des Dionysus. Du hast oft genug auf alten Basreliefs oder Kupferstichen archäologischer Werke die Triumphzüge gesehen, die jenen Gott verherrlichen, und wahrlich bey deinem klassisch gebildeten Sinn würdest du nimmermehr erschrecken, wenn dir einmal plötzlich in der mitternächtlichen Abgeschiedenheit eines Waldes der schöne Spuk eines solchen Bacchuszuges nebst dem dazu gehörigen betrunkenen Personalen leiblich vor Augen träte. »²

¹ Gautier, Préface des *Grotesques*, p.13.

² *GE*, p.130 : « Mais, cher lecteur, j'oublie que vous avez fait vos classes et que vous êtes parfaitement instruit ; vous avez donc compris dès les premières lignes qu'il est question ici d'une bacchanale, d'une fête de Dionysos. Sur des bas-reliefs ou dans des gravures d'ouvrages archéologiques, vous avez vu assez souvent le pompeux cortège qui [suit] ce dieu païen. Versé comme vous l'êtes dans l'antiquité classique, vous ne seriez pas trop effrayé, si à minuit, au milieu de la solitude d'une forêt, la magnifique et fantasque apparition d'une marche triomphale de Bacchus se présentait tout à coup à vos regards, et que vous entendissiez le vacarme de cette cohue de spectres en goguettes. » (*DE*, p.244.) La version française poursuit : « Comme je l'ai dit, mon cher lecteur, [vous êtes un homme instruit et éclairé qu'une apparition nocturne de ce genre ne saurait épouvanter, pas plus que si c'était une fantasmagorie de l'Académie impériale de musique, évoquée par le génie poétique de M. Eugène Scribe, en collaboration avec le génie musical du célèbre maestro Giacomo Meyerbeer.] ».

L'apostrophe ironique au lecteur « éclairé » et « instruit » ridiculise la formation classique et philistine en ce qu'elle peut fausser la relation au monde antique en la fondant sur des apprentissages scolaires et sur une éducation normée et institutionnelle. C'est donc bien moins la culture classique et le monde antique en lui-même qui est moqué, que le rapport académique et artificiel à l'Antiquité qu'un lecteur bourgeois peut avoir à l'époque de Heine : dans cette approche moderne, le monde païen devient un ensemble de connaissances rationnelles intégrées au système de *Bildung* de chaque individu. En ce sens, c'est presque l'Antiquité comme monument de la culture bourgeoise que dénonce Heine. Dans cette perspective, on comprend mieux les attaques heinéennes non pas tant contre le latin et le grec, mais contre l'enseignement du latin et du grec et ce qu'ils représentent¹. Il y a certes dans cette mise à distance du matériau antique un anticlassicisme évident, comme l'a bien compris Nerval². Mais ces subversions visent bien moins l'Antiquité que la formation scolaire de son temps, en témoignent ces lignes tirées de *Ideen. Das Buch Legrand* :

« Was aber das Lateinische betrifft, so haben Sie gar keine Idee davon, Madame, wie das verwickelt ist. Den Römern würde gewiß nicht Zeit genug übrig geblieben seyn, die Welt zu erobern, wenn sie das Latein erst hätten lernen sollen. Diese glücklichen Leute wußten schon in der Wiege, welche Nomina den Accusativ auf *im* haben. Ich hingegen mußte sie im Schweiß meines Angesichts auswendig lernen; aber es ist doch immer gut, daß ich sie weiß. Denn hätte ich z. B. den 20sten July 1825, als ich öffentlich in der Aula zu Göttingen lateinisch disputirte – Madame, es war der Mühe werth zuzuhören – hätte ich da *sinapem* statt *sinapim* gesagt, so würden es vielleicht die anwesenden Füchse gemerkt haben, und das wäre für mich eine ewige Schande gewesen. *Vis, buris, sitis, tussis, cucumis, amussis, cannabis, sinapis* – Diese Wörter, die so viel Aufsehen in der Welt gemacht haben, bewirkten dieses, indem sie sich zu einer bestimmten Classe schlugen und dennoch eine Ausnahme blieben; deßhalb achte ich sie sehr, und daß ich sie bey der Hand habe, wenn ich sie etwa plötzlich brauchen sollte, das giebt mir, in manchen trüben Stunden des Lebens, viel innere Beruhigung und Trost.

¹ Ainsi, dans les *Elementargeister*, Heine oppose l'ancien chant du *Tannhäuser* et la pédanterie latine : « J'ai été surpris par le contraste de sa langue avec le style du XVII^e siècle indigeste et plein d'emprunts pédants au latin dans lequel l'ouvrage était rédigé. » (*EG*, p.56, M.-A. Maillet (trad.), dans *Écrits mythologiques, op.cit.*, p.62).

² Le poète français oriente certaines de ses traductions de Heine en ce sens. Ainsi l'apostrophe prométhéenne des « Dieux grecs » (« Ich hab' Euch niemals geliebt, Ihr Götter! / Denn widerwärtig sind mir die Griechen, / Und gar die Römer sind mir verhaßt. », *MDN*, II, 6, p.414) est simplement traduite par : « Je ne vous ai jamais aimées, vieilles divinités classiques ! » (*MDN*, II, 6, p.508, nous soulignons.)

Aber, Madame, die *verba irregularia* – sie unterscheiden sich von den *verbis regularibus* dadurch, daß man bey ihnen noch mehr Prügel bekömmt – sie sind gar entsetzlich schwer. In den dumpfen Bogengängen des Fraziskanerklosters, unfern der Schulstube, hing damals ein großer, gekreuzigter Christus von grauem Holze, ein wüstes Bild, das noch jetzt zuweilen des Nachts durch meine Träume schreitet, und mich traurig ansieht mit starren, blutigen Augen – vor diesem Bilde stand ich oft und betete: O du armer, ebenfalls gequälter Gott, wenn es dir nur irgend möglich ist, so sieh doch zu, daß ich die *verba irregularia* im Kopfe behalte. »¹

C'est bien ici une approche séparée des « vivantes réalités » du monde antique qui est ridiculisée, qui n'apporte, comme le montre l'ironie heinéenne, ni « consolation » (« *Trost* ») ni « apaisement intérieur » (« *innere Beruhigung* ») dans les épreuves de la vie : c'est bien l'antagonisme entre sensualisme et spiritualisme qui affleure ici de nouveau. Il s'agit ainsi de dépasser les apprentissages purement techniques pour laisser place à une Antiquité placée sous le signe de la fantaisie, de l'humour, et de la liberté poétique. Les attaques heinéennes se dirigent aussi bien contre les savoirs académiques et que contre leurs représentants, « renards » (« *Füchse* ») qui sont l'incarnation d'une approche de l'Antiquité pédante (il s'agit de « faire sensation dans le monde »), violente (« coups de trique » - « *Prügel* » : on dirait du Vallès²), et chrétienne (« cloître des franciscains »), en témoigne la parodie de prière qui conclut avec l'humour le paragraphe en associant les souffrances du Christ à celle du jeune écolier. Là encore, la dénonciation de cet académisme antique s'accompagne d'une

¹ *Ideen. Das Buch Le Grand*, VII, DHA 6, p.187-188 : « Pour le latin, vous ne pouvez vous faire une idée, madame, de la complication de cette chose. Si les Romains avaient été obligés d'apprendre d'abord le latin, ils n'auraient pas eu de temps de reste pour conquérir le monde. Ce peuple heureux savait déjà au berceau quels substantifs prennent *im* à l'accusatif ; moi, au contraire, il me fallait l'apprendre à la sueur de mon front. Mais il est toujours bon que je le sache ; car, par exemple, si en soutenant, le 20 juillet 1825, dans la grande salle publique, une thèse latine à Göttingue (madame, cela valait la peine d'être entendu), j'avais dit *sinapem* au lieu de *sinapim*, quelques pédants nouveaux débarqués qui écoutaient l'auraient peut-être remarqué, et c'eût été pour moi une honte éternelle. *Vis, buris, [] tussis, cucumis, amussis, cannabis, sinapis...* Ces mots, qui ont fait si grande sensation dans le monde, en sont redevables à ce qu'ils appartenaient à une classe déterminée, et formaient cependant une exception. C'est pourquoi je les estime fort ; et les avoir toujours sous ma main quand j'en ai besoin, me donne, dans bien des moments tristes de la vie, du calme et une grande consolation. Mais, madame, les *verba irregularia* sont horriblement difficiles : ils se distinguent des *verbis regularibus* en ce qu'ils nous attirent beaucoup plus de coups. Sous les sombres arcades du cloître des Franciscains, non loin de la classe, pendait alors un grand crucifix de bois peint en gris, une image de désolation qui [s'approche encore quelquefois de moi] dans mes rêves, et qui me regarde tristement, avec ses yeux fixes et sanglants. Je m'arrêtais souvent devant cette image, et je priais : – O toi, pauvre Dieu, également tourmenté, si cela t'est possible, fais donc, ô mon Dieu, que je retienne les *verba irregularia* dans ma mémoire ! » (*Le Tambour Legrand. Idées*, VII, DHA 6, p.321). Heine poursuit dans la même veine pour le grec : « Du grec, je ne veux pas seulement en parler. [] Les moines du moyen âge n'avaient pas tout à fait tort lorsqu'ils prétendaient que le grec est une invention du diable. Dieu connaît les souffrances que j'en ai éprouvées. » (DHA 6, p.321).

² Sur cette question, voir C. Saminadayar-Perrin, *Modernités à l'antique. Parcours vallésiens*, op.cit..

condamnation du judéo-christianisme moralisateur, comme le montre cet extrait qui prolonge l'évocation de la formation scolaire heinéenne :

« Auch in der Mythologie ging es gut. Ich hatte meine liebe Freude an dem Göttergesindel, das so lustig nackt die Welt regierte. Ich glaube nicht, daß jemals ein Schulknabe im alten Rom die Hauptartikel seines Katechismus, z. B. die Liebschaften der Venus, besser auswendig gelernt hat, als ich. Aufrichtig gestanden, da wir doch einmal die alten Götter auswendig lernen mußten, so hätten wir sie auch behalten sollen, und wir haben vielleicht nicht viel Vortheil bey unserer neurömischen Dreygötterey, oder gar bey unserem jüdischen Eingötzenthum. Vielleicht war jene Mythologie im Grunde nicht so unmoralisch, wie man sie verschrien hat; es ist z. B. ein sehr anständiger Gedanke des Homers, daß er jener vielbeliebten Venus einen Gemahl zur Seite gab... »¹

La version française édulcore certains termes, puisque Heine évoque, dans l'original allemand, la « racaille » des dieux antiques (« *Göttergesindel* ») qui gouvernent le monde. Il s'agit donc bien de mettre à distance le matériau antique pour mieux moquer les enseignements de son temps, fondés sur des apprentissages par cœur (« *auswendig gelernt* »). Là encore, Heine revient sur le reproche d'immoralité attaché au monde gréco-romain en subvertissant le vocabulaire catholique (« *Katechismus* ») : cette remise en question des savoirs rationnels, académiques et institutionnels reste donc profondément liées à la critique sociale et politique d'une modernité bourgeoise dont Heine moque ironiquement les valeurs, en l'occurrence ici la « décence » (« *anständig* ») ou la fidélité conjugale (le terme allemand de « *Gemahl* », « époux », est un nom vieilli qui rend parfaitement sensible les attaques heinéennes). Heine s'inscrit là dans une tradition continue tout au long du XIX^e siècle : « De la “Jeune-Allemagne” de Heine qui se moquait de l'habillage mythologique de la vision du monde bourgeoise au *Professeur Unrat* de Heinrich Mann (1905), les avant-gardes ont bien souvent persiflé la culture superficielle et conventionnelle acquise par des milliers de lycéens obligés d'ânonner les classiques latins et grecs. [...] Nietzsche lui-même, qui était pourtant

¹ *Ideen. Das Tambour Le Grand*, VII, DHA 6, p.189 : « La mythologie alla bien aussi. J'avais beaucoup de plaisir à connaître [ces beaux dieux] tout nus, qui gouvernaient si joyeusement le monde. Je ne crois pas que jamais dans l'ancienne Rome un écolier ait su par cœur mieux que moi les principaux articles de son catéchisme, les amours de Vénus, par exemple. Pour parler franchement, puisque nous devons apprendre par cœur les anciens dieux, nous aurions aussi dû les conserver, et nous n'avons peut-être pas trouvé grand avantage à [nos dieux modernes, tristes et ennuyeux]. Peut-être cette mythologie n'était-elle pas au fond aussi immorale qu'on a affecté de le dire. Par exemple, c'est une idée fort décente d'Homère d'avoir pourvu d'un mari cette Vénus qui eut tant d'adorateurs. » (*Le Tambour Legrand. Idées*, VII, DHA 6, p.323).

aussi nourri de Grèce ancienne et de philologie que Hölderlin, Schiller, et Goethe, accusait le lycée allemand d'avoir failli à la mission de *Bildung* que lui avait assignée Humboldt. »¹

b. La « culture rétrécie et appauvrie »

Si Pater ne s'engage pas dans cette démarche avec autant d'humour ou autant de virulence, il partage avec Heine une certaine vision de la culture, qui ne peut ni ne doit être figée dans des savoirs académiques, abstraits et dogmatiques. Le paganisme défendu par le critique anglais met lui aussi en jeu non seulement une épistémologie, mais aussi deux visions antagonistes de la *Bildung*. Les principes sensualistes patériens vont ainsi radicalement à l'encontre du système éducatif tel qu'il est décrit dans « Emerald Uthwart » : l'établissement fréquenté par le jeune homme invite à « systématiser votre moi vagabond ; qui d'ailleurs, en tout cas, sera systématisé ici pour vous. »² Pater oppose en ce sens les « partisans de la culture rétrécie et appauvrie » et « une culture enrichie et élargie »³, telle qu'elle trouve par exemple à s'incarner chez Abélard. Cette culture, saisie dans son flux organique, se doit d'être vivante et ouverte, et on trouve en ce sens dans les textes patériens un éloge de la langue vernaculaire et une critique, qui peut paraître surprenante chez l'esthète anglais, du latin et du grec comme langues institutionnelles, académiques, et détachées de la vie sensible. C'est ainsi le cas dans *La Renaissance* lorsque Pater reprend les propos de Joachim Du Bellay, qui attaque certains savants de son temps :

« Those who speak thus, “says Du Bellay”, make me think of the relics which one may only see through a little pane of glass, and must not touch with one's hands. That is what these people do with all branches of culture, which they keep shut up in Greek and Latin books, not permitting one to see them otherwise, or transport them out of dead words into those which are alive, and wing their way daily through the mouths of men. »⁴

¹ J. Le Rider, *Freud, de l'Acropole au Sinaï, op.cit.*, p.46. Sur Nietzsche, voir notamment les pages 76-78 (« Nietzsche, critique de la *Bildung*, de la philologie et de l'académisme winckelmannien »).

² « Emerald Uthwart », dans *L'Enfant dans la maison*, p.53 : « to systematise your vagrant self; which, however, will in any case be here systematised for you. » (*IP*, p.180).

³ « Deux vieilles histoires françaises », *LR*, p.56 : « the adherents of the poorer and narrower culture had no sympathy with, because no understanding of, a culture richer and more ample than their own. » (*R*, p.7).

⁴ « Joachim du Bellay », *R*, p.161 : « ceux qui parlent ainsi, dit Du Bellay, me font penser aux reliques que l'on voit à travers un petit morceau de vitre et qu'on ne saurait toucher. Ils en font ainsi de toutes les branches de la culture, qu'ils gardent prisonnière dans des livres en grec et en latin, ne permettant à personne de la voir autrement, ou de la libérer de ces mots défunts pour l'amener vers ceux qui vivent et qui se parlent chaque jour par la bouche des hommes. » (*LR*, p.163).

Contre une connaissance que l'on ne peut pas « toucher de ses mains », contre une culture « prisonnière » des livres et des « langues mortes » que sont le latin et le grec, le sensualisme patérien veut défendre la langue des vivants, la vie organique de la culture, et tous ces mots puissants qui « *wing their way* » par la bouche des hommes... Il s'agit d'une idée que l'on retrouve chez d'autres figures présentes dans *La Renaissance*, comme Abélard, qui écrit ses poèmes en langue vulgaire, tandis que la langue qu'il utilise pour la science est le latin, ou comme Pic de la Mirandole, qui, regrette Pater, « avait détruit ces chansons d'amour en langue vulgaire qui nous auraient tant diverti de la prolixité scolastique de ses écrits en latin. »¹ À la racine de ce positionnement patérien, que l'on retrouve également dans *Marius*², se trouve là encore la volonté de laisser librement s'exprimer l'esprit humain : « he [du Bellay] is pleading for no merely scholastic interest, but for freedom, impulse, reality, not in literature only, but in daily communion of speech. After all, it was impossible to have this impulse in Greek and Latin, dead languages shut up in books as in reliquaries. —péris et mises en reliquaires de livres. »³ Ce n'est donc pas les langues latine et grecque qui sont visées pour elles-mêmes, mais le fait qu'elles se fassent savantes et partant qu'elles soient figées dans un savoir livresque qui n'est pas vraiment à même de porter une vérité sur le monde. Comme le rappelle Pater à propos de Thomas Browne, reprenant Scaliger : « the true

¹ « Pic de la Mirandole », *LR*, p.78 (*R*, p.42). Mêmes remarques pour *Marius*, avec la figure d'Apulée : « And then, in an age when people, from the emperor Aurelius downwards, prided themselves unwisely on writing in Greek, he had written for Latin people in their own tongue; though still, in truth, with all the care of a learned language. » (*ME*, t.1, p.57).

² Il s'agit ainsi d'opposer au « dialecte érudit » « pédantesque et barbare » le « discours populaire » réhabilité par Flavien : « The popular speech was gradually departing from the form and rule of literary language, a language always and increasingly artificial. While the learned dialect was yearly becoming more and more barbarously pedantic, the colloquial idiom, on the other hand, offered a thousand chance-tost gems of racy or picturesque expression, rejected or at least ungathered by what claimed to be classical Latin. [...] The time was coming when neither the pedants nor the people would really understand Cicero; though there were some indeed, like this new writer, Apuleius, who, departing from the custom of writing in Greek, which had been a fashionable affectation among the sprightlier wits since the days of Hadrian, had written in the vernacular. The literary programme which Flavian had already designed for himself would be a work, then, partly conservative or reactionary, in its dealing with the instrument of the literary art; partly popular and revolutionary, asserting, so to term them, the rights of the *proletariate* of speech. More than fifty years before, the younger Pliny, himself an effective witness for the delicate power of the Latin tongue, had said, —“I am one of those who admire the ancients, yet I do not, like some others, underrate certain instances of genius which our own times afford. For it is not true that nature, as if weary and effete, no longer produces what is admirable. » (*ME*, t.1, p.94-95). Voir *Marius*, p.89. Le conflit s'inscrit explicitement dans un antagonisme entre classicisme et romantisme, et cette réévaluation de la langue vernaculaire rejoint les combats romantiques qui réhabilitent l'argot (Hugo) ou la langue « grotesque » (Gautier).

³ « Joachim du Bellay », *R*, p.163 : « Bellay ne plaide pas seulement pour un intérêt simplement scolastique, mais pour la liberté, l'impulsion, la réalité, non seulement en littérature, mais également dans la conversation quotidienne. Après tout, il était impossible d'obtenir cette impulsion en grec et en latin, langues “péris et mises en reliquaires de livres” » (*LR*, p.164). La citation est tirée de la *Défense et illustration de la langue française*, vol. 1, livre 1, chap. 11.

knowledge of things must be had from things themselves, not from books »¹. Là encore, il ne s'agit pas de renoncer au savoir ou à la science mais à une certaine approche de la connaissance, comme le rappelle Nietzsche au paragraphe 366 du *Gai Savoir* (« En regard 'un livre savant ») :

« Nous ne faisons pas partie de ceux qui n'ont de pensées que parmi les livres, sous l'impulsion des livres, - nous avons l'habitude de penser en plein air, en marchant, en sautant, en grimant, en dansant. [...] Pour juger de la valeur d'un livre, d'un homme, d'un morceau de musique, nous commençons par nous demander s'il sait marcher, mieux encore, s'il sait danser... Nous lisons rarement, nous n'en lisons pas plus mal – oh ! comme nous devinons vite comment un auteur est arrivé à ses idées, si c'est assis devant son encrier, le ventre enfoncé, penché sur le papier : oh ! comme nous en avons vite fini avec son livre ! Les intestins comprimés se devinent, on pourrait en mettre la main au feu, tout comme se devinent l'atmosphère renfermée, le plafond, l'étroitesse de la chambre. – Ce furent-là mes pensées en fermant tout à l'heure un brave livre savant. »²

6. Érudition et imagination

Dans cette controverse qui met en jeu la question de la vérité et du discours de savoir sur le monde, Heine, Gautier et Pater interrogent alors la place de la subjectivité dans ce processus de connaissance, et contestent en ce sens les prétentions du discours scientifique à une parole objective.

a. Poétique du technique : de la démonstration à la monstration

Ainsi, il s'agit pour Gautier non seulement de condamner l'attitude de l'historien ou du savant, comme on l'a vu avec Rumphius, mais aussi de subvertir son discours et d'en saper les bases : « tout en saluant le savoir historique qui lui sert de fondement, le roman historique a la capacité de le démonumentaliser »³. Paradoxalement, ce discours scientifique, déjà moqué

¹ « Thomas Browne », *Appreciations*, p.147 : « la connaissance véritable des choses doit être tirée des choses elles-mêmes et non des livres. » (*Essais anglais*, p.115).

² Nietzsche, *Le Gai Savoir*, par.366, p.394.

³ C. Bernard, « Démofication et remomification de l'histoire », art.cit., p.465.

dès la préface de *Mademoiselle de Maupin*¹, se trouve au cœur du *Roman de la momie*, non plus seulement dans la bouche de Rumphius mais aussi dans celle du narrateur lui-même. On le lui a d'ailleurs reproché : le texte gautierien fourmille de termes érudits et techniques, puisés dans les nombreux ouvrages consultés par le romancier. De la même manière, *Arria Marcella* repose sur un travail de documentation particulièrement poussé (notamment la description de la villa d'Arrius Diomède). Cet usage a une dimension dépaysante qui permet un effet d'exotisme, mais relève également d'une posture politique, comme le rappelle *Une nuit de Cléopâtre* : « [...] si quelques mots barbares n'effarouchent point des oreilles parisiennes, nous ajouterons que cette robe se nommait *schenti* et le mantelet *calasiris*. »² Quand il n'est pas carrément inventé³, le terme technique exotique (c'est-à-dire barbare) sublimé par la poésie incarne la parole antibourgeoise par excellence. Mais c'est également de cette manière que se construit la critique gautierienne, qui poursuit son travail de sape du discours historique en mobilisant une poétique qui, subvertissant le langage de l'érudition, en dénonce la vanité : « il y a emprunt et dépassement de la science envisagée comme moyen, et non plus comme but »⁴.

Ainsi, lorsque Gautier évoque, par deux fois, « les colchytes, les paraschistes et les tarischeutes »⁵, il se saisit de termes techniques issus du discours spécialisé pour élaborer, en les désémantisant et en s'appuyant sur un réseau d'assonances et d'allitérations, une poétique du mot qui s'offre comme une nouvelle manière d'écrire l'histoire. Non seulement le texte gautierien repose sur ces jeux rythmiques et sonores, mais ces derniers fleurissent d'autant plus volontiers au cœur d'une rhétorique scientifique minée de l'intérieur. Dans des expressions comme « sur les charbons des amschirs, des grains de nard et de cinnamome »⁶ ou encore « au calice épanoui comme la coupe des amschirs »⁷, qui reposent sur des allitérations

¹ Ainsi Gautier adopte-t-il un ton faussement scientifique qui cherche par exemple à établir une taxinomie précise des critiques et des journalistes dans toutes leurs variétés, ou des romans. Il veut de même se lancer dans l'écriture d'une « histoire naturelle » des saint-simoniens.

² L'utilisation de ces termes vise ainsi le lectorat bourgeois. Par ailleurs, il n'est pas interdit de voir chez Gautier un usage ironique de certains termes techniques, compris comme parodie du discours scientifique.

³ Pater évoque par exemple dans sa description de la cathédrale d'Auxerre le style « gothique à échasses » (« Gothic-on-stilts », *IP*, p.82), dont nous n'avons trouvé nulle trace par ailleurs. Les termes techniques réels et fictionnels semblent se côtoyer, rendant vrai le faux, et faux le vrai. Pour une poétique du terme technique, voir aussi « Thomas Browne » : profiting often by the mere sonorous effect of cadence with which so many of his single sentences are made to fall upon the ear. » (*Appreciations*, p.156-157 ; *Essais anglais*, p.125).

⁴ M. Lavaud, *Gautier militant du romantisme, op.cit.*, p.406.

⁵ *RM*, p.83 (Rumphius) et 140 (narrateur).

⁶ *RM*, p.166.

⁷ *Ibid.*, p.163. Il s'agit presque d'un alexandrin blanc.

en [k] et en [p], des assonances en [a] et [i], le terme scientifique est support d'une sublimation poétique¹. Comme le note C. Bernard, l'usage de ce vocabulaire technique « finit par détourner l'attention du lecteur des « faits » (passés) vers les « mots » (présents), [...] voire, dans le cas de lexèmes particulièrement techniques ou archaïques, vers le pur clinquant du signifiant. »² On passe bien d'un discours historique et scientifique à une présence poétique presque dénuée de sens. Dès lors, en mettant à distance le discours de l'historien, Gautier promeut un nouveau mode d'appréhension du passé qui conteste l'objectivité de la scientificité moderne.

b. Les sources contre la « vérité naturelle »

Chez Heine, la mise à distance du discours objectif de la science est particulièrement manifeste dans le domaine de la compilation des sources. Certes, la posture initiale de Heine est bien celle d'un (pseudo-)philologue qui synthétise différentes traditions populaires, cherche à en dresser une typologie³, et s'appuie donc sur un certain nombre de sources, qu'il cite d'ailleurs : « Diese Geschichte las ich zuerst in dem *Mons Veneris* von Kornmann. Unlängst fand ich sie auch angeführt in dem absurden Buche über Zauberey von DelRio, welcher sie aus dem Werke eines Spaniers mittheilt; sie ist wahrscheinlich spanischen Ursprungs. »⁴ Ces références précises, renvoyant de prime abord à une connaissance sûre et

¹ Même logique dans *Une nuit de Cléopâtre*. Citons par exemple l'alexandrin blanc « et lui plaça les pieds dans des tatbebs de liège » (NC, p.38).

² C. Bernard, art. cit., p.486. Cf. p.482 : « La monumentalisation des signes se solde par le raidissement, l'appauvrissement, voir la résorption des signifiés derrière un signifiant par trop fascinant. » De même, A. Montandon évoque « l'infinie déclinaison des noms propres, vertigineuse accumulation de termes complexes, savants, rares, considérés comme immédiatement suggestifs par eux-mêmes, [...] comme si le déversement du savoir était déjà une poétique, comme si la référence suffisait à créer la Forme ». (*Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, p.158.)

³ Par exemple : « À cette croyance populaire se rattachent les traditions les plus merveilleuses. C'est à sa source que les poètes [allemands] ont puisé les sujets de leurs plus belles inspirations. L'Italie est ordinairement la scène choisie par eux, et le héros de l'aventure est quelque chevalier allemand. » (DE, p.231).

⁴ EG, p.51 : « J'ai lu cette histoire pour la première fois dans le *Mons Veneris* de Kornmann. Il y a peu de temps, je l'ai retrouvée citée dans un livre absurde sur la sorcellerie, par Delrio, qui l'a extraite d'un ouvrage espagnol ; elle est probablement d'origine ibérique. » DE, p.234. C'est la même démarche qui guide la rédaction de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* : Heine cite même parfois de longs passages de ses lectures, comme la « chronique du cloître de Hirschau, par l'abbé Trithème » (DA, I, DHA 8, p.271 ; GRP, I, p.34) ou l'*Antropodemus plutonicus* de Praetorius (DA, I, DHA 8, p.270 ; GRP, I, p.22), dont il dit dans les *Elementargeister* qu'il s'agit d'un « amalgame d'inepties, un ramassis de superstitions, d'histoires bigotes, de récits abracadabrants, de citations érudites, de choux et de navets. » (EG, p.24, M.-A. Maillet (trad.), dans *Écrits mythologiques*, op.cit., p.25). Même démarche donc dans les *Traditions populaires*, texte qui s'appuie sur Paracelse et, évidemment, les frères Grimm : « J'aurai encore souvent à citer les recherches zélées et consciencieuses de ces dignes savants. Les services qu'ils ont rendus à la langue et aux antiquités allemandes

objective, sont cependant d'emblée mises à distance, puisque Heine poursuit en ces termes : « Das oben erwähnte Werk von Kornmann, *Mons Veneris, oder der Venus Berg*, ist die wichtigste Quelle für das ganze Thema welches ich hier behandle. Es ist schon lange her, daß es mir mahl zu Augen gekommen, und nur aus früherer Erinnerung kann ich darüber berichten. »¹ Ainsi, la parole poétique repose moins sur l'exactitude et la certitude que sur la subjectivité d'un vague savoir inscrit dans la relativité du temps, en témoigne ces propos consacrés aux « femmes-cygnés » qui illustrent bien la démarche heinéenne des *Traditions populaires* et des *Dieux en exil* : « Die Sage ist hier sehr unbestimmt und mit einem allzu geheimnißvollen Dunkel umwoben. »².

Il s'agit bien pour le poète de surjouer la démarche du philologue-compileur, ce qu'il souligne d'ailleurs lui-même : « Ich gebe gern meine Quellen an, und ich erörtere ihre Eigenschaften, damit der geneigte Leser selbst beurtheile, in wie weit sie sein Vertrauen verdienen. »³ L'ironie est d'autant plus manifeste que Heine a montré, dans la version française de l'épisode consacré à Tannhäuser, combien il se plaisait à jouer sur l'origine de ses sources : ainsi la version moderne du *Tannhäuser* (la première citée dans *Les Dieux en exil*), dont Heine se vante d'avoir « le seul exemplaire », est en fait tout simplement inventée par le poète lui-même, comme il le précise à la fin du poème : « Je ne veux en imposer au public ni en vers ni en prose, et j'avoue franchement que le poème que l'on vient de lire est de mon propre cru, et qu'il n'appartient pas à quelque Minnesinger du Moyen-Âge »⁴ La version allemande ne va même pas jusqu'à cet aveu. Au contraire, cette réécriture moderne a été « trouvée par hasard » par Heine : « Durch Zufall erhielt ich ebenfalls unlängst eine Bearbeitung desselben Liedes... »⁵ Au modèle d'une recherche scientifique rationnelle qui permet la mise au jour de sources authentiques, Heine substitue donc ces principes irrationnels par excellence que sont le hasard et la fiction. Là encore, le texte des *Dieux en exil*

sont inappréciables. [Ces hommes] ont plus fait [] que toute votre Académie française, depuis Richelieu. » (*Traditions populaires*, DHA 9, p.151-152 ; version allemande en DHA 9, p.11).

¹ EG, p.51 : « L'ouvrage de Kornmann [] est la source la plus importante à consulter pour le sujet que je traite. Il y a bien longtemps qu'il ne m'est tombé sous la main, et je n'en peux parler que par souvenir. » DE, p.234.

² EG, p.25 : « La légende qui existe à leur sujet est très imprécise et demeure nimbée d'un brouillard fort mystérieux. » (M.-A. Mailet (trad.), dans *Écrits mythologiques*, p.26). De même, à propos des nixes et des elfes, Heine écrit : « Die Namen selbst geben keine sichere Auskunft. » (EG, p.22).

³ GE, p.138 : « J'aime d'ailleurs à indiquer mes sources et à montrer leurs bonnes ou mauvaises qualités, afin que le lecteur soit en état de juger par lui-même jusqu'à quel point ces sources méritent sa confiance. » DE, p.251-252. Notons dans cette version allemande l'apostrophe au « bienveillant lecteur », formule ironique topique, récurrente chez Heine.

⁴ DE, p.238.

⁵ EG, p.57.

rejoint celui du *Tambour Legrand*, qui revient lui aussi, avec humour, sur la question des sources, en l'occurrence des citations :

« Ich habe noch nicht einmal ordentlich citirt – ich meine nicht Geister, sondern, im Gegentheile, ich meine Schriftsteller – und doch ist das Citiren alter und neuer Bücher das Hauptvergnügen eines jungen Autors, und so ein paar grundgelehrte Citate zieren den ganzen Menschen. Glauben Sie nur nicht, Madame, es fehle mir an Bekanntschaft mit Büchertiteln. Außerdem kenne ich den Kunstgriff großer Geister, die es verstehen, die Korinthen aus den Semmeln und die Citate aus den Collegienheften herauszupicken; ich weiß auch, woher Bartels den Most holt. Im Nothfall könnte ich bey meinen gelehrten Freunden eine Anleihe von Citaten machen. Mein Freund G. in Berlin ist so zu sagen ein kleiner Rothschild an Citaten, und leiht mir gern einige Millionen, und hat er sie nicht selbst vorräthig, so kann er sie leicht bey einigen andern kosmopolitischen Geistesbanquiers zusammenbringen – Doch, ich brauche jetzt noch keine Anleihe zu machen, ich bin ein Mann, der sich gut steht, ich habe jährlich meine 10,000 Citate zu verzehren, ja, ich habe sogar die Erfindung gemacht, wie man falsche Citate für ächte ausgeben kann. Sollte irgend ein großer, reicher Gelehrter, z. B. Michael Beer, mir dieses Geheimniß abkaufen wollen, so will ich es gerne für 19,000 Thaler Courant abstehen; auch ließe ich mich handeln. [...] Uebrigens, Madame, haben Sie gar keine Idee davon, mit welcher Leichtigkeit ich citiren kann. Ueberall finde ich Gelegenheit, meine tiefe Gelahrtheit anzubringen. Spreche ich z. B. vom Essen, so bemerke ich in einer Note, daß die Römer, Griechen und Hebräer ebenfalls gegessen haben, ich citire all die köstlichen Gerichte, die von der Köchinn des Lucullus bereitet worden... »¹

¹ *Ideen. Das Buch Legrand*, XIV, DHA 6, p.201-202 : « Je n'ai pas cité une fois convenablement, et pourtant les citations des écrivains anciens et nouveaux sont le plaisir favori d'un jeune auteur, et quelques citations bien savantes parent bien leur homme. N'allez pourtant pas croire, madame, que c'est chez moi faute de connaître assez de titres de livres. Je possède d'ailleurs les finesses des grands esprits qui s'entendent très bien à dépiquer les raisins dans le *baba*, et les citations dans les cahiers de collège []. En cas de besoin, je pourrais faire un emprunt de citations auprès de mes savants amis. Mon ami Gans est, pour ainsi dire, un petit Rothschild, en fait de citations, et il m'en prêterait de bon cœur quelques millions, et s'il ne les avait pas chez lui, il pourrait facilement les emprunter chez quelques autres capitalistes intellectuels. Cependant je n'ai pas besoin, pour le moment, de faire un emprunt, je suis un homme solide ; j'ai mes dix mille citations à manger par an ; j'ai même trouvé le moyen de passer, comme de bon aloi, des citations fausses. Si quelque grand et riche savant, Michael Beer, [de Berlin,] par exemple, veut m'acheter ce secret, je le lui céderai volontiers pour 19,000 thalers courant ; je consentirai même à en rabattre. [...] D'ailleurs, madame, vous n'avez pas d'idée de ma facilité à citer. Partout je trouve occasion de placer ma profonde érudition. Parlé-je, par exemple, de manger, je remarque dans une note que les Romains, les Grecs et les Hébreux ont mangé aussi ; je cite tous les plats succulents apprêtés par la cuisinière de Lucullus... » (*Le Tambour Legrand. Idées*, XIV, DHA 6, p.333-334).

Par son badinage sur les usages académiques de la citation, Heine singe l'ensemble des codes qui fondent les discours scientifiques modernes. C'est donc toute une approche rationnelle, dont Heine dénonce la vanité, qui est ici tournée en dérision : les fausses citations viennent contester l'impératif d'objectivité et de vérité inhérent à toute démarche scientifique et substituent ainsi à ce paradigme une esthétique de l'invention, qui touche, tout autant que le discours abstrait, aux réalités du monde. La comparaison de la sphère de constitution des savoirs aux réalités financières et économiques du temps de Heine (Rotschild), qui fait des citations un objet de commerce plus ou moins lucratif, souligne l'étroite conjonction entre cette démarche rationnelle et les fondements du monde mercantile dénoncé par Heine. Il s'agit bien ainsi de condamner la fausse érudition pour lui préférer une poétique du trait d'esprit et de l'humour. Enfin, l'évocation de Lucullus comme la comparaison culinaire (« dépiquer les raisins dans le *baba* » ; « *die Korinthen aus den Semmeln und die Citate aus den Collegienheften herauszupicken* ») qui associe réalités gustatives et abstractions scolaires, soulignent *a contrario* la dimension proprement désincarnée de ces investigations scientifiques et rejoignent bien ainsi l'opposition entre sensualisme et spiritualisme. De cette manière, Heine cherche à promouvoir un nouveau mode de connaissance et d'appréhension du monde, non pas fondé sur l'érudition livresque, mais sur la poésie elle-même qui renoue avec la « vérité naturelle » (« *naturtreuen Wahrheit* ») : Pater parlera de « vraie vérité »¹. C'est d'ailleurs aussi la démarche qui habite la rédaction de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* :

« Je ne puis assez faire ressortir la remarque que je n'avais pas l'intention de donner un tableau complet de l'Allemagne. Je voulais seulement, à différents endroits, soulever le voile qui couvre ce mystérieux pays ; et si le lecteur n'a pas vu tout, ou n'a vu qu'une petite partie, du moins il a vu cette petite partie dans sa vérité naturelle, tandis qu'il ne s'instruira que bien pauvrement, ou point du tout, par les livres où on lui promet les renseignements les plus complets et qui, au bout du compte, ne sont qu'une énumération et une nomenclature sèches et stériles, bien qu'exactes et sincères. »²

¹ « L'école de Giorgione », *LR*, p.157. B. Coste souligne cette démarche de Pater, qui invente « parfois une légende qui correspond à ce qu'il appelle, après les auteurs français, la "vraie vérité" ». Celle-ci est psychologique, et non pas historique ; c'est la vérité de l'artiste qui rend raison de son œuvre et qui est la seule à pouvoir le faire, à la différence des querelles d'attribution où s'empêtrent, encore aujourd'hui, les historiens d'art. » (« Introduction », *LR*, p.19).

² « Avant-Propos » de l'édition (française) de 1855 de *DA*, *DHA* 8, p.256. Dans le brouillon allemand de cet « avant-propos » ne figure pas la dernière partie de la dernière phrase, qui attaque les livres savants comme autant d'« énumération[s] et de nomenclature[s] sèches et stériles » : « Ich kann nicht genug darauf aufmerksam

La dichotomie mise en place ici, c'est celle du général et du particulier. Ainsi Heine ne cherche-t-il pas à être exhaustif dans son étude, mais bien plutôt à dévoiler la « vérité naturelle », celle qui est véritablement incarnée, et s'oppose en ce sens aux « nomenclatures sèches et stériles » et autres énumérations faussement instructives. En ce sens, les sources du poète relèvent moins du discours rationnel, tangible et positif que de la parole à proprement parler, parole légendaire des « vieilles femmes », parole fictionnelle issue de l'imagination du poète : « Nur einige banale Thatsachen sind mir vielleicht vergönnt hier anzuführen, um den Fabeleyen, die ich kompilire, einige Vernünftigkeit oder wenigstens den Schein derselben einzuweben. »¹ Cette apparence de « rationalité » (« *Vernünftigkeit* ») cherche bien à prendre à contrepied la démarche scientifique du compilateur philologue, pour rendre manifeste le pouvoir de l'invention poétique : contre les savoirs écrits, l'oral, et contre la bibliothèque, la veillée au coin du feu.

c. L'art de citer

Dans la même logique, l'érudition patérienne, et notamment son utilisation des sources, sont éminemment problématiques. Indéniablement, les textes de Pater foisonnent de références qu'il emprunte à ses nombreuses lectures et à son impressionnante culture. Mais l'utilisation de ces sources va à rebours des impératifs d'objectivité et de rigueur méthodologique qui s'affirment alors à l'époque. Ainsi, si le portrait de la Joconde que donne Pater dans « Léonard de Vinci » le montre « en dette de Vasari, Goethe, Amoretti, Rio, Michelet, Gautier, Clément, Houssaye, Swinburne »², presque aucun de ces noms n'apparaît textuellement. Il s'agit là d'une omission voulue : la démarche patérienne prend même soin d'effacer les références, comme le rappelle B. Coste à propos de « Léonard de Vinci » : « En 1869, l'essai cite nommément et à plusieurs reprises *Les Dieux et les demi-dieux de la peinture* de Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Saint-Victor (Paris, Morizot, 1864).

machen, dass ich in diesem Buche kein vollständiges Gemälde von Deutschland zu liefern beabsichtigte. Ich wollte nur hier und da von dem mysteriösen Lande den Schleier lüften, und wenn der Leser nicht alles und vielleicht nur wenige sah, so sah er doch dieses wenige in seiner naturtreuen Wahrheit, die er vergeblich in Büchern suchen wird, worin ihm die exakteste Vollständigkeit versprochen wird. » (*DHA* 8, p.503).

¹ *EG*, p.46 : « Qu'il me soit du moins permis de faire ici quelques observations banales qui donneront aux fables que j'entreprends de compiler une certaine crédibilité, ne fût-ce qu'apparente. » (M.-A. Maillet (trad.), dans *Écrits mythologiques*, p.51).

² B. Coste, « Introduction » à *LR*, p.18. Idem un peu plus haut : « Par ailleurs, sa définition du génie léonardien tout droit héritée de la définition du beau baudelairien ne donne lieu à aucune référence. » (*Ibid.*, p.17).

Par la suite, Pater aura soin de gommer les marques d'un dialogue soutenu avec l'ouvrage. »¹ On ne saurait pour autant accuser Pater d'imposture intellectuelle : cette démarche, pleinement consciente, illustre une vision des savoirs qui cherche à les saisir dans toute la vie intérieure de la culture, comprise comme « continuum »² et non comme alternance schématique : « that what must pass away sooner or later is not disengaged all at once »³.

À l'inverse mais tout aussi problématiquement, Pater se plaît à « attribue[r] à autrui ce qu'il invente »⁴. C'est par exemple le cas du concept d'*anders-streben*, que Pater attribue à la pensée allemande, et que l'on ne retrouve que de très vagues inspirations chez Goethe. De même, le sous-titre d'« Hippolyte voilé », « étude tirée d'Euripide », semble de prime abord ancrer le texte de Pater dans une certaine démarche scientifique, qui se conforme à une source bien précise. Seulement voilà, l'*Hippolyte voilé* auquel est censé se référer l'essai patérien, s'il a bien existé, n'a jamais été connu : tout est inventé par Pater, et ce même sous-titre se transforme alors paradoxalement en éloge de la fiction et de l'imagination créatrice. Cet exemple en dit long là encore sur la manière dont Pater cherche à écrire l'histoire. « Apollon en Picardie », enfin, s'ouvre sur une citation, que Pater attribue à un écrivain allemand. Mais à en croire Harrisson⁵ et l'édition des *Imaginary Portraits* qui le suit, il est fort probable que cette citation soit de Pater lui-même, qui se dissimule derrière cette autorité germanique : l'auteur, en tout cas, n'a pas été clairement identifié à ce jour.

« Thomas Browne » fournit là encore des clefs pour saisir la méthodologie patérienne : « there being then few or no handbooks, or anything like our modern shortcuts to varied knowledge. Quite unaffectedly, a curious learning saturates, with a kind of grey and aged colour most apt and congruous with the subject-matter, all the thoughts that arise in him. His great store of reading, so freely displayed, he uses almost as poetically as Milton »⁶. À l'image des écrits de Thomas Browne, la prose patérienne cherche à donner à voir une « étrange érudition » (« *curious learning* ») et ne veut donc pas faire preuve d'une quelconque

¹ *Ibid.*, p.17.

² G. Rippl, « Culture as *Continuum*: Walter Pater's Dionysus in Exile and the Power of Ekphrasis », art.cit.

³ « Coleridge's Writings », *Appreciations*, p.65.

⁴ B. Coste, *LR*, note 8, p.143 : « Dans *Farbenlehre* (1808-1810), Goethe évoque un « streben » des arts plastiques vers la peinture. Le verbe apparaît aussi dans « Einleitung in die Propyläen ».

⁵ J. S. Harrisson, « Pater, Heine, and the Old Gods of Greece », art. cit., p.655.

⁶ « Thomas Browne », *Appreciations*, p.156-157 : « Il n'y avait alors peu ou pas de livres de référence, ni de ces sélections modernes que nous établissons dans la diversité des connaissances. Dépourvue d'affectation, une étrange érudition sature toutes les pensées qui s'élèvent chez Browne et les teinte d'une sorte de gris et d'une couleur ancienne qui s'harmonise à son sujet. Ses vastes lectures, si librement montrées, il les utilise presque aussi poétiquement que Milton. » (*Essais anglais*, p.125).

objectivité scientifique. Certains, comme T. S. Eliot, reprocheront d'ailleurs à Pater ce flou sciemment entretenu dans sa démarche d'essayiste : ces omissions, ces allusions, ces fausses citations, ces phrases librement traduites et reprises d'autres auteurs éloignent résolument les textes patériens des impératifs de rigueur et d'impartialité que l'on serait en droit d'attendre d'eux : « there is no place for poetic or creative prose in criticism which demands clarity above all things and rationnel rather than emotionnal connection as its structuring device »¹, déclare par exemple W. J. Courthope en 1874, à propos des textes de Pater. Quelques mois plus tôt, c'est M. Oliphant, qui, dans le *Blackwood's Magazine* de novembre 1873, distingue une étude de la Grèce fondée sur la philologie et une approche, celle d'un Pater accusé d'amateurisme, qui fait la part belle à l'invention : « appealing to science and philological scholarship, reviewers struggled to reconstruct official and policed boudaries around the meaning of Greece, controlling the act of interpretation and accusing Pater of lack of authenticity and anachronims »².

Mais il y a dans ces jugements une profonde méconnaissance de la démarche patérienne : si le premier titre donné à *La Renaissance* est *Studies in the History of the Renaissance*, la seconde édition efface cette référence à l'histoire pour privilégier une approche plus esthétique (*The Renaissance. Studies in Art and Poetry*). Cette modification n'a rien d'anodin et en dit long, à travers ces textes, sur les enjeux de ce conflit entre histoire et poésie. Si Pater, Symonds, et Vernon Lee se sont tous trois penchés sur le mouvement renaissant, « aucun ne peut, ni ne veut, revendiquer le titre d'historien »³ : « C'est donc très injustement que l'on reproche ses imprécisions ou ses erreurs à Pater, car il n'est pas historien d'art (« *antiquarian* ») ou de la culture [...] mais « critique esthétique »⁴. Cette démarche va d'ailleurs de pair avec les attaques patériennes qui, dans « L'école de Giorgione » par exemple, « vise[nt] les prétentions d'historien de l'art comme Crowe et Cavalcaselle à vouloir proposer une connaissance scientifique de l'art. »⁵ En ce sens, l'œuvre du critique anglais « n'est pas un ouvrage d'érudition au sens traditionnel : ses citations ou ses références sont parfois erronées, ses

¹ « Modern Culture », *The Quarterly Review*, 10/1874, n°137 cité par Robbins, *Pater to Forster, 1873-1924*, *op.cit.*, p.12. Dans son article, le critique anglais revient sur des textes de Carlyle (*Sartor Resartus* et *Latter-day Pamphlets*), d'Arnold (*Culture and Anarchy, Literature and Dogma, Saint Paul and Protestantism*), Symonds (*Studies on the Greek Poets*) et Pater (*The Renaissance*). Courthope condamne notamment Pater en raison du fait qu'il transforme « criticism into poetry » : ses lignes sur *La Joconde* sont ainsi de la « downright, unmistakable poetry ». Voir aussi B. Inman, *op.cit.*, t.2, p.108.

² S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.52.

³ B. Coste, « Introduction à LR », p.11.

⁴ *Ibid.*, p.20.

⁵ A.-F. Gillard-Estrada, « La critique d'art esthétique de Pater », *art.cit.*, p.158-159.

attributions picturales sont sujettes à caution, les dates – quoi qu’elles soient présentes – rares, et il n’y a nulle découverte. »¹ Autant d’éléments qui questionnent la façon de dire une connaissance et de produire un discours de vérité sur le monde. Si certaines phrases de *La Renaissance* disent la force du modèle scientifique dans la perception du rôle du critique (« His end is reached when he has disengaged that virtue, and noted it, *as a chemist notes some natural element* »²), il s’agit bien plutôt, dans l’écriture de l’histoire comme dans la production d’un savoir, de s’engager dans une « fusion de l’érudition et de la reconstruction historique imaginative »³. Pater se fait alors le défenseur d’une nouvelle critique, « critique “esthétique” qui refuse la sèche vision annaliste de l’histoire au profit de l’exercice de sa subjectivité, se faisant “amant d’âmes étranges” »⁴.

Rappelons en dernier lieu qu’au-delà même de ces questions épistémologiques, ce libre usage des sources a clairement des raisons politiques : comme Heine, Pater cherche à faire passer ses idées « en contrebande », et si Gautier et Baudelaire, dont Pater est pourtant largement débiteur, sont par exemple si peu mentionnés dans les écrits du critique anglais, c’est aussi parce qu’ils étaient particulièrement mal vus dans l’Angleterre victorienne⁵. Omettre la référence, c’est donc ainsi esquiver la censure morale et intellectuelle de l’époque, tout en faisant parvenir « à bon port » les idéaux sensualistes dont se revendique toute une génération.

d. Description ou invention

Cette approche subjective des savoirs qui s’engage dans une subversion des impératifs scientifiques associés au discours de connaissance rejoint alors la question de la manière dont le critique ou l’artiste se positionne face au monde sensible. À l’heure même où un nouveau critère de scientificité invite à expliquer et décrire le réel, froidement et objectivement, il s’agit alors pour l’esthète et le poète, par l’invention et l’imagination, de s’émanciper de ces

¹ B. Coste, « Introduction » à *LR*, p.25.

² « Préface » à *R*, p.IX-X : « Il a atteint ses fins quand il a dégagé cette vertu et l’a notée, comme un chimiste note un élément naturel » (*LR*, p.48). On pourrait également évoquer la métaphore de l’alchimie pour parler de la création poétique (*LR*, p.49 ; *R*, p.XI).

³ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.30. Soulignant le rôle du désir, de l’invention et de l’émotion dans le processus de connaissance et d’apprentissage, S. Evangelista rappelle que, chez Pater, « academic and imaginary writing blend into each other ». (*Ibid.*, p.6). Voir aussi Connor, « Myth and Meta-myth in Max Müller and Walter Pater », *art.cit.*, p.222 : « Pater’s texts throw the distinction between science and literature into question so intensely, converting the stable difference between the two kinds of text into an unstable difference within each. »

⁴ B. Coste, « Introduction » à la *LR*, p.17. La citation (« lover of strange souls »), est tirée de « Léonard de Vinci », *LR*, p.120.

⁵ Voir K. Daley, *The rescue of Romanticism: Walter Pater and John Ruskin*, *op.cit.*, p.12.

principes pour porter sur le monde un regard qui ne cherche pas à en rendre raison mais à le sublimer. Ce faisant, l'art ne se coupe pas des réalités sensibles mais, au contraire, cherche à agir sur elles par sa force normative. Face à l'aporie de sa démarche scientifique, Rumphius lui-même fait ainsi appel à ce nouveau type de connaissance, en témoignent les deux termes situés au début et à la fin du prologue : « pressentiment »¹ et « intuition »² renvoient tous deux à une compréhension poétique du monde, au modèle d'une parole révélée et surnaturelle qui se substitue au paradigme historico-réaliste d'appréhension du monde : « la puissance de conviction du Beau surpasse les plus savants systèmes ».³ Il s'agit alors pour le poète de réfuter la notion de « vérité historique » et « d'art miroir », en témoignent ces lignes particulièrement éclairantes et révélatrices de la poétique gautiérienne, consacrées à l'art statuaire antique :

« Jamais les statues n'ont porté le véritable costume du temps où elles ont été faites et des personnages qu'elles représentaient. [...] Les anciens [...] ne s'attachaient [...] nullement à ce que nous appelons aujourd'hui la vérité historique. Négligeant les petits détails d'intimité, ils allaient droit à ce qui est toujours vrai ; la forme humaine, la beauté humaine, la passion humaine. Hérodote est à peu près aussi exact que Perrault ; mais quel admirable style, quelle naïveté charmante ! C'est ainsi qu'ils sont tous poètes et statuaires peu soucieux de la littéralité triviale et cherchant la perfection absolue, l'idéal, le divin. – Nobles études ! Noble enthousiasme !

Malgré les grandes qualités d'exécution qu'il exige, je n'ai jamais aimé l'art vrai, l'art mathématique, sans invention, sans fantaisie ; l'art qui rend les verrues, les pores de la peau, la petite mouche, le bouquet de poil, les facettes du nez, le grain de petite vérole ; – l'art miroir, aussi déplaisant, à peu de chose près, que la réalité même. Ce système d'art vrai, que l'on cherche à faire prévaloir maintenant, est cause de notre infériorité auprès des artistes antiques, éternellement jeunes, éternellement beaux, parce qu'ils n'ont représenté que des types et non des individus, des ajustements de convention et non des costumes exacts. »⁴

¹ *RM*, p.75. Il s'agit de l'un des premiers mots du roman.

² *RM*, p.117.

³ M. Lavaud, *Gautier militant du romantisme*, *op.cit.*, p.295.

⁴ « Salon de 1837 », *La Presse*, 27/04/1837. Voir L.-C. Hamrick, « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? », *art.cit.*, p.90-93. Oscar Wilde écrit d'ailleurs sensiblement la même chose dans *Le déclin du mensonge* (p.75) : « Pour revenir au passé, voyez les Grecs : pensez-vous que l'art grec nous enseigne à quoi ressemblaient les Grecs ? Vous figurez-vous que les Athéniennes aient en rien ressemblé aux majestueuses figures de la frise du Parthénon ? [...] La vérité, c'est que nous considérons uniquement les siècles passés à la lumière de l'art, et que l'art, fort heureusement, ne nous dit jamais la vérité. »

La leçon est claire : « le souci du réalisme ne doit, en tout cas, jamais faire passer au second plan celui de la beauté. »¹ Gautier oppose ici explicitement l'impératif de « vérité historique » et de « littéralité triviale » à la « perfection absolue » et à « l'idéal » : contre un « art vrai, art mathématique, sans invention, sans fantaisie », « art miroir », il s'agit de faire prévaloir un art véritablement beau, donc éternel. Il y a derrière la défense des « types » contre les « individus » non pas la volonté de s'engager dans une typologisation rationnelle du monde mais de donner à voir la beauté et l'éternité dans une forme d'épure tragique habitée par la conscience de la mort. Ainsi, pour Gautier, « l'acte poétique est d'abord et avant tout un acte négateur du réel. La mission du poète est de le détruire et de le nier pour laisser entrevoir l'idéalité poétique. »² Il s'agit ainsi d'envisager le roman « comme représentation, comme acte esthétique et non comme représentation d'une réalité. »³ C'est d'ailleurs précisément le sens que l'on peut donner au motif de la lumière tel qu'il s'exprime chez Gautier dans des phrases comme « elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir »⁴. Il y a là une signification épistémologique mais aussi esthétique de cette métaphore : si le corps n'est pas un miroir, s'il ne reflète pas la lumière qui le frappe et retourne à l'œil du spectateur, c'est parce qu'il est lui-même source de lumière. Ainsi, l'art n'est donc pas le reflet du réel mais ce qui génère la lumière.

Mais c'est peut-être dans « Du beau dans l'art »⁵ que Gautier est le plus explicite. Dès 1837, Gautier avait affirmé que « l'art est plus beau, plus vrai, plus puissant que la nature ; la nature est stupide, sans conscience d'elle-même, sans pensée, sans passion ; c'est quelque chose d'insensible et de morne qui a besoin, pour l'animer, que nous lui prêtions l'âme et le souffle. »⁶ Dix ans plus tard, c'est bien à une magnifique défense des pouvoirs de l'imagination que se livre Gautier, contre le principe de *mimesis*. Le poète français défend ainsi la « transformation » plus que « l'imitation », « l'interprétation » plus que le « calque »,

¹ A. Montandon, « Théophile Gautier : le Beau anachronique », art.cit., p.75.

² A. Montandon, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, op.cit., p.118.

³ C. Harvey, *Théophile Gautier, romancier romantique*, op.cit., p.15.

⁴ *MA*, p.403. Dans la même logique, seul le palais de Clarimonde est éclairé : « L'ombre d'un nuage couvrait entièrement la ville. [...] Par un singulier effet d'optique, se dessinait, blond et doré sous un rayon unique de lumière, un édifice qui surpassait en hauteur les constructions voisines, complètement noyées dans la vapeur. » (*MA*, p.411.) Gautier emploie presque la même expression pour qualifier la « limpide et diaphane » Musidora dans *Fortunio* : « la lumière semblait sortir d'elle, et elle a plutôt l'air d'éclairer que d'être éclairée elle-même. » (p.523.) Madeleine de Maupin est caractérisée de la même manière.

⁵ Article publié dans la *Revue des Deux Mondes* du 01/09/1847, repris dans *L'art moderne*, op.cit., p.126-155.

⁶ « Salon de 1837 », *La Presse*, 24/03/1837.

« l'apparence » plus que la « réalité »¹. Il s'agit bien d'être artiste et non « miroir », de privilégier « l'intuition, la déduction, le souvenir » plus que « l'imitation immédiate »² : « Tout homme qui n'a pas son monde intérieur à traduire n'est pas un artiste. L'imitation est le moyen et non le but. »³ À la fois subjectif et objectif, donnant et recevant, ajoutant et ôtant, l'artiste, poursuit Gautier, transcende les « signes » que lui fournit la « nature » et le monde sensible pour créer. Il s'agit donc bien pour lui de questionner la notion de vérité, que Gautier veut comprendre non comme un principe de stricte imitation de la réalité mais bien comme son idéalisation : « les tableaux les plus *vrais* n'ont jamais fait illusion à personne, et l'illusion n'est pas le but de l'art. Sans cela, le chef-d'œuvre suprême serait le trompe-l'œil, et le trompe-l'œil est exécuté par les peintres les plus médiocres avec une certitude mathématique. »⁴ C'est donc toute la dialectique de la science rationnelle et de l'invention poétique qui se donne à voir ici :

« La peinture n'est donc pas, comme on pourrait le croire d'abord, un art d'imitation, bien que son domaine semble circonscrit à la représentation des choses extérieures : le peintre porte son tableau en lui-même, et, entre la nature et lui, la toile sert d'intermédiaire. Quand il veut faire un paysage, ce n'est pas l'envie de copier tel arbre, tel rocher ou tel horizon qui le pousse, mais bien un certain rêve de fraîcheur agreste, de repos champêtre, de mélancolie amoureuse, d'harmonie sereine, de beauté idéale, qu'il cherche à traduire dans la langue qui lui est propre. [...] Même, s'il s'astreint à représenter une vue exacte, sa pensée personnelle ne cessera pas d'être sensible pour cela : si elle est triste, il assombriera la nature la plus riante ; si elle est gaie, il saura trouver des fleurs dans l'aridité la plus sablonneuse ; c'est son âme qu'il peindra à travers une vue de forêt, de lac ou de montagne. C'est ce sentiment de beau préconçu qui inspire au sculpteur une statue, au poète une églogue, au musicien une symphonie ; chacun tente de manifester avec son moyen cette rêverie, cette aspiration, ce trouble et cette inquiétude sublimes que causent au véritable artiste la prescience et le désir du beau. »⁵

¹ « Du Beau dans l'Art », dans *L'art moderne*, p.142.

² *Ibid.*. Gautier parle de de Laberge.

³ *Ibid.*, p.130.

⁴ *Ibid.*, p.132.

⁵ *Ibid.*, p.132-133.

Profession de foi authentiquement romantique, qui rejoint aussi bien les principes défendus par le premier romantisme que par Baudelaire dans son *Salon de 1846*. Gautier en profite d'ailleurs pour entrer en dialogue avec ses contemporains, notamment avec Töpffer dont Gautier rappelle les attaques contre « l'art pour l'art » : « La grande erreur des adversaires de la doctrine de l'art pour l'art et de M. Töpffer en particulier, c'est de croire que la forme peut être indépendante de l'idée ; la forme ne peut se produire sans idée, et l'idée sans forme. L'âme a besoin du corps, le corps a besoin de l'âme ; un squelette est aussi laid qu'un morceau de chair qu'une armature ne soutient pas. »¹ Il s'agit donc bien de postuler dans l'œuvre d'art, comme le fait l'idéalisme romantique, une réunion de l'idée et du fond. C'est bien là l'infinie supériorité du discours artistique sur le discours purement spéculatif, le premier permettant une réconciliation idéale du corps et de l'esprit, que ne permet pas le second :

« [De] simples esquisses réveillent l'idée du beau mieux que de froids raisonnements : combien de dissertations esthétiques n'ont servi qu'à ennuyer les gens du monde, ou à faire briller la souplesse de quelques rhéteurs ! Dans le rapport didactique, de pareilles subtilités n'ont trop souvent aucune importance. Les grands artistes s'en sont médiocrement occupés, et l'on peut dire qu'ils y étaient tout-à-fait étrangers aux plus glorieuses époques de l'art. [...] Abandonnons l'embryologie psychique aux philosophes, ces anatomistes de l'âme ; livrons-nous à l'amour, à l'admiration, à l'enthousiasme, au travail et au loisir, à la pensée et au rêve, à toutes les ivresses de l'intelligence, à tous les épanouissements de la vie ; étincelons comme des flots, vibrions comme des lyres ; soyons traversés, comme des prismes, par les rayons des soleils et les effluves des univers ! Laissons les verbes parler avec nos lèvres ; confions-nous à l'inconnu qui tenait le *plectrum* d'Homère, le ciseau de Phidias et le pinceau d'Apelles, au visiteur qui vient à l'heure propice et fait soudain resplendir le poème, la statue, le tableau, par un mot, une ligne, une teinte dont nous défions bien les plus subtils analyseurs de se rendre compte, et, s'il nous faut à toute force une définition du beau, acceptons celle de Platon : « Le beau est la splendeur du vrai ! » »²

C'est bien un authentique sensualisme que défendent ces lignes : les artistes, contre les savants et autres « anatomistes de l'âme » aux « froids raisonnements », doivent se livrer entièrement à « l'amour », à « l'enthousiasme », à « l'ivresse » et aux « épanouissements de la vie ». On en revient bien là à la religion de la joie et du plaisir que l'on a étudiée en première partie, à ce grand « oui » au fondement du paganisme solaire de Heine, de Gautier et de Pater,

¹ *Ibid.*, p.144-145.

² *Ibid.*, p.154-155.

qui n'est donc aucunement un matérialisme, comme le montre la référence finale à Platon. Le sensualisme est aussi un idéalisme.

On retrouve d'ailleurs précisément ce terme d'ivresse chez Nietzsche, qui défend sensiblement la même idée : « La nature, considérée du point de vue de l'art, n'est pas un modèle. [...] L'étude "d'après nature" me semble mauvais signe : elle trahit la servilité, la pusillanimité, le fatalisme – cette manière de se prosterner devant les *petits faits* est indigne d'un artiste *complet*. Voir *ce qui est*, c'est là le propre d'une autre classe d'esprits, *anti-artiste* et terre à terre. »¹ Le regard ou l'acte esthétique n'est alors possible, selon le philosophe, qu'en état d'ivresse, qui permet justement, comme chez Gautier, une réévaluation de l'idéalisation esthétique :

« L'essentiel, dans l'ivresse, c'est le sentiment d'intensification de la force, de la plénitude. C'est ce sentiment qui pousse à mettre de soi-même dans les choses, à les *forcer* à contenir ce que l'on y met, à leur faire violence : c'est ce que l'on appelle *l'idéalisation*. Débarrassons-nous ici d'un préjugé : l'idéalisation ne consiste nullement, comme on le croit communément, à faire abstraction – ou soustraction – de ce qui est mesquin ou secondaire. Ce qui est décisif au contraire, c'est de mettre violemment *en relief* les traits principaux, de sorte que les autres s'estompent. »²

Ces propos de Gautier et de Nietzsche rejoignent bien les revendications heinéennes exprimées dans les *Französische Maler*, et invitant à se faire, « en art », « supernaturaliste »³ : il s'agit ainsi de puiser « en son âme » les « types » au fondement de l'œuvre d'art, et donc de renoncer au « vieux principe de l'imitation de la nature » (« *das alte Prinzip von der Nachahmung der Natur* »).⁴ Sur cette question, Pater s'engage d'ailleurs logiquement dans la

¹ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.90.

² Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.91. Voir aussi le paragraphe 80 du *Gai Savoir* (« Art et nature »).

³ C. Harvey mentionne en ce sens « l'autonomie du microcosme romanesque de Gautier, c'est-à-dire sa *surréalité* » (*Théophile Gautier, romancier romantique, op.cit.*, p.168).

⁴ Recitons le passage, déjà évoqué dans notre première partie : « In der Kunst bin ich *Supernaturalist*. Ich glaube, daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die bedeutendsten Typen, als eingeborene Symbolik eingeborner Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden. Ein neuerer Aesthetiker, welcher »italienische Forschungen« geschrieben, hat das alte Prinzip von der Nachahmung der Natur wieder mundgerecht zu machen gesucht, indem er behauptete: der bildende Künstler müsse alle seine Typen in der Natur finden. Dieser Aesthetiker hat, indem er solchen obersten Grundsatz für die bildenden Künste aufstellte, an eine der ursprünglichsten dieser Künste gar nicht gedacht, nemlich an die Architektur, deren Typen man jetzt in Waldlauben und Felsengrotten nachträglich hineingefabelt, die man aber gewiß dort nicht zuerst

même démarche. Son écriture de l'histoire antique, telle qu'elle se donne à voir dans *Marius* comme dans ses *Greek studies*, à rebours d'une approche purement descriptive, cherche « moins à reconstituer dans ses proportions exactes un univers disparu qu'à faire surgir une image idéale, ou à nous communiquer sa vision poétique d'une étape de l'esprit humain »¹. Il s'agit bien alors, comme invite à le faire Gautier, de s'émanciper du paradigme d'un art strictement imitatif. Et c'est d'ailleurs précisément là aussi ce que Pater retient des Grecs : « Certainly, the most wonderful, the unique, point, about the Greek genius, in literature as in everything else, was the entire absence of imitation in its productions. »² Contrairement au modèle scientifique qui cherche à dire la nature telle qu'elle *est*, Pater veut dire, par l'art, la nature telle qu'elle *devrait être*, en conjuguant imitation et idéalisation³. La beauté, telle qu'elle se donne à voir en peinture par exemple, se définit alors comme la « rencontre de l'image intérieure du peintre et de la personne vivante » : le dessin « accompagne la vision mentale. »⁴ En ce sens, pour Pater, la peinture, comme l'art plus largement, « n'est pas de l'ordre de la représentation mimétique et de l'attribution d'une œuvre à un sujet [...] ; elle est l'avènement du monde et d'un monde transfiguré, d'un *cosmos* »⁵. C'est là, rappelle Pater, la mission toute particulière de la « poésie esthétique » :

« Greek poetry, medieval or modern poetry, projects, above the realities of its time, a world in which the forms of things are transfigured. Of that transfigured world this new poetry takes possession, and sublimates beyond it another still fainter and more spectral, which is literally an artificial or "earthly paradise." It is a finer ideal, extracted from what in relation to any actual world is already an ideal. »⁶

gefunden hat. Sie lagen nicht in der äußern Natur, sondern in der menschlichen Seele. » (*Französische Maler, DHA 12/1*, p.25-26).

¹ G. d'Hangest, « Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle : Walter Pater et la Grèce », art. cit., p.484.

² *ME*, t.1, p.99 : « Car enfin, le caractère le plus beau, unique, du génie grec, que ce fût en littérature ou dans tout le reste, c'était l'absence complète d'élément imitatif dans ses créations » (*Marius*, p.91).

³ Voir M. Lambert-Charbonnier, *Walter Pater et les "portraits imaginaires" : miroirs de la culture et images de soi, op.cit.*, p.18.

⁴ *Ibid.*, p.22. C'est aussi en ce sens que M. Lambert-Charbonnier rattache les romans de Pater à la tradition du *romance* (qui s'oppose au *novel*) au sens où Hawthorne l'entend : le roman patérien refuse de s'engager dans un strict réalisme pour privilégier une approche idéaliste ou symbolique.

⁵ B. Coste, « Introduction » à *LR*, p.19. Dans son « Introduction » aux *Essais anglais*, B. Coste revient sur cette question et notamment sur ce qu'elle implique en termes de relation au langage : « La poésie pourrait alors être affaire singulière, rapport individuel au langage, et non plus à la représentation. Pater ne pense pas encore complètement que ce rapport puisse être faussé, il est sur la ligne de crête entre la vision "naturelle" d'une poésie issue d'un langage qui n'est que la contrepartie intérieure du réel, et la conception d'une poésie née d'une crise entre l'homme et un langage auquel il n'entretient nul rapport harmonieux. » (*Essais anglais*, p.24).

⁶ « Aesthetic Poetry », p.213 : « Qu'elle soit grecque, médiévale ou moderne, la poésie projette au-delà des réalités de son temps un monde où les formes des objets sont transfigurées. La poésie esthétique prend possession de ce monde transfiguré pour sublimer au-delà de lui un autre monde, encore plus pâle et plus

Qu'elle soit païenne, chrétienne ou moderne, la poésie a ainsi pour mission de « transfigurer » les réalités du monde. Selon cette définition, cette nouvelle poésie qu'est la « poésie esthétique » tient une place à part, puisqu'elle se fait manifestation d'un idéal d'idéal, par la « sublimation » de ce qui s'offre déjà comme une manière de transcender la « forme des choses » réelles. La référence à Baudelaire (« *artificial paradise* ») témoigne de la place majeure, quoique presque toujours passée sous silence, que tient le poète français dans les conceptions patériennes. La puissance de la poésie, telle qu'elle trouve par exemple à s'exprimer dans les textes de Dante Gabriel Rossetti, réside alors « dans l'ajout à la poésie d'un matériau nouveau, d'un nouvel ordre de phénomènes, et dans la création d'un nouvel idéal », « à travers la création imaginaire d'objets originellement idéaux »¹. Marius évoque ainsi cette « *alchimie dorée* » (métaphore déjà sous-entendue dans le terme de « sublimation »), cet « aperçu plaisamment éclairé des choses en soi », que se doit de porter le poète, « en un temps qui se voit comme plutôt trivial et terre-à-terre »².

Mais si le monde réel est déceptif, ou du moins (trop) prosaïque, est-ce à dire que cette « poésie esthétique » promue par Pater renonce à ce sensualisme rivé à la chair du monde, pour fuir dans un idéalisme spiritualiste, détaché de toute réalité matérielle terrestre ? En dépit de ces paradoxes apparents, ce qui réunit, chez Gautier comme chez Pater, ce sensualisme comme attention au corps, et cet idéalisme esthétique qui le sublime, c'est la foi dans la liberté de l'homme, les potentialités infinies de la littérature, et la volonté de fonder une nouvelle relation au monde sensible qui s'offre comme une révolution épistémologique, esthétique, anthropologique et politique. Le sensualisme esthétique n'est pas un strict réalisme : en donnant à voir ces « types idéaux », il affirme aussi sa puissance normative et sa volonté d'agir sur les réalités morales, sociales ou politiques de son temps. Cette idée ne remet aucunement en cause sa foi dans une approche subjective du monde, qui laisse, à rebours de toute lecture froidement mécaniste ou objective, la liberté de l'artiste créateur

spectral, qui est littéralement un paradis “terrestre” ou artificiel. C'est un idéal plus beau, extrait de ce qui est déjà l'idéal du monde réel » (« La poésie esthétique » dans *Essais anglais*, p.41).

¹ « Dante Gabriel Rossetti », dans *Essais anglais*, p.69 : « But poetry, at all times, exercises two distinct functions: it may reveal, it may unveil to every eye, the ideal aspects of common things, after Gray's way [...] or it may actually add to the number of motives poetic and uncommon in themselves, by the imaginative creation of things that are ideal from their very birth. Rossetti did something, something excellent, of the former kind; but his characteristic, his really revealing work, lay in the adding to poetry of fresh poetic material, of a new order of phenomena, in the creation of a new ideal. (*Appreciations*, p.218).

² *Marius*, p.91 : « ... the poet waiting, so to speak, in an age which had felt itself trite and commonplace enough, on his opportunity for the touch of “golden alchemy,” or at least for the pleasantly lighted side of things themselves » (*ME*, t.1, p.101).

s'exprimer. La force évocatrice de la poésie réside alors dans le pouvoir thaumaturgique que porte en lui l'idéal porté par le poète visionnaire, rendu sensible dans l'œuvre d'art.

e. Pour un art du « portait imaginaire »

Contre ce principe de « vérité historique », la prose gautiérienne et patérienne affirme alors au contraire la force de l'imagination poétique pour dire le monde et porter sur lui une connaissance et un savoir, autrement que ne le ferait un discours rationnel ou objectif. C'est là aussi toute l'ambition des « portraits imaginaires » (« *imaginary portraits* ») : ce terme même souligne parfaitement les missions de ce genre hybride popularisé par Pater, et qui confond ce que Gautier nomme les « grandes, les seules divisions de l'art »¹. Si le critique anglais semble souligner, par le nom de « portrait », la volonté de s'engager dans une démarche réaliste, qui cherche à « peindre d'après nature », il s'agit bien en dernier lieu de laisser libre cours à l'invention. C'est précisément de cette tension entre érudition et imagination qu'il est ainsi question dans les premières pages de « Denys l'Auxerrois » : si le narrateur semble de prime abord incarner une posture savante, ou du moins celle d'un guide touristique, présentant, impersonnellement et objectivement, les villes de Sens, de Troyes, et d'Auxerre (« *on voit courir ça et là...* », « *on s'aperçoit qu'il s'agit...* »²), on bascule brutalement dans un propos beaucoup plus subjectif : « *To beguile one such afternoon when the rain set in early and walking was impossible, I found my way to the shop of an old dealer in bric-à-brac* »³. Lancé à la recherche de l'histoire du mystérieux personnage figuré sur la tapisserie (Denys), le narrateur s'engage alors dans une enquête qui relève moins d'une démarche rationnelle de chercheur que d'une approche plus poétique : « *With this fancy in my mind, by the help of certain notes which lay in the priest's curious library, upon the history of the works at the cathedral during the period of its finishing, and in repeated examination of the old tapestried designs, the story shaped itself at last.* »⁴ C'est bien cette « *fancy* » qui dicte alors l'écriture

¹ « La peinture a un but double : de représenter ce qui est, et de faire pressentir ce qu'on voudrait qui soit. Le portrait et le rêve sont également de son ressort. La réalité et l'idéal, voilà les grandes, les seules divisions de l'art. » (*La Presse* du 17/04/1845, « Salon de 1845 », art.cit.).

² « Denys l'Auxerrois », p.61 : « In one of the richest of its windows, for instance, certain lines of pearly white run hither and thither, with delightful distant effect, upon ruby and dark blue. Approaching nearer you find it to be a Travellers' window... » (*IP*, p.82).

³ *IP*, p.83 : « Pour remplir les heures d'une de ces après-midis où la pluie, tôt venue, interdisait toute promenade, je me dirigeais vers la boutique d'un vieux brocanteur... ». La référence au « old dealer in bric-à-brac » laisse apparaître un espace de production des savoirs aux antipodes des lieux institutionnels et académiques de connaissance (laboratoires, bibliothèques...).

⁴ *IP*, p.84. La traduction française occulte malheureusement toute la dimension imaginative de la démarche du narrateur : « c'est avec cette *idée*, en recourant aux notes trouvées dans l'intéressante bibliothèque du prêtre touchant l'histoire des travaux accomplis dans la cathédrale à l'époque de son achèvement, et à la suite d'études

patérienne, à rebours de tout impératif scientifique, comme le rappelle le texte d'« Hippolyte voilé » : « this is what irresistible *fancy* superinduces on historic details, themselves meagre enough »¹. Ce que souligne alors la relecture patérienne de ce mythe antique, c'est que l'antagonisme entre science et poésie, entre érudition et imagination, se voit redoublé par l'opposition entre mythe et interprétation du mythe : « Pater also suggested a new kind of narrative, one in which narrative and interpretation were no longer separable, in which narrative is interpretation, and interpretation itself a kind of narrative »². Ainsi, la critique esthétique est bien une critique qui mobilise l'imagination. C'est cette « critique imaginative », « genre de construction ou de création » qui s'offre, rappelle Pater, comme « la critique la meilleure »³ : « a complete criticism requires not merely the apprehension of an abstract metaphysical ideal or type, but a sense of imaginative work, the conditions of wh. are passion and invention, energy and spontaneity, in endless variety and freedom of unclassified form »⁴.

Cette manière de s'engager dans une critique « imaginative », dans le sensualisme qu'elle présuppose, laisse donc à la forme même de l'écriture une place primordiale : là où un critique objectif et scientifique garderait un style aussi neutre que possible, la prose patérienne, parce qu'elle cherche à « transcrire une expérience esthétique face à l'œuvre d'art »⁵, se « doit d'être une forme d'art en elle-même »⁶. C'est en ce sens que l'esthète anglais « joue sur les sons, grâce aux nombreuses allitérations, assonances et anapestes ; il crée des effets de rythme, ponctuant ses phrases d'incises, de répétitions ou d'anaphores, ou faisant au contraire couler de longues propositions dans le même paragraphe ; il a recours à des images, des métaphores et des comparaisons. »⁷ En d'autres termes, il inscrit stylistiquement son sensualisme au cœur de sa démarche de critique. L'organisation même du propos, loin d'obéir

répétées des vieilles tapisseries, que je sentis la vérité se faire jour dans mon esprit. » (« Denys l'Auxerrois », p.69).

¹ *IP*, p.160 : « voilà ce qu'irrésistiblement l'imagination surajoute à des détails historiques assez maigres » (« Hippolyte voilé », p.135-136).

² S. Connor, « Conclusion: Myth and Meta-myth in Max Müller and Walter Pater », art.cit., p.221. C'est aussi en ce sens que la « mythologie représente pour Pater une manière de penser et de sentir qui transcende ce qui est purement rationnel ou scientifique, et qui souligne sa protestation contre le tempérament étroitement positiviste de la science. » (*Ibid.*, p.221).

³ Expressions tirées de l'essai de Pater « *Amiel's Journal* » et citées par B. Coste, *Walter Pater et la question de la croyance*, p.22.

⁴ Extraits d'un manuscrit non publié daté de la fin des années 1870 et intitulé « Introduction to Greek Studies » (fol. 5V), cité par S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, p.43.

⁵ A.-F. Gillard-Estrada, « La critique d'art esthétique de Pater », art.cit., p.159.

⁶ *Ibid.*, p.158.

⁷ *Ibid.*, p.160.

à une approche logique, rigoureuse et méthodique, laisse précisément la première place à l'imagination : « l'exposé est aussi soumis aux digressions et aux impressions fugaces de Pater, comme en témoigne sa syntaxe complexe, qui comporte de nombreuses appositions, subordonnées ou incisives, ou encore des changements de rythme »¹.

Par ailleurs, si la critique de Pater s'engage dans une approche subjective, c'est aussi parce qu'elle est habitée par une démarche autobiographique, à l'image des manuscrits rédigés par Marc-Aurèle, qui laissent apparaître, sous les « statistiques », les « comptes-rendus historiques » et autres écrits « laborieux, formels, réticents [« *selfsuppressing* »] », les « bribes de son entretien avec lui-même » et le « roman d'une âme »². Cette question se pose évidemment avec grande acuité pour *Marius l'Épicurien*, qui se positionne en ce sens, comme chez Gautier, face aux attendus du genre du roman historique. Dans ce roman, l'ensemble du contexte historique doit se lire à double sens, renvoyant à l'Italie romaine de Marc-Aurèle autant qu'à l'Angleterre victorienne : il n'y a jusque-là rien de particulièrement original et il s'agit même presque d'un attendu du genre, que l'on retrouve dans de nombreux romans historiques de l'époque. Mais Pater va plus loin, puisqu'il substitue à la narration objective d'événements historiques, tâche de l'historien, l'histoire, toute personnelle et subjective, des « sensations et des idées » de Marius, dont la vie présente par ailleurs de nombreux éléments de concordance avec celle de Pater lui-même (la perte de leurs parents respectifs par exemple³). Il s'agit déjà d'un pas de côté qui éloigne ce roman d'une vocation strictement historique. Le projet patérien est ainsi moins de faire le tableau de la Rome des Antonins que d'investir cette Antiquité pour y projeter des aspirations, des sentiments, ou des idées qui lui sont propres. Tous les épisodes qui jalonnent l'itinéraire de Marius portent ainsi en eux des résonances au contexte oxonien de Pater, comme lorsque Marius devient membre d'une

¹ *Ibid.*, p.153.

² *Marius*, p.234 : « « The great purple rolls contained, first of all, statistics, a general historical account of the writer's own time, and an exact diary; all alike, though in three different degrees of nearness to the writer's own personal experience, laborious, formal, selfsuppressing. This was for the instruction of the public; and part of it has, perhaps, found its way into the *Augustan Histories*. But it was for the especial guidance of his son Commodus that he had permitted himself to break out, here and there, into reflections upon what was passing, into conversations with the reader. And then, as though he were put off his guard in this way, there had escaped into the heavy matter-of-fact, of which the main portion was composed, morsels of his conversation with himself. It was the romance of a soul (to be traced only in hints, wayside notes, quotations from older masters), as it were in lifelong, and often baffled search after some vanished or elusive golden fleece, or Hesperidean fruit-trees, or some mysterious light of doctrine, ever retreating before him. A man, he had seemed to Marius from the first, of two lives, as we say. » (*ME*, t.2, p.45).

³ Les premières pages de *Marius* nous apprennent ainsi que le jeune romain, alors âgé d'une douzaine d'années, a perdu son père dix ans avant le début du roman. Marius perd ensuite sa mère quelques années plus tard, à son retour du sanctuaire d'Esculape. De son côté, Pater voit son père décéder alors qu'il a trois ans (1842), et sa mère meurt lorsqu'il en a quinze (1854).

« nouvelle école littéraire, avec Flavien pour chef »¹, dont le narrateur expose les théories esthétiques dans le chapitre intitulé « Euphuisme ». Comment ne pas voir, de la même manière, dans la « jeunesse dorée »² évoquée dans la deuxième partie du roman, une référence à la génération de Wilde, qui succéda aux esthètes de la première heure ? Les chapitres IX (« New Cyrenaism ») et XVI (« Second thoughts »), enfin, voient Pater, par l'intermédiaire de son personnage, justifier le « cyrénaïsme » qui habite *La Renaissance*, en répondant aux accusations d'hédonisme ou en soulignant les défauts d'une telle philosophie de vie³. On est bien loin d'une étude historique sur la Rome des Antonins : le détour par l'Antiquité révèle en fait au lecteur une actualité brûlante, celle qui témoigne des dernières passes d'armes entre Pater et la foule des détracteurs de *La Renaissance* et de l'esthétisme.

7. Fantasma de la fiction

a. Revendiquer la fiction

Dans sa compréhension de l'écriture de l'histoire, Gautier prolonge et radicalise les positionnements patériens : toute réalité objective semble être évacuée du roman gautiérien, qui fait de l'imagination et de l'invention les clefs de voûte de son Antiquité, et qui le sont à bien meilleur titre qu'une prétendue conformité à des sources historiques ne visant qu'à légitimer un précaire statut de romancier. Comme Argyropoulos, le romancier mêle « la réalité de l'architecture égyptienne aux chimériques bâtisses des contes arabes »⁴, et ne peut s'empêcher de révéler au lecteur le vrai moteur d'une écriture bien plus poétique que scientifique : « L'imagination se perd à rêver le procédé par lequel ce peuple merveilleux écrivait sur le porphyre et le granit, comme avec une pointe sur des tablettes de cire. »⁵ Devant les failles du discours rationnel, l'auteur laisse alors libre cours à une écriture du fantasme, qui rejoint directement le sensualisme païen du romancier. Soulever le voile d'Isis,

¹ *Marius*, p.90 : « a new literary school, with Flavian for its leader. In the refinements of that curious spirit, in its horror of profanities, its fastidious sense of a correctness in external form, there was something which ministered to the old ritual interest, still surviving in him; as if here indeed were involved a kind of sacred service to the mother-tongue. » (*ME*, t.1, p.97).

² « The eyes of the "golden youth" of Rome were upon him as the chosen friend of Cornelius, and the destined servant of the emperor; but not jealously. » (*ME*, t.1, p.212).

³ Ainsi, pour l'hédonisme : « Words like "hedonism"—terms of large and vague comprehension—above all when used for a purpose avowedly controversial, have ever been the worst examples of what are called "question-begging terms" » (*ME*, t.1, p.150-151). De même : « that Cyrenaicism is ever the characteristic philosophy of youth, ardent, but narrow in its survey—sincere, but apt to become onesided, or even fanatical. » (*ME*, t.2, p.15).

⁴ *RM*, p.97.

⁵ *RM*, p.104.

comme le note Gautier dans la dédicace, a donc bien moins la dimension « didactique proposé[e] par le traité d'Histoire » que la valeur « érotique »¹ d'une parole fondée sur le rêve et le désir, à l'image de la descente au cœur d'un hypogée qui finit par offrir aux voyeurs sa « tombe inviolée » et son « mystère vierge » : « tout concourt à donner à la fouille [...] un caractère sexuel »². L'Égypte gautiérienne s'offre ainsi comme le lieu d'une érotisation sensuelle de la connaissance historique : les attributs égyptiens deviennent symboles phalliques³, et les corps objets de pulsions érotiques. Autant de moyens qui font de la parole poétique un verbe véritablement *incarné*, aux antipodes du discours « spiritualiste ». De la même manière, *Arria Marcella* oppose à la description rationnelle, technique et réaliste de la cité pompéienne diurne la « vraie vie » de la Pompéi nocturne : « cette reconstitution sert d'écrin à la narration d'une passion qui réenchante le monde, redonne de la couleur aux aubes ternies, libère une dimension libidinale que la société moderne réprime et censure. »⁴

Intuition, imagination, fantasme : de la même manière que le « paysage grec antique est pour Pater un artifice, une construction rhétorique sans rapport avec la géographie réelle du pays »⁵, l'Égypte gautiérienne relève ainsi plus de l'invention subjective que de la description objective : « Le passé est au néant, ses images impalpables flottent dans les pâles brouillards de l'Hadès, et nul ne peut les saisir, hors le poète aux puissantes évocations »⁶, rappelle Gautier, qui parle aussi de « galvanisme »⁷. On ne peut s'empêcher de penser à Heine qui, dans les *Dieux en exil*, définit sa mission de poète par la même comparaison (Gannal). S'il tourne le dos à l'histoire, c'est parce que *Le roman de la momie*, comme *Salammbô*, rejette le

¹ C. Bernard, « Démomification et remomification de l'Histoire. *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier », dans *Poétique*, vol. 22, n°88, nov. 1991, p.463-486, ici p. 466.

² *Ibid.*, p.469. Voir C. Saminadayar-Perrin, *RM*, p.91, n.46. La montagne, comparée à un « roc ausculté », se fait ainsi corps dont le narrateur évoque les poumons ou le ventre.

³ Gautier évoque par exemple les « serpents coiffés du pschent qui gonflaient leurs poches » (*RM*, p.108) et « les vipères célestes [qui] épaississaient leur gorge autour des disques sacrés » (p.109)

⁴ C. Harvey, *Théophile Gautier, romancier romantique, op.cit.*, p.156.

⁵ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.35.

⁶ Feuilleton de *La Presse* du 18/01/1847 (« Théâtres. Théâtre Français. – Reprise de *Don Juan*. – *L'Ombre de Molière* »), p.1, repris dans, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, op.cit.*, t.5, p.13.

⁷ Feuilleton de *La Presse*, 02/04/1850, « Théâtres. Théâtre historique. Première représentation de *Urbain Grandier* », p.1 : « tout ce monde là devient bientôt si réel, si vivant ; on sent si bien les cœurs battre sous ces oripeaux de soie et de velours ; on est tellement subjugué par les effets de ce galvanisme de l'art ressuscitant les morts, nous initiant à leurs mystères, à leurs passions, et nous les montrant tels qu'ils devaient être quand le souffle de la vie animait leurs poitrines... [...] On finit par s'intéresser si vivement aux fantômes qu'évoque la magie du poète, qu'on les prend pour les individualités historiques dont il a voulu remuer les cendres ». Les métaphores du galvanisme et du magnétisme sont récurrentes chez Gautier et disent ces tensions entre science et poésie. Poulet voit dans ces références des ébauches d'un système de croyance gautiérien, notamment tel qu'il se donne à voir dans *Arria Marcella*. Ainsi la poitrine moulée « troubla *magnétiquement* Octavien » : « c'était toi que j'attendais, et ce frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret *magnétisme* mis en rapport avec ton âme. »

modèle d'une stricte imitation de la réalité et revendique la liberté créatrice : la tête d'Evandale ressemble à « une copie en cire de la tête du Méléagre ou de l'Antinoüs », le corps de Tahoser rappelle « la grâce élancée des musiciennes et des danseuses représentées sur les fresques »¹. Toutes ces expressions assimilent non seulement les personnages à des œuvres d'art, mais elles renversent également le paradigme mimétique : ce n'est pas l'art qui imite la nature, mais la nature qui imite l'art. De cette manière, le roman historique gautiérien affirme la force normative de la poésie et « porte à sa limite l'esthétique réaliste-naturaliste d'une œuvre conçue comme explication-exposition raisonnée du monde »².

L'objectivité rationnelle qui fonde cette approche réaliste du roman se trouve ainsi malmenée. Gautier brise ainsi régulièrement l'illusion romanesque, comme dans les premières lignes du chapitre I : « Oph (c'est le nom égyptien de la ville que l'antiquité appelait Thèbes aux cent portes ou *Diospolis Magna*) »³. Par cette parenthèse, la narration gautiérienne peut sembler, de prime abord, assumer pleinement une démarche didactique d'historien pédagogue décodant le passé et l'expliquant à son public : le propos émane ici clairement d'une instance narrative qui surplombe l'histoire et vise à rendre intelligible cette Égypte mosaïque. Mais il s'agit plutôt de souligner le fait qu'au-delà de la mise en place une double strate diégétique (le scribe égyptien Kakevou, le narrateur moderne)⁴, Gautier ruine dès ces premiers mots toute la cohérence réaliste de son roman, fondée sur la conjonction du prologue et du récit enchâssé. En d'autres termes, il nous semble qu'il s'agit moins pour Gautier, par cette première phrase, de s'engager dans une démarche pédagogique ou didactique que de présenter ce texte, en détruisant d'emblée toute illusion romanesque, comme un texte de pure fiction, qui n'a donc plus rien à voir avec un traité d'histoire objectif. Cet « effet de distanciation », qui sera régulièrement répété au cours du roman, s'offre donc paradoxalement comme un éloge de la fiction. Gautier reprend là un procédé qu'il avait déjà utilisé dans avec brio dans *Fortunio* : les remarques récurrentes émanant d'un narrateur omniscient et extradiégétique brisent toute illusion romanesque et n'ont d'autre but que de souligner la dimension fictionnelle du récit gautiérien : chacune de ces interventions se transforme ainsi en célébration de la puissance de l'invention poétique, ce que met d'ailleurs en abyme l'*Eldorado* de Fortunio, improbable

¹ *RM*, p.114. Fortunio de même a des « bras aussi bien modelés que ceux de l'Antinoüs » (*Fortunio*, p.536.)

² C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art. cit., p.132.

³ *RM*, p.118.

⁴ La narration oscille en permanence entre trois postures diégétiques : celle qui sait et qui n'explique rien (le scribe égyptien, personnage fictif, qui décrit, finalement rapidement évacué), celle qui sait et qui explique (l'historien moderne, pédagogue qui décode), et celle qui reconnaît l'incapacité à véritablement saisir ce monde irréductible à toute explication rationnelle (le romantique moderne).

palais aux merveilles en plein cœur de Paris. Comme le rappelle très justement C. Harvey, « le roman de Gautier n'a [...] de cesse de se présenter comme roman : il revendique un idéal, le réalise l'instant de sa représentation artistique, puis l'affiche aussitôt comme arbitraire, artificiel, ce qui l'amène à perpétuer sa quête, à reproduire les conditions de sa réalisation, puis de sa désillusion. »¹

La démarche semble la même en ce qui concerne un certain nombre de termes techniques présents dans *Le Roman de la momie* : ainsi, lorsque Nofré évoque les « oëris », le narrateur se sent obligé d'ajouter une parenthèse explicative « oëris (officier) »² qui ruine toute illusion romanesque. Le terme poétique envisagé pour lui-même dans la beauté, l'exotisme, et l'étrangeté de ses sonorités (« oëris ») est brutalement transformé en terme technique et scientifique par la parenthèse qui l'explique, et qui, en même temps, participe à la création d'une faille entre fiction et réalité. Autrement dit, alors même que l'érudition technique est censée, par son effet de réalisme, garantir l'illusion romanesque et participer à l'immersion du lecteur dans la fiction, elle renforce au contraire cet effet de distanciation qui témoigne, au sein même du texte, d'une irrémédiable frontière entre idéal et réel : « L'abondance de sciences historiques, d'érudition, de références aux intertextes qui alimentent la rêverie rétrospective sert cependant aussi de masque »³. On peut interpréter en ce sens l'utilisation des noms hébreux (Mosché, Ra'hel) ou latins (dans *Arria Marcella*). S'ils semblent de prime abord vouloir participer au réalisme immersif du texte, ils ne sont finalement que signe d'une profonde artificialité qui souligne à la fois l'impossibilité de la science historique de reconstituer authentiquement l'Antiquité, mais aussi la puissance poétique qui prend alors le relais : « la couleur locale verse dans le tape-à-l'œil, l'historique s'émiette sur une collection de miniatures excessivement historiées. »⁴ La logique est exactement la même dans la nouvelle de 1852, comme dans la phrase : « Au fond de la salle, sur un *biclinium* ou lit à deux places, était accoudée Arria Marcella dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon. »⁵ Alors même que l'on approche de l'acmé de la nouvelle au cœur d'une cité miraculeusement ressuscitée, l'irruption de la parenthèse technique explicative vient briser toute illusion : cette Pompéi n'est bien qu'une

¹ C. Harvey, *Théophile Gautier, romancier romantique, op.cit.*, p.293.

² *RM*, p.132.

³ A. Montandon, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie, op.cit.*, p.157.

⁴ C. Bernard, « Démomification et remomification de l'histoire », art.cit., p.481.

⁵ *AM*, p.574.

pure chimère¹, au sens négatif (critique de la science) comme positif (éloge de la fiction) du terme. C'est là toute l'ambiguïté des effets de couleur locale chez Gautier : « judicieusement distribuée, [elle] contribue à la revivification du passé. [...] Trop appuyée toutefois, elle finit par détourner l'attention du lecteur [...] du signifié (historique) vers le connoté (l'effet de réel pseudo-historique). »²

Ce faisant, en brisant l'illusion romanesque, Gautier dénonce l'artificialité d'une Égypte antique jamais véritablement ressuscitée par le discours scientifique, et présente surtout son roman comme produit de pure fiction³ : assumer et revendiquer ainsi le discours de l'imagination est aussi un moyen, pour le poète, de battre en brèche les prétentions de la parole rationnelle, réaliste et objective, et de manifester la puissance de la beauté païenne contre le prosaïsme moderne.

b. Le païen : « c'est un rêve, ce n'est pas un homme »

Gautier cherche donc à s'émanciper d'un discours réaliste et scientifique pour s'engager résolument dans une voie poétique qu'incarne cette Antiquité fantasmée. L'ailleurs gautiérien, qu'il soit Orient, Grèce, ou Égypte, n'est pas mobilisé à une unique fin d'exotisme récréatif et d'évasion. Ces mondes fictionnels sont autant de manière pour le poète de rendre manifeste la puissance de l'art et de clamer le pouvoir normatif de l'imagination pour dire le monde. Il s'agit ainsi non seulement dans ces textes de défendre une vision de l'art, mais également d'en révéler l'influence salvatrice sur la société : la littérature rend palpable l'idéal, elle incarne ces rêves qui guident le lecteur vers l'absolu, et dont les monarques antiques sont l'incarnation : « ces existences prodigieuses étaient la réalisation au soleil du rêve que chacun faisait la nuit, — des personnifications de la pensée commune, et que les peuples se regardaient vivre symbolisés sous un de ces noms météoriques qui flamboient

¹ C'est peut-être ce qui fait dire à Sainte-Beuve que « l'Antiquité [...] ne comporte pas, de notre part, le roman historique proprement dit, qui suppose l'entière familiarité de l'affinité avec le sujet. Il y a, d'elle à nous, une solution de continuité, un abîme. L'érudition, qui peut y jeter un pont, nous refroidit en même temps et nous glace. On ne peut recomposer la civilisation antique de cet air d'aisance et la ressusciter tout entière ; on sent toujours l'effort ou le jeu, la marqueterie. On la restitue, l'Antiquité, on ne la ressuscite pas » (Sainte-Beuve, « *Salammbô* », *Le Constitutionnel* du 22/12/1862, p.2, cité par C. Saminadayar-Perrin, « *Salammbô* et la querelle du 'roman archéologique' », p.619). Parallèlement à l'article de G. Froehner, Sainte-Beuve publie trois articles consacrés au roman de Flaubert, les 8, 15 et 22 décembre 1862. On trouvera ces derniers dans l'édition de *Salammbô*, Paris, Pocket, 1998.

² C. Bernard, « Démomification et remomification de l'histoire », art.cit., p.486.

³ Ainsi, dans les premières lignes du chapitre I, Gautier décrit son propre travail de romancier et sa fiction en train de se faire : « [...] l'ombre ne traçait plus au pied des édifices qu'un mince filet bleuâtre, *pareil à la ligne d'encre dont un architecte dessine son plan sur le papyrus.* » (*RM*, p.119, nous soulignons.)

inextinguiblement dans la nuit des âges.»¹ Gautier fait ainsi de l'œuvre d'art cette manifestation au grand jour des rêves les plus fous de chacun. Si le monde moderne est si morne, selon Gautier, c'est bien parce qu'il s'est détourné non seulement de la beauté, mais aussi de tous ces mondes des possibles qui placent un rêve au cœur de la cité. Ce rêve au cœur du monde, « ce conte de fée réalisé »², c'est par exemple le palais idéal de Fortunio, qui illustre parfaitement cette foi de Gautier dans la puissance de l'imagination :

« 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 ; — la lanterne du commissaire de police balançait au bout d'une potence son étoile blafarde dans la brume ; les libraires vendaient les cinq codes avec leurs tranches de diverses couleurs ; la charte constitutionnelle ouvrait ses fleurs tricolores, découpées en façon de cocardes ; l'on respirait l'atmosphère de gaz hydrogène et de mélasse de la civilisation moderne ; l'on pataugeait dans le cloaque de la plus boueuse prose ; ce n'était que tumulte, fumée et pluie, laideur et misère, fronts jaunes sous un ciel gris, l'affreux, l'ignoble Paris que vous savez. De l'autre côté du mur, un petit monde étincelant, tiède, doré, harmonieux, parfumé, un monde de femmes, d'oiseaux et de fleurs, un palais enchanté que le magicien Fortunio avait eu l'art de rendre invisible au milieu de Paris, ville peu favorable aux prestiges ; un rêve de poète exécuté par un millionnaire poétique, chose aussi rare qu'un poète millionnaire, s'épanouissait comme une fleur merveilleuse des contes arabes. »³

Fortunio lui-même, « c'est un rêve, ce n'est pas un homme »⁴, et Gautier, par les nombreuses interventions d'un narrateur extradiégétique au cœur du récit⁵, montre au fond que ce qui est en jeu est bien la puissance agissante de la fiction, qui, comme Fortunio, fait ce qu'elle veut et

¹ *NC*, p.44. Dans « Winckelmann », Pater écrit : « The basis of all artistic genius lies in the power of conceiving humanity in a new and striking way, of putting a happy world of its own creation in place of the meaner world of our common days, generating around itself an atmosphere with a novel power of refraction, selecting, transforming, recombining the images it transmits, according to the choice of the imaginative intellect. » (*R*, p.213-214 ; *LR*, p.199).

² *Fortunio*, p.633.

³ *Ibid.*

⁴ *Fortunio*, p.528.

⁵ « — Comment diable voulez-vous que nous sachions ce que fait Fortunio ? Il n'y a aucune raison pour que nous soyons mieux informé que vous. — Nous n'avons vu Fortunio qu'une seule fois à un souper, et cette idée malencontreuse nous est passée par la tête de le prendre pour notre héros, espérant qu'un jeune homme de si bonne mine ne pouvait manquer d'aventures romanesques. [...] Ah ! Fortunio, comme tu nous as trompé ! — Nous espérions n'avoir qu'à écrire sous ta dictée une histoire merveilleuse, pleine de péripéties surprenantes. — Au contraire, il nous faut tout tirer de notre propre fonds, et nous creuser la tête pour faire patienter le lecteur jusqu'à ce qu'il te plaise de vouloir bien te présenter et saluer la compagnie. » (*Fortunio*, p.582.)

s'offre comme un défi à la raison et aux lois¹ : « Les saisons et l'ordre ordinaire de la nature ne paraissent pas exister pour Fortunio »².

c. Un théâtre de stéréotypes

L'une des manières pour Gautier de saper d'emblée le réalisme et la crédibilité scientifique de son texte est d'en surjouer la théâtralité, qui repose sur mise en scène de types, idéaux ou grotesques, mais qui ne correspondent donc jamais à une réalité psychologique vraisemblable. L'homme disparaît finalement rapidement de ce théâtre, pour laisser place à des types caricaturaux qui tendent soit à la surhumanisation (Evandale, Pharaon, Tahoser, Poëri) soit au contraire à l'animalisation. Ainsi, « le roi était doué d'une beauté surhumaine »³, tout comme Tahoser⁴ ou Poëri⁵. En revanche, Rumphius est comparé à un ibis⁶, Argyropoulos à un oiseau nocturne et difforme, et Thamar à une chauve-souris (entre autres qualificatifs). Encore une fois, c'est Argyropoulos qui met en abîme cette esthétique dramatique : « [...] un nouveau personnage, vêtu d'une façon assez théâtrale, fit brusquement son entrée en scène, se posa devant les voyageurs et les salua de ce gracieux salut des Orientaux, à la fois humble, caressant et digne. »⁷ La volonté chez « l'entrepreneur de fouilles » de se mettre en scène, lui et sa propriété, permet certes à Gautier de dénoncer les travers du tourisme moderne, rapport perverti à l'Antiquité, mais également de revendiquer la dimension fictionnelle de son roman, et ainsi d'engager son récit, dès ses premières lignes, dans une voie qui prend le contrepied du réalisme scientifique. Dans la même logique, les personnages créés par Gautier sont bien plus l'incarnation de clichés que de véritables figures historiques ou vraisemblables. Ainsi Mosché fait-il l'objet d'une représentation symbolique qui contrevient aux ambitions du discours historique : sa description s'appuie sur les représentations canoniques (picturales, iconiques, plastiques) du personnage aux deux cornes sur le front⁸. De la même manière, le couple Evandale – Rumphius est-il assimilé au duo Don Quichotte – Sancho Panza⁹.

¹ « Les lois n'existant plus pour quelqu'un qui a vingt millions de rente » (*Fortunio*, p.608).

² *Fortunio*, p.603.

³ *RM*, p.234.

⁴ *RM*, p.245.

⁵ « Sa beauté, qui est d'un dieu plus que d'un homme », *RM*, p.182.

⁶ *RM*, p.79.

⁷ *Ibid.*

⁸ À la suite d'une erreur de traduction dès les premiers siècles après Jésus-Christ, la tradition a retenu cette image d'un Moïse « cornu », qu'on retrouve par exemple dans le Moïse de Michel-Ange.

⁹ « Cette conversation avait lieu non loin du Nil, à l'entrée de la vallée de Biban-el-Molouk, entre le Lord Evandale, monté sur un cheval arabe, et le docteur Rumphius, plus modestement juché sur un âne dont un fellah bâtonnait la maigre croupe. » *RM*, p.76. Inscrire ses personnages dans une tradition artistique ou intertextuelle

Mais c'est probablement dans *Arria Marcella* que l'artificialité et la fictionnalité du monde antique est mise en scène le plus explicitement. Déjà présent dans la visite diurne des trois amis¹, le motif du théâtre est également particulièrement présent dans la cité nocturne et met en abîme le processus de reconstruction poétique et idéale qui s'opère dans ce rêve d'Octavien. Gautier insiste d'ailleurs clairement sur ce fait (« Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque *représentation* d'une vie fantastique »²), que ce soit par la comparaison théâtrale donc, mais aussi par la métaphore du diorama ou des ombres chinoises³. C'est là au fond l'un des paradoxes sur lequel repose la vision gautiérienne de l'Antiquité. D'un côté, ce monde passé est explicitement présenté comme un pur produit de l'imagination : il s'agit de s'opposer au réalisme objectif et rationnel et de revendiquer les pouvoirs de la fiction, du rêve, de l'idéal... qui restera cependant à jamais inaccessible. La mise en lumière de cette dimension artificielle est aussi le signe d'un échec à faire coïncider rêve et réalité : Pompéi ne pourra jamais véritablement ressusciter. De l'autre, c'est bien ce monde antique qui est la vraie vie dans toute sa plénitude, et l'épisode de la représentation comique sert aussi de faire-valoir : la cité pompéienne d'Arria Marcella est d'autant plus vraie et réelle qu'elle est confrontée à l'espace théâtral, faux par essence. La vie est bien du côté de l'hellénisme, le monde moderne n'en est que l'ombre, comme le montrent les dernières lignes d'*Arria Marcella* :

« La petite bande retourna à Naples par le chemin de fer, comme elle était venue, et le soir, dans leur loge, à San Carlo, Max et Fabio regardaient à grand renfort de jumelles sautiller dans un ballet, sur les traces d'Amalia Ferraris, la danseuse alors en vogue, un essaim de nymphes culottées, sous leurs jupes de gaze, d'un affreux caleçon vert monstre qui les faisait ressembler à des grenouilles piquées de la tarentule. Octavien, pâle, les yeux troubles, le maintien accablé, ne paraissait pas se douter de ce qui se passait sur la scène, tant, après les merveilleuses aventures de la nuit, il avait peine à reprendre le sentiment de la vie réelle. »⁴

permet d'ailleurs à Gautier de leur conférer une épaisseur historique et temporelle, caractéristique du monde moderne.

¹ « Fabio monta sur le thymélé du théâtre tragique tandis qu'Octavien et Max grimpaient jusqu'en haut des gradins, et là il se mit à débiter avec force gestes les morceaux de poésie qui lui venaient à la tête. » (*AM*, p.545.)

² *AM*, p.560. Nous soulignons.

³ « La ville se peuplait graduellement comme un de ces tableaux de diorama. » (*AM*, p.563) ; « Ce n'étaient pas des fantômes qui défilaient sous ses yeux, car la vive lumière du soleil les illuminait avec une réalité irrécusable, et leurs ombres allongées par le matin se projetaient sur les trottoirs et les murailles. » (p.564.)

⁴ *AM*, p.581-582.

Le retour du motif du théâtre, dans un jeu d'échos et de brouillages paradoxaux qui culminent avec ce « sentiment de la vie réelle » qu'Octavien ne parvient pas à reprendre... devant un ballet, participe ici à montrer la facticité du monde moderne, non pas au sens positif du terme (comme c'est le cas de la représentation du monde antique gautierien), mais bien afin de mettre en lumière cette irréparable faille entre idéal et réalité : « Loin de favoriser un effet de projection ou d'identification, la théâtralisation ouvertement assumée aboutit à une déréalisation et à une impression d'artificialité généralisée. »¹

d. Comique et cosmique

Une deuxième manière pour Gautier d'affirmer une écriture en rupture avec le paradigme rationnel et réaliste est d'utiliser l'humour : par son intermédiaire, Gautier prend de la distance sur le matériau qu'il utilise pour construire sa fiction. Et alors même qu'il avait la possibilité, à la fin de du *Roman de la momie*, de fonder son texte sur une source précise (l'Ancien Testament), Gautier s'en éloigne d'autant que l'intertexte est connu de tout son lectorat. L'affrontement entre Mosché et les mages de Pharaon tourne ainsi à la comédie grotesque qui ridiculise peut-être moins les mages et l'Égypte pharaonique que la science et le texte biblique : « la science d'Égypte est vaincue. »² Il y a certes une impuissance manifeste du monde païen à empêcher la catastrophe d'advenir, mais il s'agit bien plus pour Gautier de singer une ultime fois les prétentions des savants, que l'on retrouve, comme dans d'autres textes du romancier, obscurs, ésotériques, hermétiques à ce qui se joue sous leurs yeux³. Doit-on voir dans cet humour le signe d'un certain pessimisme esthétique⁴ ? Certes, l'humour d'*Une nuit de Cléopâtre* par exemple, qu'il repose sur le personnage de Charmion, sur les anachronismes, ou sur les « mélanges des niveaux de style, de ton et d'époque »⁵ rend bien compte de la vanité de cette volonté de résurrection. Gautier sait que son Antiquité ne

¹ C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier... », art.cit., p.172.

² *RM*, p.257.

³ « Je trouverai le mot et le signe. J'ai mal interprété le quatrième hiéroglyphe de la cinquième ligne perpendiculaire où se trouve la conjuration des serpents... Ô roi ! as-tu encore besoin de nous ? dit tout haut le chef des hiéroglyphites. Il me tarde de reprendre la lecture d'Hermès Trismégiste, qui contient bien d'autres secrets que ces tours de passe-passe. » (*RM*, p.251). Comme tous les Égyptiens, ces savants sont déjà des momies : « ils étaient jaunes et desséchés comme des momies, à force de veilles, d'études et d'austérités ; les fatigues des initiations successives se lisaient sur leurs visages, où les yeux seuls semblaient vivants. » (p.249.)

⁴ « Outre la part de fantaisie sérieuse, il y a dans la présentification du passé tout un aspect ludique, mais aussi de l'humour, de l'ironie qui témoignent également d'un scepticisme profond quant à la légitimité de la démarche. » (A. Montandon, Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie, *op.cit.*, p.160.)

⁵ *Ibid.*, p.161.

correspond pas à la réalité historique : il cherche à dépasser un strict paradigme mimétique et revendique le faux. De la sorte, « Gautier a inventé le *peplum*, et la dérision du *peplum*. [...] Faute de pouvoir atteindre à l'authentique, tout effort relève inévitablement du pastiche »¹ : mais cette Antiquité pastiche est aussi un moyen de revendiquer la souveraineté et la puissance de la fiction.

Les dernières pages du *Roman de la momie*, enfin, basculent dans une dimension cosmique et épique qui éloigne résolument le *Roman de la momie* d'un roman historique canonique. Comme la Carthage de Flaubert, l'Égypte gautiérienne devient un « gigantesque décor d'opéra »² qui participe à la stratégie de « déréalisation »³ à l'œuvre dans le roman. L'intervention de Mosché et de ses prodiges, dès la guérison de Tahoser, vient déjà battre en brèche la crédibilité historique et scientifique du texte, déjà de toute façon bien mise à mal. Le récit réaliste laisse place à la gigantomachie⁴, et les chapitres consacrés aux fameuses plaies d'Égypte poursuivent dans cette voie, ancrant la narration dans un temps cataclysmique, déjà évoqué dans le prologue⁵, et qui fait de l'Égypte gautiérienne un limon primitif, un espace cosmique matriciel, qui pousse à son paroxysme la dialectique de la vie et de la mort à l'œuvre dans le roman :

« Ce n'était plus la verte vallée d'Égypte que l'on traversait, mais des plaines mamelonnées de changeantes collines et striées d'ondes comme la face de la mer ; la terre écorchée laissait voir ses os ; des rocs anfractueux et pétris en formes bizarres, comme si des animaux gigantesques les eussent foulés aux pieds quand la terre était encore à l'état de limon, au jour où le monde émergeait du chaos, bossuaient ça et là l'étendue et rompaient de loin en loin par de brusques ressauts la ligne plate de l'horizon, fondue avec le ciel dans une zone de brume rousse. À d'énormes distances s'élevaient des palmiers épanouissant leur éventail poudreux près de quelque source souvent tarie, dont les chevaux altérés fouillaient la vase de leurs narines sanglantes. Mais Pharaon, insensible à la pluie de feu qui ruisselait du ciel chauffé à blanc, donnait aussitôt le signal du départ, et coursiers, fantassins, se

¹ A. Montandon, « Théophile Gautier : le Beau anachronique », art.cit., p.81.

² C. Saminadayar-Perrin, « *Salammbô* et la querelle du roman archéologique », art.cit., p.612.

³ *Ibid.*, p.611.

⁴ « À travers leur transparence, comme derrière un verre épais, on voyait les monstres marins se tordre, épouvantés d'être surpris par le jour dans les mystères de l'abîme. » (*RM*, p.265.)

⁵ « On eût dit les tas des cendres restés sur glace d'une chaîne de montagnes brûlée au temps des catastrophes cosmiques dans un grand incendie planétaire. » (*RM*, p.87). « À travers leur transparence, comme derrière un verre épais, on voyait les monstres marins se tordre, épouvantés d'être surpris par le jour dans les mystères de l'abîme.

remettaient en marche. »¹

La dimension épique des derniers chapitres contraste avec les impératifs d'objectivité scientifique. Paradoxe du roman, l'histoire, alors même qu'elle advient, ne peut être dite par Gautier que par l'intermédiaire d'une parole mythique, celle d'un temps « où l'Histoire bégayait à peine, recueillant les contes de la tradition. »²

e. Dérouter la raison : pour une historiographie fantastique

S'il affleure dans certains textes patériens³, le fantastique, en dernier lieu, est également l'un des procédés utilisé par Gautier pour s'opposer à une approche strictement objective et rationnelle. Bien plus, il est le moyen par excellence d'une mise en tension entre rationalisme et surnaturel. Si *Le Roman de la momie* ne s'engage jamais vraiment dans cette voie dans la mesure où le roman sépare explicitement espace antique (fictif) et moderne (réel) sans jamais véritablement les faire interagir, *Arria Marcella*, en revanche, comme *Le pied de momie* ou même *La morte amoureuse*, peut s'offrir comme un exemple de cette opposition paradigmatique, que le basculement d'Octavien dans l'Antiquité rend particulièrement manifeste. D'un côté, des explications rationnelles tendent à ancrer le récit dans le monde réel et cohérent, qu'elles soient formulées par Octavien (ce n'est qu'un « jeu d'optique » ; c'est une « restauration étrange faite de l'après-midi au soir par un architecte inconnu » ; Octavien a été pris d'une syncope) ou par le narrateur lui-même, qui fait des visions d'Octavien de pures hallucinations psychologiques : « Telles étaient les idées extravagantes qui lui traversaient la cervelle et qui prenaient beaucoup de vraisemblance de l'heure, du lieu et de mille détails alarmants que comprendront ceux qui se sont trouvés de nuit dans quelque vaste ruine. »⁴ De même, « Octavien [...] put se convaincre qu'il se promenait non dans une Pompéi morte [...] mais dans une Pompéi vivante. »⁵ Mais le processus de glissement dans la cité pompéienne ressuscitée participe à une déroute de la raison : « Cette explication toute naturelle, Octavien comprenait à son trouble qu'elle n'était pas vraie, et les raisonnements

¹ *RM*, p.263-264.

² *RM*, p.116.

³ C'est le cas par exemple dans « Apollon en Picardie ». Le mystère plane sur le personnage d'Apollyon : simple vagabond ou dieu païen de retour sur terre ? Un certain nombre de phénomènes qui ont lieu à Notre-Dame de Pratis sont frappés d'une « inquiétante étrangeté » : « Ils furent réveillés par le bruit du tonnerre. Étrange, dans la nuit d'une fin de novembre » ; « Y avait-il là de la magie, une magie pas tout à fait naturelle ? » (« Apollon en Picardie », p.111). Le texte, qui s'appuie en ce sens sur de nombreux modalisateurs (paraître, sembler...), est en permanence dans un régime d'incertitude et d'indécision.

⁴ *AM*, p.561.

⁵ *AM*, p.562. Nous soulignons.

qu'il faisait là-dessus à part lui ne le convainquaient pas. »¹ Toutes les explications rationnelles évoquées sont ainsi une à une réfutées, en l'occurrence ici celles de la folie et du rêve : « Octavien [...] se demanda s'il dormait tout debout et marchait dans un rêve. Il s'interrogea sérieusement pour savoir si la folie ne faisait pas danser devant lui ses hallucinations ; mais il fut obligé de reconnaître qu'il n'était ni endormi ni fou. »²

C'est alors à un changement radical d'approche qu'invite Gautier : il convient, pour rejoindre l'idéal antique, de « résister à la tentation prosaïque »³, de se délester de toute forme de logique et de cohérence, et de laisser parler le cœur plus que la raison : « Il ne chercha pas à se l'expliquer. [...] Il accepta sa présence comme dans le rêve on admet l'intervention de personnes mortes depuis longtemps et qui agissent pourtant avec les apparences de la vie ; d'ailleurs son émotion ne lui permettait aucun raisonnement. »⁴ Octavien se fait alors avatar du lecteur, et l'Antiquité gautiérienne métaphore de la fiction. Cette dernière ne peut véritablement prendre vie que si le lecteur lâche prise et accepte de faire ce pas de côté qui le mène hors des ornières de la raison : « Ne comprenant rien à ce qui lui arrivait, Octavien [...] ne résista plus à son aventure, il se laissa faire à toutes ces merveilles, sans prétendre s'en rendre compte ; il se dit qu'il ne perdrait pas son temps à chercher la solution d'un problème incompréhensible... »⁵

f. Dé-mesures

C'est aussi en ce sens que l'on peut comprendre le gigantisme titanique qui caractérise l'Antiquité gautiérienne, qui s'offre alors comme un espace qui défie la raison humaine, s'oppose à la petitesse bourgeoise, et rend manifeste les pouvoirs de l'imagination. À l'image

¹ AM, p.560. Guy de Malivert suit précisément la même démarche dans *Spirite* : « Rien n'était plus probable ; le bon sens le voulait. Cependant Malivert, tout en reconnaissant combien ces explications étaient logiques, ne pouvait intérieurement s'en contenter ; un instinct secret lui affirmait que ce soupir n'était dû à aucune des causes auxquelles sa prudence philosophique l'attribuait. » (*Spirite*, p.329.)

² AM, p.562. Et plus loin : « Il était en proie à ce malaise dont les braves ne se défendent pas, au milieu de circonstances inquiétantes et fantastiques que la raison ne peut expliquer. Sa vague terreur s'était changée en stupéfaction profonde ; il ne pouvait douter, à la netteté de leurs perceptions, du témoignage de ses sens, et cependant ce qu'il voyait était parfaitement incroyable. — Mal convaincu encore, il cherchait par la constatation de petits détails réels à se prouver qu'il n'était pas le jouet d'une hallucination. » (p.563-564.)

³ *Spirite*, p.359.

⁴ AM, p.571.

⁵ AM, p.564. En embrassant ainsi sa chimère, Octavien renverse monde réel et fictif et devient ainsi lui-même manifestation irrationnelle : « Le bouvier aperçut Octavien et parut surpris, mais il continua sa route ; une fois il retourna la tête, ne trouvant pas sans doute d'explication à l'aspect de ce personnage étrange pour lui. » (p.563.) Alors même que le héros ne parvenait pas à s'expliquer le phénomène qui l'entourait, c'est désormais lui qui suscite l'interrogation.

de *l'hybris* prométhéenne de Pharaon, ce paganisme est ainsi du côté de la démesure. Sur ce sujet, le début du chapitre VI d'*Une nuit de Cléopâtre*, qui reprend les idées déjà développées plus longuement dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*¹, est d'une importance capitale :

« 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. Les soleils radieux qui brillaient sur la terre sont à tout jamais éteints dans le néant de l'uniformité ; il ne se lève plus sur la noire fourmilière des hommes de ces colosses à formes de Titan qui parcouraient le monde en trois pas, comme les chevaux d'Homère ; — plus de tour de Lylacq, plus de Babel géante escaladant le ciel de ses spirales infinies, plus de temples démesurés faits avec des quartiers de montagne, de terrasses royales que chaque siècle et chaque peuple n'ont pu élever que d'une assise, et d'où le prince accoudé et rêveur peut regarder la figure du monde comme une carte déployée ; plus de ces villes désordonnées faites d'un inextricable entassement d'édifices cyclopéens, avec leurs circonvallations profondes, leurs cirques rugissant nuit et jour, leurs réservoirs remplis d'eau de mer et peuplés de léviathans et de baleines, leurs rampes colossales, leurs superpositions de terrasses, leurs tours au faite baigné de nuages, leurs palais géants, leurs aqueducs, leurs cités vomitoires et leurs nécropoles ténébreuses ! Hélas ! plus rien que des ruches de plâtre sur un damier de

¹ « 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 rayer à tout jamais de nos dictionnaires le mot perfectibilité ? » (*Maupin*, p.106.) Cette démesure du monde antique a donc pour conséquence directe la critique de la notion de progrès et la croyance à la décadence comme principe moteur de l'histoire. Si la préface de *Mademoiselle de Maupin* évoque également les festins antiques de Milon le Crotoniate, de Trimalcion, ou d'Apicius, elle revient également sur les jeux du cirque, à côté duquel l'Opéra est bien ridicule, ou sur les constructions architecturales : « — Nous avons voulu planter un obélisque sur une de nos places ; il nous fallut l'aller filouter à Luxor, et nous avons été deux ans à l'amener chez nous. La vieille Égypte bordait ses routes d'obélisques, comme nous les nôtres de peupliers ; elle en portait des bottes sous ses bras, comme un maraîcher porte ses bottes d'asperges, et taillait un monolithe dans les flancs de ses montagnes de granit plus facilement que nous un cure-dents ou un cure-oreilles. » (*Maupin*, p.112.)

pavés. »¹

Gautier livre ici l'une des clefs de son Antiquité : qu'il s'agisse de louer la « somptuosité » de ses fêtes, la démesure de ses palais, ou le gigantisme de ses cités, l'hellénisme gautiérien est au fond le lieu où se « réalis[e] tout ce que l'imagination peut inventer de hardi, d'étrange, et de plus monstrueusement en dehors du possible ». Autrement dit, il incarne un espace idéal, où le rêve et le réel, le désir et sa réalisation, ne font plus qu'un. Quelle meilleure définition pourrait-on donner de la fiction ? L'Antiquité gautiérienne est aussi un splendide éloge des pouvoirs de la poésie. On comprend d'ailleurs dès lors pourquoi l'Égypte de Gautier est hors du temps : la conscience du temps vient notamment de l'attente, c'est-à-dire d'une faille entre volonté et réalité. Ici, c'est dans une chronologie mythique, hors du temps, que baigne l'hellénisme du narrateur : son propos passe ainsi de figures historiques (Lucullus, Caligula) à un espace cosmogonique, fait de Titans et de Babels, d'où émerge, seul, la figure du prince, dont le Pharaon du *Roman de la momie* est l'un des meilleurs exemples². En comparaison, l'hébraïsme moderne, monde du réel, paraît « bien petit », éteint « dans le néant de l'uniformité » et fait de « ruches de plâtre sur un damier de pavés ». Au prince, « spectacle de la volonté toute puissante », succède la « noire fourmilière » et la ruche, et on comprend aussi en ce sens l'éloge gautiérien des tyrans de l'Antiquité condamnés par l'histoire officielle moralisatrice : « nous n'avons pu nous empêcher de consigner ici nos doléances et nos tristesses de n'avoir pas été contemporain de Sardanapale, de Teghath Phalazar, de Cléopâtre, reine d'Égypte, ou seulement d'Héliogabale, empereur de Rome et prêtre du Soleil. »³ Si ces figures sont pour Gautier des modèles politiques et esthétiques, c'est parce qu'elles ont le sens de la grandeur et de la beauté, c'est parce que leur surhumanité fait d'elles des dieux. Dans l'espace réconcilié de l'hellénisme, qui n'oppose plus ciel et terre, corps et âme, les dieux et les hommes ne sont plus séparés : l'homme est dieu.

¹ *Une nuit de Cléopâtre*, p.43-44. Textes aux échos particulièrement nietzschéens : « le rapetissement et le nivellement de l'homme européen sont *notre* plus grand danger. [...] Aujourd'hui, nous ne voyons rien qui veuille devenir plus grand, nous pressentons que tout va s'abaissant, s'abaissant toujours, devient plus mince, plus inoffensif, plus prudent, plus médiocre, plus insignifiant, plus chinois, plus chrétien – l'homme, il n'y a pas de doute, devient toujours "meilleur" ». (*La généalogie de la morale*, p.44).

² Comparer ainsi cette figure du prince (« d'où le prince accoudé et rêveur peut regarder la figure du monde comme une carte déployée ») et celle du chapitre X du *Roman de la momie* : « De cette hauteur, le roi dominait sa ville déployée à ses pieds. [...] Planant par l'œil et la pensée sur cette ville démesurée dont il était le maître absolu, Pharaon réfléchissait tristement aux bornes du pouvoir humain... » (*RM*, p.214.)

³ *NC*, p.44.

Dépassant une signification strictement religieuse, cette conception permet aussi d'expliquer la présence de la figure de Prométhée qui irrigue, comme on l'a vu plus haut, la prose gautiérienne et que l'on retrouve sous-jacente dans ce chapitre VI d'*Une nuit de Cléopâtre* (« Babel géante escaladant le ciel... »). Ce monde païen se fait ainsi espace des possibles et de l'imagination toute puissante, ce qui en explique la démesure. Dans *Le Roman de la momie*, c'est donc bien plus un monde de titans que de simples mortels que décrit Gautier, en témoigne la description des palais de Pharaon et autres « prodigiosités de cette architecture de Titans »¹ :

« 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 ; pages d'histoire démesurées, écrites au ciseau sur un colossal livre de pierre, et que la postérité la plus reculée devait lire. »²

S'il s'agit là de l'une des rares évocations d'une histoire égyptienne, qui, du reste, demeure pétrifiée, cette dernière relève moins d'une chronologie humaine que d'une temporalité titanesque, qui touche finalement à l'éternité. Régnant sur ce monde de géants, Pharaon possède les mêmes attributs que les palais qu'il occupe, comme tous les événements qui le concernent : le défilé des troupes égyptiennes (chapitre III) ou le banquet (chapitre IV) sont eux-aussi caractérisés par une surabondance et une profusion³ qui participent à la construction de cette démesure païenne, et s'appuient sur nombre d'énumération, d'hyperboles et autres figures d'exagération. Cette démesure participe ainsi à la dimension artificielle de l'Égypte gautiérienne :

« Au milieu de la salle, une table ronde en porphyre, dont le disque était supporté

¹ *NC*, p.116.

² *RM*, p.158.

³ Profusion qui culmine peut-être avec l'évocation des fleurs... : « Des fleurs, des fleurs, des fleurs, encore des fleurs, partout des fleurs ! » (*RM*, p.166.) Orgie esthétique.

par une figure de captif, disparaissait sous un entassement d'urnes, de vases, de buires, de pots, d'où jaillissait une forêt de fleurs artificielles gigantesques : car des fleurs vraies eussent semblé mesquines au centre de cette salle immense, et il fallait mettre la nature en proportion avec le travail grandiose de l'homme ; les plus vives couleurs, jaune d'or, azur, pourpre, diapraient ces calices énormes. »¹

Au contraire, le monde hébreu abandonne cette esthétique monumentale : « Il n'y a plus eu que des splendeurs étouffées, des luxes sourds, des magnificences sournoises où l'on faisait plus de cas de la valeur que de la beauté, de l'estimation que de l'effet. Les façades monumentales ont disparu les palais se sont faits des maisons. »² Dans *Le Roman de la momie*, sans même évoquer les misérables taudis juifs des faubourgs de Thèbes, la description du domaine géré par Poëri offre ainsi des différences significatives avec les palais pharaoniques. Point d'excès « dans cette habitation champêtre » où « la vie est réglée »³. Contrairement au monde païen, riche de toutes ses débordements irrationnels, le *locus amœnus* où arrive Tahoser est caractérisé par sa sobriété et sa simplicité. Les chapitres consacrés à Poëri répondent rigoureusement aux longues descriptions des grandeurs pharaoniques. Ainsi le jeune Hébreu propose-t-il à Tahoser « du pain de froment, des dattes, et des figes sèches »⁴, une nourriture qui ne souffre guère la comparaison avec les « quartiers de bœuf, [l]es cuisses d'antilope, [l]es oies trussées, [l]es silures du Nil, [l]es pâtes étirées en longs tuyaux et roulées, [l]es gâteaux de sésame et de miel, [l]es pastèques vertes à pulpe rose, [l]es grenades pleines de rubis, [l]es raisins couleur d'ambre ou d'améthyste »⁵ du banquet égyptien. De la même manière, le chapitre VIII, qui met en scène le défilé pastoral, prend à contrepied l'arrivée des troupes militaires du chapitre III. Et s'il y a abondance dans le domaine agricole dirigé par le juif, il s'agit bien d'une abondance mesurée. Dans ce lieu, et contrairement au foisonnement anarchique de Thèbes, chaque chose a sa place : « Des compartiments, régulièrement tracés par des sentiers étroits, divisaient le jardin autour du vignoble, marquant la place à chaque culture. »⁶ Bien plus, chaque chose est quantifiée, mesurée, évaluée, à l'image des tâches récurrentes des grammates : « Des grammates

¹ *RM*, p.161. Et plus haut : « Parmi les feuilles vertes découpées sur le tambour du chapiteau, des boutons et des calices de lotus se détachaient avec leurs couleurs naturelles et simulaient des corbeilles fleuries. » (*Ibid.*) La chambre de Musidora suit la même logique : « un tapis blanc, épais comme un gazon, semé de roses que l'on serait tenté de croire naturelles » (*Fortunio*, p.544.)

² « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, *op.cit.*, p.201.

³ *RM*, p.180.

⁴ *RM*, p.179.

⁵ *RM*, p.165. Même logique avec le banquet de Cléopâtre dans *Une nuit de Cléopâtre*.

⁶ *RM*, p.173.

inscrivaient le nombre des têtes de bétail sur des tablettes. [...] Les âniers firent la même génuflexion que les bouviers, et les grammates marquèrent aussi le chiffre exact de leurs bêtes. [...] Leur nombre fut inscrit, et les tablettes remises à l'inspecteur du domaine. »¹ Que l'on mette cette démarche rationnelle en regard de l'armée de Pharaon, « à lasser les nomenclateurs »², et on saisira tout ce qui est en jeu dans cette opposition : là où le monde païen est du côté de la démesure, le monde hébreu, lui, est du côté de la raison. L'irrationnel est non seulement la caractéristique de l'hellénisme, mais c'est aussi précisément le moyen de le ressusciter.

¹ *RM*, p.199. Au terme de ce chapitre, Poëri part « calculer combien de boisseaux de froment ont rendus les épis ». Cette scène de défilé pastoral pourrait presque faire penser au livre de la Genèse qui voit l'homme nommer et dénombrer tous les animaux de la création.

² *RM*, p.146.

B) La fin « du grand déchirement du monde » ?

Dès lors, c'est bien un « visionnaire plus qu'un historien, un philologue, ou un savant »¹ qui doit se faire l'interprète moderne de la culture. Comme le Botticelli patérien², le poète se fait alors « voyant »³, dans une authentique tradition romantique. Dans leur prophétisme, contre un discours savant qui sépare, segmente, ou classifie, nos trois poètes cherchent alors à promouvoir un idéal poétique qui réunit tous ces clivages artificiels et fond au sein d'une même réalité ce que la modernité a artificiellement séparé : la beauté dépasse toute forme de division arbitraire, et la poésie est ainsi investie d'une « fonction vraiment médiatrice »⁴. Nos trois auteurs rejoignent alors les propos de Ruskin, qui écrit, dans *The Queen of the Air* :

« For all the greatest myths have been seen by the men who tell them, involuntarily and passively,—seen by them with as great distinctness (and in some respects, though not in all, under conditions as far beyond the control of their will) as a dream sent to any of us by night when we dream clearest; and it is this veracity of vision that could not be refused, and of moral that could not be foreseen, which in modern historical inquiry has been left wholly out of account; being indeed the thing which no merely historical investigator can understand, or even believe; for it belongs exclusively to the creative or artistic group of men, and can only be interpreted by those of their race, who themselves in some measure also see visions and dream dreams. »⁵

Cet élan visionnaire est ainsi porté par un puissant désir de réconciliation qui abolit toutes les frontières : l'antagonisme entre sensualisme et spiritualisme, entre paganisme et christianisme est alors celui de l'inclusion qui synthétise contre l'exclusion qui segmente. Heine, Gautier et Pater se montrent là authentiquement romantiques et s'inscrivent ainsi dans la continuité du romantisme allemand, français ou anglais (Coleridge, Shelley, Keats). Ainsi Heine entre-t-il

¹ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.6. G. d'Hangest développe sensiblement la même idée : « Remarquablement érudite, mais exaltée par un élan *visionnaire*, l'archéologie de Pater porte ainsi la marque de son tempérament propre. » (« Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle : Walter Pater et la Grèce », *art.cit.*, p.485). Le critique montre que Pater cherche à « se libérer des entraves de la réflexion critique » (*ibid.*, p.486).

² « Botticelli lived in a generation of naturalists, and he might have been a mere naturalist among them. [...] But this was not enough for him; he is a visionary painter, and in his visionariness he resembles Dante. » (« Sandro Botticelli », *R*, p.53 ; *LR*, p.87). L'artiste parfait réunit ainsi en lui idéalisme et naturalisme.

³ G. Poulet, « Théophile Gautier », *art.cit.*, p.298. Il parle de « voyant érudit » et d'« archéologue-poète ».

⁴ *Marius*, p.93 : « the really mediatorial function of the poet, as between the reader and the actual matter of his experience » (*ME*, t.1, p.101).

⁵ J. Ruskin, *The Queen of the Air*, « Athena Chalinitis », *op.cit.*, p.20.

en dialogue étroit avec Novalis qui fait de l'amour, manifestation sensible du divin, un principe d'unité qui restaure l'humanité déchirée dans toute son harmonie. Il s'agit bien alors « de s'interdire toute périodisation et d'autoriser les mélanges. Toutes les époques apparaissent ainsi perméables à l'antique qui jouit d'une ubiquité totale »¹. C'est bien d'ailleurs aussi le sens de cette abolition du temps que l'on a évoquée plus haut : « For to the poet all times and places are one; the stuff he deals with is eternal and eternally the same. [...] For him there is but one time, the artistic moment; but one law, the law of form; but one land, the land of Beauty. »² Qu'est-ce alors que ce Dieu qu'évoque Gautier dans le rêve de Tahoser, sinon une manifestation de cet idéal d'unité ? On ne peut que rapprocher ce passage du *Roman de la momie* de ce qu'écrit Gautier dans *L'art moderne*, à propos de *La Palingénésie sociale* de Chenavard : « 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 de divinités sont les épithètes de la litanie de ces Dieu unique, général, éternel. »³ Contre un monde moderne fondé sur l'exclusion, le sensualisme de nos trois auteurs s'offre alors comme une vaste tentative de « syncrétisme entre la tradition grecque [...] et la tradition chrétienne »⁴, dont la Renaissance offre un bon exemple⁵. Il y a bien là un projet esthétique et politique qui cherche à proposer un nouveau modèle de culture qui invite à avoir « une vie non seulement aussi intense mais aussi *complète* que possible »⁶. Pater rejoint en ce sens explicitement la démarche de Matthew Arnold qui, dans une tradition empruntée à Humboldt ou Schleiermacher, envisage la « possibilité d'un christianisme hellénisé »⁷ : « la culture dans son sens le plus vrai et le plus large doit

¹ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.60-61.

² O. Wilde, « The English Renaissance of Art », *Essays and Lectures*, p.130-131.

³ « Le Panthéon, peintures murales », V, dans *L'Art moderne, op.cit.*, p.70. Plus haut, Gautier évoque le Panthéon en lui-même : « Le Panthéon est un temple et non pas une église, sa forme essentiellement païenne se refuse aux exigences de la religion catholique. [...] Son nom même qui signifie temple de tous les dieux et a prévalu parmi le peuple, le désigne à une destination plus vaste et plus générale que celle d'une basilique chrétienne. Mais y mettre simplement les dieux de l'ancien Olympe eût été d'un paganisme par trop renouvelé des Grecs. » (*Ibid.*, I, p.33).

⁴ A.-F. Gillard-Estrada, « La critique d'art esthétique de Pater », art.cit., p.158. Voir par exemple ce que dit Pater des « légendes arthuriennes d'origine pré-chrétienne » qui « ne libèrent toute leur douceur que dans une atmosphère chrétienne » (« La poésie esthétique », *Essais anglais*, p.43).

⁵ Ainsi Pic de la Mirandole incarne-t-il « véritablement ce travail de réconciliation emblématique qui s'opère à la Renaissance » (A.-F. Gillard-Estrada, « “Such a character would be the regeneration of the world” : variations sur le “type” grec dans l'œuvre de Walter Pater », art.cit., p.36).

⁶ « Winckelmann », *LR*, p.182 : « the aim of our culture should be to attain not only as intense but as complete a life as possible » (*R*, p.188). Nous soulignons.

⁷ S. Prickett, « 'Hebrew' versus 'Hellene' as a principle of literary criticism », art.cit., p.148.

embrasser les deux mondes, non par un simple amalgame, mais par une tension dialectique et une synthèse dans un véritable esprit coleridgien »¹. C'est d'ailleurs bien cette unité que souligne Pater chez Coleridge, dont il rappelle « l'énergie tendant à l'unité et à l'identité »². C'est précisément là ce qui fait du « Dit » un chef d'œuvre, « composition à la beauté complètement dissemblable », dont Pater loue « l'impression d'unité, de complétude et de totalité qu'elle laisse dans l'esprit du lecteur »³. Il s'agit bien alors de réévaluer l'imagination coleridgienne, que Pater définit précisément comme une « fusion entre la figure et le propos » et comme une « identification de la pensée du poète avec l'image ou la figure poétique qu'il utilise »⁴.

1. Par-delà sensualisme et spiritualisme

a. « Ganzheit » contre « Zerrissenheit »

Cette volonté de synthèse cherche d'abord à résoudre l'opposition entre matière et esprit : « Einst wenn die Menschheit ihre völlige Gesundheit wieder erlangt, wenn der Friede zwischen Leib und Seele wieder hergestellt, und sie wieder in ursprünglicher Harmonie sich durchdringen: dann wird man den künstlichen Hader, den das Christenthum zwischen beiden gestiftet, kaum begreifen können. »⁵ Ainsi, le programme sensualiste heinéen s'offre moins comme un hédonisme aveugle et matérialiste que comme la volonté de résoudre les conflits créés par le judéo-christianisme moderne et en finir avec « ce divorce que nous avons nous-mêmes institué entre corps et esprit » : « Wenn einst, in der Zukunft, beide wieder in unserem Bewußtseyn vereinigt sind, dann giebt es vielleicht keine Träume mehr, oder nur kranke Menschen, Menschen deren Harmonie gestört, werden träumen. [...] Unsere Nachkommen werden schaudern, wenn sie einst lesen, welch ein gespenstisches Daseyn wir geführt, wie der

¹ *Ibid.*, p.150. C'est bien d'ailleurs là la fonction attribuée à l'imagination, « systématisée dans le symbole romantique en tant qu'unification du divers. [...] L'idée de la traduction romantique a permis de poser qu'un rapport existe entre la faculté de l'imagination et la pluralité des langues. » (É. Dayre, *L'Absolu comparé*, p.8).

² *Textes esthétiques*, p.55 : « an energetic unity or identity makes itself visible amid an abounding variety » (« Coleridge's Writings », *Appreciations*, p.79).

³ *Textes esthétiques*, p.69 : « composition of quite a different shade of beauty » ; « Completeness, the perfectly rounded wholeness and unity of the impression it leaves on the mind of a reader » (*Appreciations*, p.99).

⁴ *Textes esthétiques*, p.62 : « The complete infusion here of the figure into the thought, so vividly realised, that, though birds are not actually mentioned, yet the sense of their flight, conveyed to us by the single word "abreast," comes to be more than half of the thought itself:—this, as the expression of exalted feeling, is an instance of what Coleridge meant by Imagination. And this sort of identification of the poet's thought, of himself, with the image or figure which serves him, is the secret, sometimes, of a singularly entire realisation of that image. » (*Appreciations*, p.88-89).

⁵ *GRP*, I, p.17 : « Un jour, quand l'humanité sera pleinement revenue à la santé, quand la paix aura été conclue entre le corps et l'âme, et qu'ils reparaîtront dans leur harmonie primitive, alors la querelle factice que le christianisme a fait naître, paraîtra à peine compréhensible. » (*DA*, I, *DHA* 8, p.266).

Mensch in uns gespalten war und nur die eine Hälfte ein eigentliches Leben geführt. »¹ Il s'agit ainsi non seulement d'œuvrer à la réconciliation de l'esprit et de la matière, mais aussi de rétablir l'équilibre originel (« *ursprünglich* ») qui faisait la force du paganisme antique, et que Heine appelle de ses vœux pour les organisations politiques de son temps :

« Der nächste Zweck aller unseren neuen Institutionen ist solchermassen die Rehabilitazion der Materie, die Wiedereinsetzung derselben in ihre Würde, ihre moralische Anerkennung, ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geiste. Purusa wird wieder vermählt mit Prakriti. Durch ihre gewaltsame Trennung, wie in der indischen Mythe so sinnreich dargestellt wird, entstand die große Weltzerrissenheit, das Uebel. »²

Heine substitue ainsi au système chrétien une généalogie de la morale qui fait du « grand déchirement du monde » (« *die große Weltzerrissenheit* ») la vraie source du mal (« *Übel* ») et de cette réhabilitation de la matière l'origine d'un nouvel équilibre qui n'est privé ni de morale ni de religion. Mobiliser cette opposition entre hébraïsme et hellénisme est donc profondément lié à la conscience de ce divorce au fondement de la modernité, de cette « *Zerrissenheit der Denkweise unserer Zeit* » (« discordance profonde qui règne dans la manière de penser de notre époque »)³. Contrairement au XIX^e siècle heinéen, le monde de « jadis », lui, reste « entier » (« *ganz* ») : « *Einst war die Welt ganz, im Alterthum und im*

¹ *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski, DHA 5, p.186* : « N'est-il pas terrible de penser que le corps peut rester toute une nuit à l'état de cadavre, tandis que l'esprit mène en nous la vie la plus animée, une vie marquée par toutes les frayeurs de ce divorce que nous avons nous-mêmes institué entre corps et esprit ? Le jour où tous deux se trouveront réunis dans notre conscience, il n'y aura peut-être plus de rêves ; ou alors, seuls rêveront les hommes malades, ceux dont l'harmonie est détruite. Légers et rares étaient les rêves chez les Anciens ; un rêve puissant, intense, était chez eux une sorte d'événement, recensé dans les chroniques. Le vrai rêve n'a commencé que chez les Juifs, peuple frappé par l'esprit, et il a atteint sa plus haute floraison chez les chrétiens, peuple aux esprits frappeurs. Nos descendants auront le frisson en lisant un jour quelle existence spectrale nous menions et comment l'homme était dédoublé en nous, seule une moitié de nous-mêmes menant une vie digne de ce nom. Notre temps – et il commence devant la croix du Christ – sera considéré comme une longue maladie de l'humanité. » (Extraits des mémoires de Monsieur de Schnabelewopski, dans *Nuits florentines*, op.cit., p.110). Au-delà de la métaphore de la maladie, encore une fois bien présente dans ces lignes, on retrouve ici le même prophétisme visionnaire que dans la citation précédente : le poète fait appel à un futur plus ou moins proche (« *einst...* ») qui verra une restauration de l'harmonie perdue : un optimisme qui s'estompera peu à peu...

² *GRP, II, p.60* : « Le but le plus immédiat de toutes nos institutions modernes est ainsi la réhabilitation de la matière ; sa réintégration dans sa dignité, sa reconnaissance religieuse, sa sanctification morale, sa réconciliation avec l'esprit. Pourousa est unie de nouveau à Prakriti ; c'est de leur violente séparation, comme le démontre si ingénieusement le mythe indien, qu'est venu le grand déchirement du monde, le mal. » (*DA, II, DHA 8, p.299*).

³ *L'île de Nordeney, DHA 6, p.285* : « und eben dieser Meinungszwiespalt in mir selbst giebt mir wieder ein Bild von der Zerrissenheit der Denkweise unserer Zeit. Was wir gestern bewundert, hassen wir heute, und morgen vielleicht verspotten wir es mit Gleichgültigkeit. » (*Die Nordsee. Dritte Abtheilung, DHA 6, p.143*).

Mittelalter, trotz der äußeren Kämpfe gabs doch noch immer eine Welteinheit, und es gab ganze Dichter. »¹ Face à la déchirure moderne, même le Moyen-Âge se trouve ici rédimé.

b. La goutte d'huile et le verre d'eau : pour un « catholicisme païen »

Théophile Gautier partage ce diagnostic et ces aspirations : selon lui, le monde moderne est marqué par une irrémédiable rupture entre matière et esprit, entre corps et âme, conséquence d'une vision judéo-chrétienne du monde. C'est bien d'ailleurs ce que rappelle d'Albert :

« Vous aurez beau tourner et remuer, jamais l'huile ne se pourra lier avec elle ; elle se divisera en cent mille petits globules qui se réuniront et remonteront à la surface, au premier moment de calme : la goutte d'huile et le verre d'eau, voilà mon histoire. [...] J'ai les sens très vifs ; mais mon âme est pour mon corps une sœur ennemie, et le malheureux couple, comme tout couple possible, légal ou illégal, vit dans un état de guerre perpétuel. [...] Comme je me suis exhorté à être tendre, amoureux, passionné ! Que souvent j'ai pris mon âme par les cheveux et l'ai traînée sur mes lèvres au beau milieu d'un baiser ! Quoi que j'aie fait, elle s'est toujours reculée en s'essuyant, aussitôt que je l'ai lâchée. Quel supplice pour cette pauvre âme d'assister aux débauches de mon corps et de s'asseoir perpétuellement à des festins où elle n'a rien à manger ! »²

Ce qui s'offre de prime abord comme un traité de chimie (« globules ») n'a finalement d'autre but que rendre compte de ce divorce irrémédiable entre âme et corps : c'est donc en termes on ne peut plus incarnés, voire matérialistes que d'Albert évoque son âme. C'est là d'emblée une remise en question de la métaphysique chrétienne. Le narrateur gautiérien ne se prive d'ailleurs pas d'égratigner le mariage bourgeois et les situations matrimoniales de son temps : la critique sociale n'est jamais loin, intimement liée aux principes moraux judéo-chrétiens qui déprécient la chair et la considèrent comme un objet de dégoût ou de « débauche », comme le montrent les dernières lignes. Si la personnification de l'âme participe de son incarnation

¹ *Ibid.* : « Jadis, le monde fut d'une seule pièce, dans l'antiquité et dans le moyen âge. En dépit des querelles extérieures, il y avait toujours une unité du monde, et il y avait des poètes entiers. »

² *Maupin*, p.169. Et quelques pages plus loin : « Si tu savais tout ce que j'ai fait pour forcer mon âme à partager l'amour de mon corps ! Mon âme, assise tristement, regardait d'un air de pitié ce déplorable hymen où elle n'était pas invitée, où se voilait le front de dégoût et pleurait silencieusement sous le pan de son manteau. » (p.173.) Pour Albert, le corps pour le corps comme l'esprit pour l'esprit ne valent rien. L'idéal auquel il aspire est bien une réunion des deux, ce qui se produit brièvement notamment lors de la promenade à cheval avec Rosette : « mon cœur se dilatait, et mon âme débordait sur mon corps. » (p.174.)

sensible, il s'agit ici pour le sensualiste d'Albert d'inverser la perspective chrétienne : là où le saint assujettit le corps, le païen fait violence à l'âme en la « traînant par les cheveux ». Enfin, l'alexandrin blanc (« mon âme est pour mon corps une sœur ennemie ») souligne emblématiquement les tensions au cœur du sujet moderne : c'est bien la nature duelle et divisée du narrateur, ni totalement corps, ni pleinement âme, qui est mise en lumière ici.

Et dès que l'on envisage le monde moderne comme le lieu d'une faille entre réel et idéal, comme un espace double et fragmenté, l'hellénisme gautierien s'offre alors comme l'incarnation d'un rêve de réconciliation primitive à la source d'une « nostalgie d'un monde plein, non fissuré »¹ : « l'Orient propose [...] le spectacle [...] de la "patrie primitive", miroir de l'être enfin révélé »². L'esprit et le corps, « que l'Européen a artificiellement dissocié[s], puis opposé[s] », l'ailleurs antique ou plus contemporain les réunit en une « fusion originelle » : « la création égyptienne ne trouve sous la plume de Gautier d'autre formulation que celle de l'Un, de l'indivisible, du monolithe, en somme, parce que telles sont les caractéristiques de la forme géniale, opérant une fusion si intime avec l'Idée que celle-ci n'y saurait être que visible, et non lisible. [...] La pensée occidentale est en revanche une dégénérescence, parce qu'étant analytique, elle disloque, fragmente puis agglutine. »³

L'Antiquité chez Gautier est ainsi moins le champ de bataille de deux principes fondamentaux qu'un fantasme d'union et d'harmonie, et en ce sens Gautier s'affirme en authentique romantique, contre l'exclusivisme classique. En d'autres termes, le monde hébraïque mis en scène dans *Le Roman de la momie* n'est pas qu'une pure négativité. Si Thamar représente le monde hébraïque dans toute sa laideur, Ra'hel est une figure tout autant idéale que Tahoser : « Ra'hel était l'idéal israélite comme Tahoser était l'idéal égyptien »⁴. Il s'agit moins d'opposer les deux femmes que de mettre en scène leur complémentarité qui participe à la résurrection d'un idéal commun, celui du beau : il s'agit ainsi de nier tout principe d'autorité quel qu'il soit au nom d'une transcendance que l'art finit par incarner, s'offrant alors comme

¹ F. Court-Perez, *Théophile Gautier, romantique ironique, op.cit.*, p.147.

² M. Lavaud, *Gautier militant du romantisme, op.cit.*, p.353. Cf. les propos de Gautier au sujet du tableau de Marilhat *La place de l'Esbekieh au Caire*, dans lequel il reconnaît sa vraie patrie.

³ M. Lavaud, *Gautier militant du romantisme, op.cit.*, p.356.

⁴ *RM*, p.218. Gautier prend bien soin de construire cette complémentarité : « C'était un groupe charmant que celui formé par ces deux femmes de races différentes dont elles résumaient la beauté. Tahoser, élégante, gracieuse et fine comme une enfant grandie trop vite ; Ra'hel, éclatante, forte et superbe dans sa maturité précoce. » (*RM*, p.225.) Se retrouve ici esquissé le motif de la gémellité, qu'on retrouve davantage travaillé par exemple dans *La chaîne d'or*, avec l'opposition entre Plangon de Milet et Bacchide de Samos.

unité supérieure du monde¹. De la même manière, le personnage de Poëri, qui a longtemps interrogé la critique, peut être compris comme le reliquat d'une époque passée où Égyptiens et Hébreux vivaient en toute concorde : il s'offre de fait comme un relais de la figure de Joseph, fils de Jacob, qui, comme Poëri, fut désigné, grâce à sa science des rêves², intendant du royaume de Pharaon. C'est là en tout cas une première manière de nuancer l'opposition entre paganisme égyptien et judéo-christianisme à l'œuvre dans le récit. Dans un pessimisme esthétique et politique, l'irruption du judéo-christianisme et d'une temporalité tragique vient briser cette union des contraires : l'Antiquité gautiérienne cherche précisément à restaurer cette unité primitive et s'offre ainsi comme le rêve d'une « réconciliation de l'esprit et du corps »³, dont les hiéroglyphes sont peut-être la meilleure expression, eux qui, « au carrefour entre image et écriture », réunissent visible et invisible, « image et parole, lumière et verbe », contingent et absolu⁴. C'est d'ailleurs précisément ce principe de réunion que Gautier voit à l'œuvre lors de la Renaissance. L'opposition entre hébraïsme et hellénisme semble ainsi se délier dans cette vision d'un « catholicisme païen » qui réconcilie véritablement, sans donner la prééminence ni à l'un ni à l'autre, corps et âme, matière et esprit :

« Cette guerre acharnée faite à la chair, qu'excusait peut-être au commencement la réaction contre le sensualisme, porta un coup mortel aux arts plastiques. Heureusement le catholicisme vint au secours de la beauté sacrifiée, et para d'ornements splendides la nudité de la doctrine évangélique. Les traditions de la Grèce furent renouées, et le polythéisme prêta au culte ses formes gracieuses : le corps, à de certaines conditions peu strictes, fut relevé de l'anathème, et c'est alors qu'eut lieu ce grand mouvement de la Renaissance, contrebalancé aussitôt par la Réforme qui fait revivre l'ancien esprit juif, la haine des images, de la beauté et du luxe. Le catholicisme païen de la Renaissance offrait les conditions les plus favorables à l'art. [...] Jamais l'âme et le corps ne furent associés dans des proportions plus heureuses. Ramenées à ce type suprême de la beauté morale resplendissante dans la beauté physique, les créations plastiques acquirent un développement prodigieux. »⁵

¹ A. Montandon, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, *op.cit.*, p.44.

² Comme Joseph qui savait interpréter les rêves, Poëri est décrit en ces termes : « on te compare pour la science à ces prêtres d'Égypte qui étudient nuit et jour au fond de sanctuaires chamarrés d'hiéroglyphes mystérieux. » (*RM*, p.223.)

³ F. Court-Pérez, *Théophile Gautier, un romantique ironique*, *op.cit.*, p.293.

⁴ P. Tortonese, « Les hiéroglyphes ou l'écriture de pierre », *art.cit.*, p.278.

⁵ « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, *op.cit.*, p.200-201.

Dans une vision de l'histoire fondée sur une alternance, comme on l'a vu chez Heine, entre sensualisme et spiritualisme, il s'agit ici pour Gautier de souligner la place du catholicisme, qui se fait champion de la « beauté sacrifiée » et participe à la réévaluation du corps qui s'opère à la Renaissance. Il y a dans ce fantasme de « catholicisme païen » un rêve d'unité qui passe par une revalorisation du corps et de l'âme non pas au détriment l'un de l'autre mais dans une sublimation mutuelle : la « beauté morale resplendi[t] dans la beauté physique ». Le sensualisme gautiérien, comme celui de Heine, n'est pas matérialiste : il porte en lui une nouvelle anthropologie, celle d'une humanité restaurée dans sa dignité et réconciliée avec elle-même, ce dont témoigne la vision de Spirite au Parthénon : « Costumée ainsi, Spirite ressemblait à une vierge des Panathénées descendue de sa frise. Mais dans ses yeux de pervenche brillait une lueur attendrie que l'on ne voit pas aux yeux de marbre blanc. À cette radieuse beauté plastique, elle ajoutait la beauté de l'âme. »¹ Dans cette logique, Gautier suit le principe platonicien qui fait du beau forcément le bon, comme le rappelle *Le Roman de la momie* : « Cette beauté l'attendrit au lieu de l'irriter comme Thamar. Elle ne put croire que cette perfection cachât une âme abjecte et perfide. »² Au lieu de voir dans le corps un déguisement faux, comme le fait Thamar, Ra'hel croit que le corps est reflet de l'âme et qu'il fait donc immédiatement sens. Et c'est bien, de manière générale, ce qui est suggéré dans *Le Roman de la momie* : Gautier n'a de cesse d'insister sur les postures corporelles que prennent les différents personnages. Ainsi Tahoser, face à Poëri, « repliant une jambe sous la cuisse et relevant un genou, s'accroupit devant le jeune homme »³. S'il s'agit certes pour Gautier de souligner la confusion entre art et vie, ces attitudes corporelles réelles étant modelés sur celles des fresques, le corps se fait donc aussi directement langage signifiant, et la forme est porteuse d'un sens. Symbole de cette forme-sens, « spectre matériel »⁴, la momie pousse alors à son paroxysme ce dualisme entre enveloppe et contenu, entre matière et esprit, dans un jeu d'emboîtements démultipliés.

¹ *Spirite*, p.465.

² *RM*, p.221. Rappelons que Gautier se revendique explicitement de Platon dans « Plastique de la civilisation » : « le beau, c'est la splendeur du vrai ». Ainsi Ra'hel et Poëri sont-ils présentés comme des personnages francs et vrais (« le regard de Ra'hel, lumineux et pur, ne trahissait aucune arrière-pensée », p.223), qui contrastent d'autant plus avec la duplicité de Thamar.

³ *RM*, p.180. Plus loin, « Tahoser mit une main par terre et l'autre sur sa tête en signe d'acquiescement respectueux, et se retira. » On pourrait également citer ce passage : « Les serviteurs et les servantes s'assirent à terre dans des attitudes de désolation, laissant pendre une de leurs mains la paume tournée vers le ciel et mettant l'autre sur leur tête, et tous s'écrièrent comme un chœur plaintif. » (*RM*, p.189). Encore une fois, le paradigme théâtral prend le relais d'une écriture romanesque plus réaliste, le groupe des serviteurs et servantes se faisant « chœur » tragique. Gautier souligne ainsi l'art(ificialité) de son roman, et promet un espace où le corps ne peut être muet.

⁴ *RM*, p.110.

Cette réévaluation du christianisme se retrouve aussi chez Pater d'ailleurs, lui qui voit, avec Winckelmann, une « certaine grandeur païenne dans la religion catholique romaine »¹. Le critique anglais voit ainsi à l'œuvre au sein de la religion chrétienne une tension dont il rend compte dans *Marius l'Épicurien* :

« In the history of the church, as throughout the moral history of mankind, there are two distinct ideals, either of which it is possible to maintain—two conceptions, under one or the other of which we may represent to ourselves men's efforts towards a better life—corresponding to those two contrasted aspects, noted above, as discernible in the picture afforded by the New Testament itself of the character of Christ. The ideal of asceticism represents moral effort as essentially a sacrifice, the sacrifice of one part of human nature to another, that it may live the more completely in what survives of it; while the ideal of culture represents it as a harmonious development of all the parts of human nature, in just proportion to each other. It was to the latter order of ideas that the church, and especially the church of Rome in the age of the Antonines, freely lent herself. In that earlier "Peace" she had set up for herself the ideal of spiritual development, under the guidance of an instinct by which, in those serene moments, she was absolutely true to the peaceful soul of her Founder. "Goodwill to men," she said, "in whom God Himself is well-pleased!" For a little while, at least, there was no forced opposition between the soul and the body, the world and the spirit, and the grace of graciousness itself was pre-eminently with the people of Christ. »²

¹ *LR*, p.182 : « On the other hand, he may have had a sense of a certain antique and as it were pagan grandeur in the Roman Catholic religion. Turning from the crabbed Protestantism, which had been the ennui of his youth, he might reflect that while Rome had reconciled itself to the Renaissance, the Protestant principle in art had cut off Germany from the supreme tradition of beauty. » (*R*, p.187).

² *ME*, t.2, p.120-121 : « Dans l'histoire de l'Église, comme tout au long de l'histoire morale de l'humanité, existent deux idéaux distincts, qu'on peut adopter l'un ou l'autre – deux chefs sous lesquels ranger les efforts de l'humanité vers une vie meilleure –, qui correspondent à ces deux aspects opposés notés plus haut tels que nous les montre le Nouveau Testament lui-même dans le personnage du Christ. L'idéal ascétique conçoit l'effort moral, essentiellement, comme un sacrifice, le sacrifice d'une partie de la nature humaine au profit de l'autre afin qu'elle vive plus intensément dans ce qu'elle conserve ; l'idéal de culture, au contraire, le conçoit comme un développement harmonieux de toutes les parties humaines, de leur juste proportion les unes avec les autres. Or c'était la deuxième conception que l'Église, et notamment celle de Rome à l'époque des Antonins, avait librement embrassée. Dans cette paix initiale, elle s'était fixé un idéal de développement spirituel, guidée par un instinct qui l'assurait d'une fidélité absolue, en ces heures de sérénité, à l'âme paisible de son fondateur. "Paix aux hommes, disait-elle, en qui Dieu lui-même se réjouit !" Pendant quelque temps, au moins, il n'y eut pas d'opposition forcée entre l'âme et le corps, le monde et l'esprit, et le peuple du Christ détint plus que tout autre la grâce de la grâce. » (*Marius*, p.289). Rappelons que la « Petite Paix de l'Église » désigne une période de l'histoire romaine qui eut lieu non sous Antonin le Pieux mais sous Gallien et ses successeurs, de 260 à 303, soit un siècle plus tard que dans *Marius l'Épicurien*. Nouvel exemple de la récupération patérienne totalement subjective d'éléments de périodisation historique.

Pater, qui s'appuie ici sur Arnold, cherche à opposer « l'idéal ascétique » qui sépare et sacrifie (« sacrifice of one part of human nature to another ») à « l'idéal de culture » qui s'offre au contraire comme « *a harmonious development of all the parts of human nature* », qui réconcilie « l'âme et le corps », « le monde et l'esprit » avec eux-mêmes. Ces aspirations patériennes et gautiériennes à un « catholicisme païen » entrent alors en étroite résonance avec le décadentisme qui mobilise à son tour cette « vision éclectique et protéiforme du christianisme »¹. Wilde en est peut-être le meilleur exemple². On passe alors symptomatiquement (comme dans *Marius l'Épicurien*) d'Athènes à Rome : « la papauté devient ici l'espace de la réconciliation entre le christianisme et les magnificences de l'Antiquité. Confrontés au dilemme hébreu-hellène, Wilde et les décadents ne choisissent ni Jérusalem ni Athènes, mais Rome, capitale païenne et ville sacrée du catholicisme. L'Église romaine leur apparaît comme un espace où peuvent se rencontrer le Christ et Apollon, l'influence de Newman et celle de Pater, le culte de Dieu et celui de la beauté. »³

c. L'efflorescence de l'anémone

Pater est peut-être de nos trois auteurs celui qui cherche le plus à dépasser le clivage schématique entre paganisme et christianisme, pour défendre une vision qui s'offre comme un idéal de régénération culturelle et politique pour le XIX^e siècle victorien. C'est d'ailleurs là une ambition déjà portée par ses prédécesseurs : cet idéal de synthèse, on le retrouve aussi bien chez John Henry Newman dans *The idea of a university*⁴ que chez Matthew Arnold dans *Culture and Anarchy*. Mais justement : Pater essaie de nuancer « l'excessive polarisation »⁵ mise en place par Arnold. L'idée est alors de « reconceptualiser l'ensemble de la relation entre l'individu et l'expérience de l'art, en l'éloignant d'une stricte logique dualiste qui sépare la

¹ C. Masurel-Murray, *Le calice vide*, *op.cit.*, p.189. L'autrice montre comment le décadentisme cherche à fondre les références chrétiennes et païennes, soit dans une perspective critique et scientifique, soit dans une démarche de synthèse à même de proposer un nouvel idéal culturel. Elle aborde en ce sens des auteurs comme Ernest Downson, Aubrey Beardsley, Lionel Johnson, Algernon Swinburne ou Oscar Wilde. Citons notamment, au sein du chapitre « Le catholicisme entre paganisme et christianisme », le passage intitulé « Hébreu ou hellène : le catholicisme, espace d'une réconciliation possible ? » (*op.cit.*, p.182-195).

² Voir S. Malik, « All Roads Lead to Rome? Decadence, Paganism, Catholicism and the Later Life of Oscar Wilde », *art.cit.*.

³ C. Masurel-Murray, *Le calice vide*, *op.cit.*, p.194.

⁴ « The grace stored in Jerusalem, and the gifts which radiate from Athens, are made over and concentrated in Rome. This is true a matter of history. Rome has inherited both sacred and profane learning; she has perpetuated and dispensed the traditions of Moses and David in the supernatural order, and of Homer and Aristotle in the natural. To separate these distinct teachings, human and divine, is to retrograde. » (*The idea of a university*, *op.cit.*, p.265).

⁵ S. Evangelista, *British Aestheticism*, *op.cit.*, p.36.

philosophie de la sensation, l'éthique du désir, la conduite intellectuelle de la "réussite dans la vie" »¹. Et c'est bien cette volonté de réconciliation qui est à l'œuvre dans *La Renaissance* : « Theories which bring into connexion with each other modes of thought and feeling, periods of taste, forms of art and poetry, which the narrowness of men's minds constantly tends to oppose to each other, have a great stimulus for the intellect, and are almost always worth understanding. »² De la même manière que Marius cherche à concilier épicurisme et stoïcisme, « le saint » et « l'amant », par l'intermédiaire du cyrénaïsme et du cynisme³, *La Renaissance* cherche à réduire « l'écart entre le Moyen-Âge et la Renaissance qui a si souvent été exagéré »⁴ et ainsi à « réconcilier le christianisme et la religion de la Grèce antique. »⁵.

Cette période de la Renaissance telle que l'envisage Pater, qui commence au cœur du médiévalisme gothique pour s'exprimer tardivement jusque chez Winckelmann s'offre ainsi comme l'incarnation de cet idéal d'unité qui répare les déchirements de la modernité : « Here there are no fixed parties, no exclusions: all breathes of that unity of culture in which whatsoever things are comely" are reconciled, for the elevation and adorning of our spirits. [...] But the painter of the Last Supper, with his kindred, lives in a land where controversy has no breathing-place. They refuse to be classified. »⁶ On saisit bien, dans ce refus de la « classification », le lien entre cette réconciliation et l'épistémologie patérienne mise en lumière précédemment. Il s'agit d'ailleurs là d'un anticlassicisme qui porte aussi en lui une dimension politique, rêvant d'une société « sans exclusions ». Contrairement à la société victorienne de la fin du XIX^e siècle, « il n'y a pas d'exclusion à la Renaissance ni dans *La Renaissance* »⁷. L'écriture patérienne de l'histoire cherche ainsi à saisir la culture dans son

¹ *Ibid.*, p.45.

² « Two early French Stories », *R*, p.3 : « Les théories qui relient des modes de pensées et de sentiments, des périodes de goût, et des formes d'art et de poésie que l'étroitesse des esprits humains tend constamment à opposer, stimulent grandement l'intellect et méritent toujours d'être comprises » (*LR*, p.54).

³ « Starting from opposed points, they merged, each in its most refined form, in a single ideal of temperance or moderation. » « The saint, and the Cyrenaic lover of beauty, it may be thought, would at least understand each other better than either would understand the mere man of the world. » (*ME*, t.2, p.20 ; *Marius*, p.215).

⁴ « Two early French Stories », *LR*, p.54 : « healing that rupture between the middle age and the Renaissance which has so often been exaggerated » (*R*, p.3). Cf. la « Préface » : « I have explained [...] what I understand by the word, giving it a much wider scope than was intended by those who originally used it to denote that revival of classical antiquity in the fifteenth century which was only one of many results of a general excitement and enlightening of the human mind, but of which the great aim and achievements of what, as Christian art, is often falsely opposed to the Renaissance, were another result. This outbreak of the human spirit may be traced far into the middle age itself. » (*R*, p.XI-XII).

⁵ « Pic de la Mirandole », *LR*, p.72 : « reconcile Christianity with the religion of ancien Greece » (*R*, p.30).

⁶ « Two early French Stories », *R*, p.27 : « Il n'y a là ni camps et ni exclusion ; tout y respire cette unité de culture où "toutes les belles choses" sont réconciliées pour l'élévation et l'ornement de nos esprits. [...] Celui qui a peint La Cène, ainsi que ses pareils, vivent en un lieu où la controverse ne saurait exister. Ils se refusent à la classification » (*LR*, p.68).

⁷ B. Coste, « Introduction », p.27.

unité et à s'affranchir des dichotomies (trop) schématiques, qui figent les réalités du monde, comme le rappelle « Winckelmann » :

« The history of art has suffered as much as any history by trenchant and absolute divisions. Pagan and Christian art are sometimes harshly opposed, and the Renaissance is represented as a fashion which set in at a definite period. That is the superficial view: the deeper view is that which preserves the identity of European culture. The two are really continuous; and there is a sense in which it may be said that the Renaissance was an uninterrupted effort of the middle age, that it was ever taking place. When the actual relics of the antique were restored to the world, in the view of the Christian ascetic it was as if an ancient plague-pit had been opened. All the world took the contagion of the life of nature and of the senses. And now it was seen that the medieval spirit too had done something for the new fortunes of the antique. By hastening the decline of art, by withdrawing interest from it and yet keeping unbroken the thread of its traditions, it had suffered the human mind to repose itself, that when day came it might awake, with eyes refreshed, to those ancient, ideal forms. »¹

Condamnant les « divisions tranchantes et absolues », dans la lignée de ce que l'on a pu dire plus haut, Pater s'attaque ici à une approche binaire et schématique de l'histoire, « vue superficielle », qu'il oppose à une « vue profonde » qui saisit organiquement la culture dans sa continuité et son unité et restitue l'histoire de l'art dans « le fil de ses traditions ». Paradoxe de l'écriture patérienne : alors même qu'elle affirme son sensualisme, elle adopte dans ces lignes une perspective spiritualiste qui pathologise le paganisme antique, comparé à la peste (« *plague* »). Il s'agit précisément, par ce jeu de point de vue, de faire entrer en résonance toutes les voix de la culture telles qu'elles trouvent à se réunir au cœur de figures à la fois antiques et modernes : Winckelmann, Pic de la Mirandole, Abélard, et autres avatars patériens. Il y a dans cette volonté de restituer une continuité culturelle plus qu'une approche

¹ « Winckelmann », *R*, p.225-226 : « Comme toute autre histoire, l'histoire de l'art a souffert des divisions tranchantes et absolues. L'art païen et l'art chrétien sont parfois violemment opposés et la Renaissance est représentée comme une mode qui commença à une époque définie. C'est là une vue superficielle car la vue plus profonde est celle qui préserve l'identité de la culture européenne. L'art païen et l'art chrétien sont bien en effet continus et en un certain sens, on peut dire que la Renaissance a été un effort ininterrompu du Moyen Âge et qu'elle n'a cessé de se produire. Lorsque les reliques réelles de l'Antiquité furent rendues au monde, aux yeux de l'ascète chrétien, ce fut comme si un puits pestilentiel avait été ouvert et le monde entier subit la contagion de la vie de la nature et des sens. Et c'est alors que l'on vit que l'esprit médiéval avait lui aussi contribué à la nouvelle fortune de l'Antiquité : en hâtant le déclin de l'art, en s'en désintéressant tout en gardant intact le fil de ses traditions, il avait permis à l'esprit humain de se reposer de telle façon que, quand viendrait le jour, il s'éveillât les yeux rafraîchis pour contempler ces formes idéales et anciennes. » (*LR*, p.207-208).

philologique, historiciste et relativiste qui chercherait à saisir un certain nombre de constantes anthropologiques, comme on l'a vu au sujet du fait religieux envisagé à travers le prisme de la mythologie comparée. Pater privilégie bien plus une harmonie placée sous l'égide de l'imagination¹ et de l'art plus que de la science : « It remained for a later age to conceive the true method of effecting a scientific reconciliation of Christian sentiment with the imagery, the legends, the theories about the world, of pagan poetry and philosophy. For that age the only possible reconciliation was an imaginative one, and resulted from the efforts of artists, trained in Christian schools, to handle pagan subjects. »² Par ailleurs, Pater cherche bien, en soulignant les tensions au cœur de la modernité victorienne, à promouvoir un nouvel idéal culturel, esthétique et politique qui réconcilie la société et l'homme avec eux-mêmes : il ne s'engage donc pas dans un relativisme sceptique, mais donne à cette réconciliation une force normative, capable de changer en profondeur la société. Car c'est bien, derrière la Renaissance, un portrait en négatif de son siècle qu'esquisse Pater : qu'est-ce que cette « anémone » qui conclut « Pic de la Mirandole », fleur « née de deux traditions, de deux sentiments, le sacré et le profane »³, sinon une métaphore du XIX^e siècle lui-même, « *wandering between two worlds...* », ou du moins une image de ce qu'il serait idéalement appelé à devenir ?

On comprend en ce sens la place particulière que tient la France dans *La Renaissance* (mais aussi dans « Apollon en Picardie » et « Denys l'Auxerrois »), parce qu'elle s'offre comme l'incarnation de ce principe d'unité qui résout les tensions de la modernité : « What is called the Renaissance in France is thus not so much the introduction of a wholly new taste ready-made from Italy, but rather the finest and subtlest phase of the middle age itself, its last fleeting splendour and temperate Saint Martin's summer. »⁴ Il s'agit alors bien pour Pater de promouvoir une « phase de goût nouvelle et singulière, douée de ses qualités et de son charme propres, et qui mêla la grâce quelque peu atténuée de l'ornementation italienne aux contours

¹ « Nay! the products of the imagination must themselves be held to present the most perfect forms of life — spirit and matter alike under their purest and most perfect conditions. » (*ME*, t.1, p.147 ; *Marius*, p.129).

² « Pic de la Mirandole », *R*, p.47 : « Il revenait en effet à un âge postérieur d'élaborer la véritable méthode de réconciliation scientifique du sentiment chrétien avec les images, les légendes et les théories du monde de la philosophie et de la poésie païennes. À cette époque, la seule conciliation possible était d'ordre imaginaire et résultait des efforts des artistes éduqués dans des écoles chrétiennes pour traiter des thèmes païens, et c'est de cette conciliation artistique que les écrits de Pic sont la contrepartie mineure. » (*LR*, p.81).

³ « Pic de la Mirandole », *LR*, p.82 : « Just such a strange flower was that mythology of the Italian Renaissance, which grew up from the mixture of two traditions, two sentiments, the sacred and the profane. » (*R*, p.47-48).

⁴ « Joachim du Bellay », *R*, p.156 : « Ce que l'on appelle la Renaissance en France n'est donc pas tant l'introduction d'un nouveau goût venu tout prêt d'Italie que la phase la plus belle et la plus subtile du Moyen-Âge même, sa dernière splendeur évanescence, son été de la Saint-Martin bien tempéré. » (*LR*, p.159).

généraux du dessin septentrional. »¹ Pater postule ainsi une réunion de ces deux principes, qui se donne aussi à voir dans le projet du Duc Carl de Rosenmold, qui cherche à fondre « les époques les plus éloignées, les pensées les plus étrangères [...] comme les éléments d'une grande symphonie historique »². De même, si la ville d'Auxerre est « la plus jolie ville de France », c'est parce qu'elle incarne « le type parfait de ce juste milieu entre la gravité du Nord et l'exubérance méridionale qui donne toute sa saveur à la France centrale, cette physionomie où tout n'est pas joie, et dont la mélancolie fait une part de l'attrait »³ : « its most characteristic atmosphere is to be seen when the tide of light and distant cloud is travelling quickly over it, when rain is not far off, and every touch of art or of time on its old building is defined in clear grey »⁴. À l'image de cette description de la cathédrale auxerroise, c'est alors une esthétique du « gris » qui succède aux dichotomies en noir et blanc, et qui s'offre aussi encore comme la métaphore d'un temps transitoire, ni ombre totale, ni pleine lumière, « quand la pluie n'est pas loin. » Notons, en dernier lieu, qu'il s'agit moins de voir dans ce « juste-milieu » (« *happy mean* ») défendu ici par Pater un impératif de mesure classique qu'un principe qui, dans son désir d'unité, semble profondément romantique et rappelle l'ambition totalisante des grandes heures du romantisme.

d. « *All art constantly aspires towards the condition of music* »

Entre Nord moderne et Sud païen : c'est aussi dans cette logique que le paganisme patérien n'est jamais un matérialisme. Dans sa volonté réunificatrice, le sensualisme cherche moins à nier l'esprit au profit de la chair qu'à réconcilier corps et âme, forme et fond. La Grèce antique s'offre ainsi comme un espace fantasmatique où *theoria* et *idea* ne sont pas séparées : « l'essence du paganisme grec, [...] c'est le miracle d'un art qui n'accentue indûment ni l'esprit ni les sens, qui ne conçoit pas que l'on puisse les séparer, et qui divinise un corps

¹ *Ibid.*, LR, p.159 : « In this way there was produced, chiefly in France, a new and peculiar phase of taste with qualities and a charm of its own, blending the somewhat attenuated grace of Italian ornament with the general outlines of Northern design. » (R, p.155).

² « Le Duc Carl de Rosenmold », *Portraits imaginaires*, p.187 : « The spirits of distant Hellas would reawake in the men and women of little German towns. Distant times, the most alien thoughts, would come near together, as elements in a great historic symphony. » (IP, p.127).

³ « Denys l'Auxerrois », p.64-65 : « Perfect type of that happy mean between northern earnestness and the luxury of the south, for which we prize midland France, its physiognomy is not quite happy—attractive in part for its melancholy. » (IP, p.83).

⁴ *Ibid.*, IP, p.83 : « son aspect le plus caractéristique se révèle quand des jeux de soleil et d'ombre émeuvent tour à tour la terre, quand la pluie n'est pas loin, et quand, sur les vieilles bâtisses, chaque vestige de l'art ou du temps se détache en gris clair. » (*Portraits imaginaires*, p.65).

humain, dans lequel il trouve la plus parfaite incarnation de l'idée. »¹ Ainsi Marius, malgré son épicurisme, s'offre comme une « nature [...] composée, presque à parts égales, d'instincts quasi-physiques et de jugements intellectuels lentement mûris »². Dans le roman, cet idéal trouve finalement à s'incarner dans le christianisme antonin, celui de la « Petite Paix de l'Église » qui abolit « l'opposition forcée entre l'âme et le corps, le monde et l'esprit. »³ C'est aussi en ce sens que l'on peut comprendre « L'Enfant dans la maison » : mettant en abyme l'art même du portrait qui, selon le principe de la physiognomonie, condense corps et esprit⁴, ce texte cherche à réunir dehors et dedans, extérieur et intérieur, paysage et âme : « The interiors of Florian's childhood do not merely reflect his body ; they are actual extensions of it. The two are embedded in each other. Pater's conviction of this phenomenon expresses his desire for a pulsating harmony between matter and form. »⁵ Cette harmonie, c'est alors celle qui habite Florian, double patérien qui préfigure déjà Marius : « the sense of harmony between his soul and its physical environment became, for a time at least, like perfectly played music, and the life led there singularly tranquil and filled with a curious sense of self-possession. »⁶ Ce principe d'osmose entre corps et âme, Pater invite alors à le voir à l'œuvre dans l'œuvre d'art, comme chez Dante ou chez Rossetti :

« And yet, again as with Dante, to speak of his ideal type of beauty as material, is partly misleading. Spirit and matter, indeed, have been for the most part opposed, with a false contrast or antagonism by schoolmen, whose artificial creation those abstractions really are. In our actual concrete experience, the two trains of phenomena which the words matter and spirit do but roughly distinguish, play inextricably into each other. Practically, the church of the Middle Age by its

¹ G. d'Hangest, « Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle : Walter Pater et la Grèce », art.cit., p.482.

² *Marius*, p.257 : « A nature like that of Marius, composed, in about equal parts, of instincts almost physical, and of slowly accumulated intellectual judgments. » (*ME*, t.2, p.75). Même remarque pour le poète Apulée : « There was a piquancy in his *rococo*, very African, and as it were perfumed personality, though he was now well-nigh sixty years old, a mixture there of that sort of Platonic spiritualism which can speak of the soul of man as but a sojourner in the prison of the body—a blending of that with such a relish for merely bodily graces as availed to set the fashion in matters of dress, deportment, accent, and the like, nay! with something also which reminded Marius of the vein of coarseness he had found in the “Golden Book”. All this made the total impression he conveyed a very uncommon one. » (*ME*, t.2, p.85 ; *Marius*, p.264).

³ *Marius*, p.289 : « For a little while, at least, there was no forced opposition between the soul and the body, the world and the spirit, and the grace of graciousness itself was pre-eminently with the people of Christ. » (*ME*, t.2, p.120-121).

⁴ Voir M. Lambert-Charbonnier, *Walter Pater et les “portraits imaginaires” : miroirs de la culture et images de soi*, op.cit., p.32.

⁵ A. Colley, *Nostalgia and recollection in Victorian culture*, op.cit., p.134. Et plus haut : « the child personifies the union between matter and form that Pater searches for in poetry and in painting and which he finds in music » (*Ibid.*, p.47).

⁶ « The Child in the House », *IP*, p.137 (*L'Enfant dans la maison*, p.23).

aesthetic worship, its sacramentalism, its real faith in the resurrection of the flesh, had set itself against that Manichean opposition of spirit and matter, and its results in men's way of taking life; and in this, Dante is the central representative of its spirit. To him, in the vehement and impassioned heat of his conceptions, the material and the spiritual are fused and blent: if the spiritual attains the definite visibility of a crystal, what is material loses its earthiness and impurity. And here again, by force of instinct, Rossetti is one with him. His chosen type of beauty is one, Whose speech Truth knows not from her thought, Nor Love her body from her soul. »¹

Dans des lignes qui s'attaquent encore aux érudits (« *schoolmen* ») et à leurs « faux antagonismes », Pater cherche bien à souligner que son sensualisme, par l'intermédiaire de celui de Dante et de Rossetti, n'est pas un pur matérialisme : il a bien pour vocation la réunion « inextricable » du corps et de l'esprit (« *fused and blent* »). Comme il le fait dans *Marius* au sujet de l'Église primitive chrétienne, il s'agit alors de réévaluer le rôle de l'Église médiévale qui, par son rejet du manichéisme et son souci du rituel, restaure le corps humain dans toute sa dignité, et donne au « spirituel » « la visibilité parfaite du cristal » : c'est bien, dans cette comparaison, l'idéal d'une nature « diaphane » qui se donne à voir, et qui donne une nouvelle orientation à ce motif. Cette diaphanéité comme principe de fusion de la forme et du fond, le poète, à la fois artiste et critique, se doit donc de la mettre en œuvre dans son art : *La Renaissance* est à la fois œuvre littéraire et ouvrage d'histoire de l'art². Et c'est bien là d'ailleurs, chez Pater, le principe au cœur de sa critique subjective et de sa manière de dire les savoirs : incarner des pensées dans un style qui n'a rien de neutre mais accumule les images ou les effets de rythme. Et si l'art doit chercher à fondre corps et esprit, c'est pour cette raison que la « poésie lyrique » s'offre comme « la plus haute et la plus complète forme de poésie,

¹ « Dante Gabriel Rossetti », *Appreciations*, p.212-213 : Et pourtant, comme avec Dante, il serait trompeur de faire de sa beauté idéale un idéal matériel. En vérité, les érudits ont pour la plupart opposé à tort l'esprit et la matière – abstractions qui sont leur création artificielle. Dans notre expérience réelle, ces deux phénomènes que sont la « matière » et l'« esprit » ne se distinguent qu'imparfaitement et sont toujours inextricablement liés. De façon pratique, l'Église médiévale, par son culte esthétique, son souci du rituel et sa foi réelle dans la résurrection de la chair s'était opposée à la distinction manichéenne entre l'esprit et le corps comme à ses conséquences sur la conception humaine de l'existence, et c'est d'un tel esprit que Dante est le représentant central : à travers l'ardeur véhémente et passionnée de ses conceptions, le matériel et le spirituel sont fondus et confondus, et si le spirituel atteint la visibilité parfaite du cristal, le matériel perd sa terriorialité impure. Et là encore, par la force de l'instinct, Rossetti le rejoint : sa beauté idéale est celle « dont la Vérité ne distingue le dire de la pensée / Ni l'Amour le corps de l'âme » ». (*Essais anglais*, p.63).

² B. Coste, « Introduction », *LR*, p.7.

parce que nous nous trouvons dans la plus grande incapacité à séparer la matière de la forme sans enlever aussi quelque chose de cette dernière. »¹

Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity, present one single effect to the “imaginative reason”, that complex faculty for which every thought and feeling is twin-born with its sensible analogue or symbol. »²

Là encore, il s’agit de rejeter une approche purement intellectuelle pour se concentrer sur la « perception ». Le sensualisme patérien porte ainsi un principe d’unité qui se traduit par un affranchissement des clivages usuels : il s’agit de promouvoir une « union » ou une « identité » de la « forme » et de la « matière » (le « sujet »). Pater reprend à Arnold et à Coleridge le concept de « raison imaginative », que l’on retrouve à trois reprises dans cet essai. Mais contrairement à Arnold qui, dans « Pagan and Medieval Religious Sentiment », associe ce concept à l’esprit moderne, auquel il oppose la poésie antique ou médiévale³, Pater voit dans cette « *imaginative reason* » ce qui saisit la pensée et son véhicule sensible dans leur indissociabilité et leur unité (« *twin-born* »). L’expression de « raison imaginative » apparaît d’ailleurs au début de « L’école de Giorgione » : Pater rappelle que « l’art ne s’adresse pas à la raison et encore moins à l’intellect pur, mais à la “raison imaginative” à travers les sens »⁴. Les réflexions engagées par Pater dans cet essai le conduisent alors à réévaluer la place de la

¹ « L’école de Giorgione », *LR*, p.146 : « But the ideal types of poetry are those in which this distinction is reduced to its minimum; so that lyrical poetry, precisely because in it we are least able to detach the matter from the form, without a deduction of something from that matter itself, is, at least artistically, the highest and most complete form of poetry. » (*R*, p.137).

² « The school of Giorgione », *R*, p.138 : « C’est ainsi que l’art essaie constamment de s’affranchir de la simple intelligence pour devenir matière de perception pure, de se décharger de ses responsabilités envers son sujet ou son matériau ; les exemples idéaux de la poésie et de la peinture étant ceux où les éléments constitutifs de la composition étant si mêlés que le matériau ou le thème ne frappe plus seulement l’intellect, ni la forme le seul regard ou la seule oreille, mais que la forme et la matière, dans leur union ou leur identité, présentent un unique effet à la “raison imaginative”, cette faculté complexe pour laquelle chaque pensée et chaque sentiment naît en même temps que son équivalent ou son symbole sensible. » (*LR*, p.146-147).

³ G. d’Hangest remonte même à Kant pour saisir l’origine de ce concept chez Pater. Voir *Walter Pater. L’homme et l’œuvre*, *op.cit.*, t.1, p.350.

⁴ « L’école de Giorgione », *LR*, p.141 : « art addresses not pure sense, still less the pure intellect, but the “imaginative reason” through the senses » (*R*, p.130). L’expression apparaît trois fois dans *La Renaissance*, et uniquement dans « L’École de Giorgione ».

musique au sein des arts : « It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other »¹. C'est bien la musique qui s'offre alors comme l'art qui est le plus à même de réaliser ce principe d'unité :

« And all the arts in common aspiring towards the principle of music; music being the typical, or ideally consummate art, the object of the great *Anders-streben* of all art, of all that is artistic, or partakes of artistic qualities. All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. That the mere matter of a poem, for instance, its subject, namely, its given incidents or situation—that the mere matter of a picture, the actual circumstances of an event, the actual topography of a landscape—should be nothing without the form, the spirit, of the handling, that this form, this mode of handling, should become an end in itself, should penetrate every part of the matter: this is what all art constantly strives after, and achieves in different degrees. »²

Pater s'inspire ici de Schiller, qui, dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, voit aussi dans la musique un paradigme suprême : « l'art plastique doit dans son achèvement suprême devenir musique et nous émouvoir par sa présence sensible immédiate. »³ M. Lambert-Charbonnier note en ce sens que cette « place centrale [de] la musique dans la quête

¹ *Ibid.*, R, p.138-139 : « C'est l'art de la musique qui accomplit le mieux cet idéal artistique, cette parfaite identification de la matière et de la forme. Dans ses instants consommés, la fin ne se distingue pas des moyens, la forme de la matière, le sujet de l'expression ; ils sont inhérents l'un à l'autre, saturés l'un par l'autre, et c'est vers cet état, vers la condition de ces moments parfaits, que tous les arts sont supposés constamment tendre et aspirer. » (LR, p.147). Comme le rappelle B. Coste, LR, p.147, n.15, Pater reprend ici Baudelaire dans « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris ». Dans *L'adieu à la littérature*, William Marx revient sur l'émergence de ce paradigme musical à la fin du XIX^e siècle, notamment chez Nietzsche et Pater. Voir p.88-90 (chapitre 4, « L'enfermement dans la forme »).

² « The school of Giorgione », R, p.134-135 : « Et tous les arts ayant en commun d'aspirer au principe de la musique, la musique est l'art typique ou idéalement parfait, l'objet du grand *ander-streben* de tous les arts, de tout ce qui est artistique ou participe de qualités artistiques. Tout art aspire constamment à la condition musicale. En effet : tandis que dans tous les autres arts, il est possible de distinguer la matière de la forme, distinction dont l'entendement est toujours capable, tout l'effort constant de l'art consiste cependant à l'oblitérer. Que la seule matière d'un poème, par exemple, son sujet, les événements et la situation décrits, que la simple matière d'un tableau, les circonstances réelles d'un événement, la topographie réelle d'un paysage, ne soient rien sans la forme, l'esprit du traitement, et que cette forme et ce mode de traitement deviennent une fin en soi et pénètrent chaque partie de la matière : c'est ce à quoi l'art aspire constamment et qu'il accomplit à divers degrés. » (LR, p.144).

³ Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, op.cit., p.289, cité par M. Lambert-Charbonnier, « La Joconde et les "espaces subjectifs" de l'écrit sur l'art chez Walter Pater », art.cit., p.104.

esthétique reflète aussi la quête patérienne d'un art qui touche l'imagination plus que l'intellect. »¹ Ainsi, ce qui compte, ce n'est pas tant que la forme soit réévaluée au détriment du fond (« la matière »), mais bien que la manière de « traiter » un sujet (« *mode of handling* ») ne soit plus distincte du sujet lui-même, en d'autres termes, que l'émotion sensible devienne une « fin en soi » non au sens d'une quête hédoniste du plaisir pour le plaisir, mais parce qu'elle est vectrice d'une connaissance authentique du monde, qui se distingue des savoirs purement intellectuels.

C'est là aussi le sens de « l'art pour l'art », qui voit dans le corps sensible non un simple véhicule, une pure machine, mais ce qui fait sens en lui-même et est à même de porter un savoir sur le monde. Il y a là un principe qui guide non seulement une esthétique (à l'œuvre chez le peintre Whistler par exemple, dont Pater fait discrètement l'éloge dans l'essai) mais aussi une épistémologie : de la même manière que l'art doit « oblitérer » la distinction entre « matière » et « forme », la critique se doit, dans sa manière de dire les savoirs, de ne pas être uniquement concentrée sur le fond, mais d'incarner ses idées dans un corps sensible et dans un style, qui fait donc d'abord appel aux émotions plus qu'à l'intellection. Parler de l'art en termes musicaux revient alors à « évoquer des réponses émotionnelles plutôt qu'intellectuelles, favorisées par la critique dominante. »²

2. « *Sibi unitus et simplificatus esse* »³ : *humanité totale, culture totale*

a. « *A complete type of general culture* »

Cette conception de l'histoire et de l'art, portée par un rêve de réconciliation, se trouve à l'origine d'un projet politique : ce qui est en jeu, au principe même de cette synthèse, c'est bien la volonté d'instaurer une nouvelle culture individuelle et collective (y compris sous ses formes religieuses⁴). À rebours du monde moderne qui compartimente et sépare (comme le montre d'ailleurs la structuration des savoirs en champs disciplinaires bien distincts qui

¹ M. Lambert-Charbonnier, « La Joconde et les “espaces subjectifs” de l'écrit sur l'art chez Walter Pater », art.cit., p.104.

² R. Robbins, *Pater to Forster, 1873-1924*, p.5.

³ « Ne faire qu'un avec soi-même ». (« Diaphaneite », *Miscellaneous Studies*, p.248).

⁴ Cet idéal de culture est intrinsèquement lié, chez Pater comme chez toute une génération de victoriens, à la question religieuse : de la culture au culte, il n'y a qu'un pas. La messe décrite à la fin de *Marius* réactive ainsi tous les principes d'unité et de réconciliation mis en lumière précédemment : « In a generous eclecticism, within the bounds of her liberty, and as by some providential power within her, she gathers and serviceably adopts, as in other matters so in ritual, one thing here, another there, from various sources—Gnostic, Jewish, Pagan—to adorn and beautify the greatest act of worship the world has seen. » (*ME*, t.2, p.126-127 ; *Marius*, p.293).

s'opère au XIX^e siècle), l'âge d'or patérien porte ainsi en lui la vision d'une culture totale, ce que rappelle la « Préface » de *La Renaissance* : « There come, however, from time to time, eras of more favourable conditions, in which the thoughts of men draw nearer together than is their wont, and the many interests of the intellectual world combine in one complete type of general culture. The fifteenth century in Italy is one of these happier eras, and what is sometimes said of the age of Pericles is true of that of Lorenzo »¹. Toute la prose patérienne est habitée par cette quête d'un « type complet de culture générale », qui trouve à s'exprimer aussi bien dans l'Athènes du V^e siècle que dans la Florence du XV^e siècle : la Renaissance est un nouveau « miracle grec », pour reprendre l'expression de Renan. Jamais discriminatoire, cet esprit de la Renaissance s'offre aussi comme un principe qui ne disparaît jamais véritablement, même au cœur de l'obscurité : déjà à l'œuvre au cœur du Moyen-Âge, il garde une puissance latente au sein du monde moderne, auquel il se mêle, pour former une nouvelle culture pour le XIX^e siècle :

« The old heathen's [Horace] way of looking at things, his melodious expression of it, blends, or contrasts, itself oddly with the everyday detail, with the very stones, the Gothic stones, of a world he could hardly have conceived, its mediæval surroundings, their half-clerical life here. Yet not so inconsistently after all! The builders of these aisles and cloisters had known and valued as much of him as they could come by in their own uninstructed time; had built up their intellectual edifice more than they were aware of from fragments of pagan thought, as, quite consciously, they constructed their churches of old Roman bricks and pillars, or frank imitations of them. »²

La dialectique patérienne à l'œuvre dans ces lignes est claire : certes, il y a une différence fondamentale entre le paganisme et le médiévalisme prosaïque au fondement du quotidien d'Emerald Uthwart. Mais Pater invite bien à faire fi de ces incohérences apparentes pour

¹ « Préface », *R*, p.XIV : « Il arrive cependant, de temps en temps, des époques où les circonstances sont plus favorables, où les pensées des hommes se rapprochent plus que de coutume, et où les nombreux intérêts du monde intellectuel se combinent pour former un type complet de culture générale. Le XV^e siècle en Italie est l'une de ces époques plus fortunées, et ce que l'on dit parfois de l'âge de Périclès est vrai de celui de Laurent de Médicis ». (*LR*, p.51).

² « Emerald Uthwart », *IP*, p.183-184 : « La manière dont le vieux païen [Horace] voyait les choses, l'expression mélodieuse qu'il lui donnait, se mêle ou s'oppose bizarrement aux détails de tous les jours, aux pierres mêmes – aux pierres gothiques – d'un monde qu'il n'aurait guère pu concevoir, à son entourage médiéval, à la vie semi-cléricale des écoliers. Pourtant cette présence d'Horace n'était pas chose si incohérente après tout ! Ceux qui avaient construit ces neufs et ces cloîtres l'avaient connu et apprécié autant que cela leur avait été possible en leur temps de faible savoir ; avaient construit leur édifice intellectuel plus qu'ils n'en étaient conscients à l'aide de fragments de pensée païenne, de même que, tout à fait consciemment, ils construisaient leurs églises à l'aide d'anciennes briques et d'anciennes colonnes romaines. » (*L'Enfant dans la maison*, p.61-62).

souligner la place que garde l'hellénisme dans l'inconscient individuel et collectif, à la source d'une culture à la fois « hellène » et « hébraïque » : « we teach them their pagan Latin and Greek under the shadow of mediæval church-towers, amid the haunts, the traditions, and with some thing of the discipline, of monasticism ».¹ Chère à Pater, la métaphore filée de l'architecture (« *had built up their intellectual edifice* ») réunit en une même image réalités matérielles (bâtiment) et spirituelles (esprit humain) qui portent en elles une vision mosaïque de la culture à travers l'histoire. En ce sens, Pater se plaît à souligner les porosités des époques les unes avec les autres, quitte à s'engager dans une lecture anachronique, comme c'est par exemple le cas avec le *Pervigilium Veneris* que Pater attribue à Flavien :

« ... in anticipation of wholly new laws of taste as regards sound, a new range of sound itself. The peculiar resultant note, associating itself with certain other experiences of his, was to Marius like the foretaste of an entirely novel world of poetic beauty to come. Flavian had caught, indeed, something of the rhyming cadence, the sonorous organ-music of the medieval Latin, and therewithal something of its unction and mysticity of spirit. There was in his work, along with the last splendour of the classical language, a touch, almost prophetic, of that transformed life it was to have in the rhyming middle age, just about to dawn. »²

À rebours d'une vision strictement linéaire, causale, schématique de l'histoire, le critique anglais cherche à saisir la culture non pas essentiellement, dans ses constantes figées, mais organiquement, dans sa vie, ses tensions, et sa libre manifestation, ce dont témoignent les effets de contamination entre époques. À cet égard, la compréhension patérienne est portée par une forme de prophétisme (« *almost prophetic* ») qui transcende les clivages périodiques et fait de l'artiste un visionnaire : « Marius must have descended, by foresight, upon a later age than his own, and anticipated Christian poetry and art as they came to be under the influence of Saint Francis of Assisi. »³ Ce regard qui embrasse passé et futur, cette vision qui

¹ « Emerald Uthwart », *IP*, p.179 : « Nous enseignons encore les classiques à nos garçons si modernes. [...] Nous leur enseignons leur latin et leur grec païens à l'ombre de clochers médiévaux, parmi les habitats, les traditions et dans une certaine mesure la discipline du monachisme » (*L'Enfant dans la maison*, p.51).

² *ME*, t.1, p.113-114 : « ... anticiper les lois d'un goût entièrement neuf en matière de son, un nouveau registre de sons. » Il s'agit d'un « avant-goût d'un monde inédit de beauté poétique future. Flavien avait fixé, en effet, un peu de la cadence rimée, de la musique d'orgue sonore du latin médiéval, et par là un peu de l'onction, de la mysticité de son esprit. Son ouvrage renfermait, en même temps que l'ultime splendeur de l'âge classique, un soupçon quasi-prophétique de la vie sublime qu'il connaîtrait au Moyen-Âge » (*Marius*, p.103).

³ *ME*, t.2, p.117 : « il avait pénétré, par prescience, un âge postérieur au sien et anticipé la poésie et l'art chrétiens comme ils devaient être sous l'influence d'un saint François d'Assise » (*Marius*, p.286). Voir aussi en quoi la

ressuscite l'inconscient refoulé ou « anticipe » la « beauté poétique à venir » est ainsi vecteur d'un nouveau projet au fondement de la refondation esthétique et politique du XIX^e siècle.

b. Pour une humanité diaphane

Cette culture totale et collective trouve alors à s'incarner dans des figures qui définissent le sujet moderne et en problématisent les tensions. Ainsi, il s'agit bien pour l'esthète anglais de défendre une vision qui cherche à restaurer l'homme dans l'harmonie de sa nature et à le réconcilier avec lui-même, comme le montre « Diaphanéité », qui offre une « première définition du sujet patérien : un être uni par ses mises en tension, un être où s'unissent ce que l'existence moderne ou un regard hâtif divise, clive, sépare. »¹ La nature « diaphane » dont parle Pater dans ce texte s'offre ainsi comme un « alliage subtil, où se mêlent l'intelligence, la morale et l'esprit »², et s'incarne dans des figures comme Raphaël, « fils de la Réforme et de la Renaissance :

« It is not the guise of Luther or Spinoza; rather it is that of Raphael, who in the midst of the Reformation and the Renaissance, himself lighted up by them, yielded himself to neither, but stood still to live upon himself, even in outward form a youth, almost an infant, yet surprising all the world. The beauty of the Greek statues was a sexless beauty; the statues of the gods had the least traces of sex. Here there is a moral sexlessness, a kind of impotence, an ineffectual wholeness of nature, yet with a divine beauty and significance of its own. »³

Voilà aussi le sens cette nature diaphane et asexuée : ce « personnage » patérien affirme son indépendance et ainsi son unité avec lui-même (« *stood still to live upon himself* »). L'ambition patérienne est bien de restaurer l'humanité dans la « complétude » de sa nature

période que le narrateur qualifie de « Petite Paix de l'Église » laisse entrevoir, là encore, le christianisme de François d'Assise. (*Marius*, p.287).

¹ B. Coste, « Introduction », *Essais anglais*, p.17.

² « Diaphanéité », *Essais anglais*, p.35 : « this character is a subtle blending and interpenetration of intellectual, moral and spiritual elements. But it is as a phase of intellect, of culture, that it is most striking and forcible. » (*Miscellaneous Studies*, p.250).

³ *Ibid.*, *Miscellaneous Studies*, p.253 : « Ce n'est pas sous l'apparence d'un Luther ou d'un Spinoza, mais ce serait plutôt sous celle de Raphaël, fils de la Réforme et de la Renaissance, qui ne succomba ni à l'une ni à l'autre mais leur résista afin de rester lui-même, d'être ce jeune homme, presque un enfant jusque dans son apparence extérieure, et qui pourtant surprit le monde entier. La beauté des statues grecques était asexuée et les statues de ses dieux n'étaient que peu sexuées, mais ici, nous trouvons une asexualité morale, une sorte d'impuissance, une nature d'une inefficace complétude, qui possède cependant sa propre beauté divine et sa propre signification. » (*Essais anglais*, p.38-39).

(« wholeness of nature »). Au-delà du portrait esquissé dans « Diaphanéité », de nombreuses autres figures qui jalonnent la prose patérienne portent aussi en elles ces tensions, réconciliées au sein d'un même principe d'unité. Ainsi Pater voit-il dans les poèmes de la Pléiade une réunion de la poésie gréco-latine et de celle de Villon. Ainsi Pic de la Mirandole est-il décrit « gisant sous l'habit dominicain, et reposant pourtant parmi l'idée des dieux antiques, [...] réconcilié en effet avec la religion nouvelle, mais entretenant encore de la tendresse pour la vie antérieure et désireux littéralement de "lier les âges entre eux par la piété naturelle" »¹. Il s'agit presque ici d'un portrait de Pater lui-même, qui rappelle également l'image que Heine donne de lui, à la fois « destructeur et initiateur » du romantisme.

On pourrait aussi s'attarder sur les figures de « dieux en exil » que sont Apollyon et Denys : comme on l'a vu en deuxième partie, si ces dernières, à la fois chrétiennes et païennes, témoignent d'une démarche scientifique inspirée de la mythologie comparée, il s'agit aussi de promouvoir en elles ce principe de réconciliation culturelle et donc politique. Denys emprunte ainsi beaucoup de ses traits à... François d'Assise, une figure qui parcourt sporadiquement la prose patérienne². Trois indices dans le texte nous permettent de formuler cette hypothèse, que ne mentionne pas l'édition des *Imaginary Portraits*. Premièrement, l'éventaire de Denys regorge de toutes sortes de fruits et légumes, « *omnia speciosa camporum* » : si cette citation latine semble s'inspirer du livre de l'Ecclésiastique (24, 19), elle se trouve textuellement dans l'*Histoire de France* de Michelet, à propos de François d'Assise (chapitre sur Louis IX). Que l'on compare, par ailleurs, ces deux passages : « a fondness [...] for odd animals also; he sympathised with them all, was skilful in healing their maladies, saved the hare in the chase, and sold his mantle to redeem a lamb from the butcher »³ ; « il exhortait ainsi toutes les créatures à louer et remercier Dieu. Il les aimait, sympathisait avec elles ; il sauvait, quand il pouvait, le lièvre poursuivi par les chasseurs, et vendait son manteau pour racheter un agneau de la boucherie. La nature morte elle-même, il l'embrassait dans son immense charité. Moissons, vignes, bois, pierres, il fraternisait avec eux tous et les appelait tous à l'amour

¹ « Pic de la Mirandole », *LR*, p.80 : « It is because the life of Pico, thus lying down to rest in the Dominican habit, yet amid thoughts of the older gods, himself like one of those comely divinities, reconciled indeed to the new religion, but still with a tenderness for the earlier life, and desirous literally to "bind the ages each to each by natural piety" - it is because this life is so perfect a parallel to the attempt made in his writings to reconcile Christianity with the ideas of paganism, that Pico, in spite of the scholastic character of those writings, is really interesting. » (*R*, p.44).

² Voir aussi ce qu'en dit Arnold dans « Pagan and medieval religious sentiment » :

³ « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.88 : « c'était sa prédilection [...] pour des animaux bizarres ; il débordait d'affection à leur endroit, faisait montre de talent pour guérir leurs disgrâces, sauvait le lièvre pourchassé, et sacrifiait son manteau pour racheter un agneau au boucher » (*Portraits imaginaires*, p.79-80).

divin. »¹ Pater cite mot pour mot (et sans le dire évidemment) l'historien français ! Enfin, le fait que Denys « dresse un vrai loup à lui tenir compagnie comme un chien »² fait directement allusion à la légende du « loup de Gubbio », elle aussi racontée par Michelet, qui voudrait que François ait sympathisé avec un loup terrorisant la région de Gubbio, et finalement réconcilié les habitants du village avec lui. Autant d'éléments qui associent plus ou moins explicitement le dieu païen au saint chrétien, et font de Denys une figure paradigmatique de l'esthétique patérienne et de l'idéal politique qu'elle incarne.

c. De Luther à Goethe : le paganisme « modernisé »

À l'image de ces personnages fictifs (Denys, Apollyon, Marius) ou historiques (Platon³, Jérôme, Abélard, Raphaël, Pic de la Mirandole) qui parcourent la prose patérienne et offrent un nouveau paradigme esthétique et anthropologique, les textes heinéens sont habités par ces figures totales, qui ont beaucoup à voir d'ailleurs avec les « grands hommes » et autres titans prométhéens évoqués en deuxième partie. Dans un prophétisme visionnaire, le païen s'offre ainsi comme l'incarnation d'une nouvelle humanité, qui résout les tensions de la modernité. Il en va ainsi de Luther :

« Er war zugleich ein träumerischer Mystiker und ein praktischer Mann der That. [...] Er war ein kompletter Mensch, ich möchte sagen ein absoluter Mensch, in welchem Geist und Materie nicht getrennt sind. Ihn einen Spiritualisten nennen, wäre daher eben so irrig als nennte man ihn einen Sensualisten. Wie soll ich sagen, er hatte etwas Ursprüngliches, Unbegreifliches, Mirakulöses, wie wir es bey allen providenziellen Männern finden, etwas schauerlich Naives, etwas tölpelhaft Kluges, etwas erhaben Bornirtes, etwas unbezwingbar Dämonisches. »⁴

¹ Jules Michelet, *Histoire de France, op.cit.*, « Moyen-Âge », t.2, livre 4, chapitre VIII, p.404-405. L'historien français parle de François d'Assise.

² « He tamed a veritable wolf to keep him company like a dog. » (*IP*, p.88).

³ « Plato, being himself of a genius naturally rich, florid, complex, excitable, but adding to the utmost degree of Ionian sensibility an effectual desire towards the Dorian order and *askêsis*. » (« Plato and the Sophists », dans *Plato and Platonism*, p.110).

⁴ *GRP*, I, p.33-34 : « Il était à la fois un rêveur mystique et un homme d'action. [...] C'était un homme complet []. Le nommer un spiritualiste, ce serait se tromper aussi fort que le qualifier du titre de sensualiste. Que dirai-je ? Il avait quelque chose de [primesautier], d'originel, de miraculeux, d'inconcevable ; il avait ce qu'ont tous les hommes providentiels, quelque chose de terriblement naïf, quelque chose de gauchement sage. » (*DA*, I, *DHA* 8, p.279-280).

Luther représente véritablement pour Heine cet homme « originel » (« *ursprünglich* ») « dans lequel esprit et matière ne sont pas séparés » (« *in welchem Geist und Materie nicht getrennt sind* »). En ce sens, il est un défi inconcevable (« *unbegreiflich* ») à toute compréhension rationnelle et s'offre comme celui qui brouille toutes les catégories, y compris même celles du spiritualisme et du sensualisme. Ainsi, si les dichotomies dont use Heine (et il en a pleinement conscience) permettent de rendre compte du conflit qu'il voit en jeu au XIX^e siècle et participent à l'entreprise de « libération de l'humanité », elles disparaissent dès lors que le monde est réconcilié avec lui-même, horizon qu'appelle Heine de ses vœux, comme lorsqu'il évoque Shakespeare : « Shakspear ist zu gleicher Zeit Jude und Grieche, oder vielmehr beide Elemente, der Spiritualismus und die Kunst, haben sich in ihm versöhnungsvoll durchdrungen, und zu einem höheren Ganzen entfaltet. Ist vielleicht solche harmonische Vermischung der beiden Elemente die Aufgabe der ganzen europäischen Civilisation? »¹

Comme Luther, comme Shakespeare, comme Napoléon aussi, qui « n'a jamais agi tout à fait ni en révolutionnaire, ni en contre-révolutionnaire, mais toujours dans le sens des deux esprits, des deux principes, des deux tendances qui se réunissaient en lui »², Goethe est également celui qui va par-delà hébraïsme et hellénisme, qui renverse toutes les étiquettes de l'histoire littéraire : « man sprach nicht mehr von Romantik oder klassischer Poesie, sondern von Goethe und wieder von Goethe. »³. Comme on l'a montré, Goethe est un païen authentique, qui « saisit avec clarté les couleurs et les formes de tous les phénomènes extérieurs » (« *aller äußeren Erscheinungen* »), mais il reste perméable au christianisme qui « l'a initié [...] dans les secrets du monde des esprits » (« *Geisterwelt* »). En ce sens, si « *le grand païen* est en effet le nom que l'on a [...] donné en Allemagne à Goëthe », selon Heine, « ce nom n'est pas tout à fait juste » :

« „Der große Heide“ ist nemlich der Name, den man in Deutschland dem Goethe beylegt. Doch ist dieser Name nicht ganz passend. Das Heidenthum des Goethe ist

¹ *LB*, II, lettre du 29/07, p.45 : « Shakespeare est à la fois Juif et Grec, ou plutôt ces deux éléments contraires, le spiritualisme et l'art, se sont fondus en lui pour former un tout d'un ordre supérieur. – Une pareille harmonie, un pareil mélange ne serait-il pas la tâche de toute la civilisation européenne ? » (*Réveil de la vie politique*, II, lettre du 29/07, *DHA* 11, p.204).

² *L'île de Nordeney*, *DHA* 6, p.296 : « Da aber dieser Geist der Zeit nicht bloß revolutionär ist, sondern durch den Zusammenfluß beider Ansichten, der revolutionären und der contrerevolutionären, gebildet worden, so handelte Napoleon nie ganz revolutionär und nie ganz contrerevolutionär, sondern immer im Sinne beider Ansichten, beider Prinzipien, beider Bestrebungen, die in ihm ihre Vereinigung fanden. » (*Die Nordsee. Dritte Abtheilung*, *DHA* 6, p.159-160).

³ *RS*, I, p.149 : « il ne fut plus question de poésie romantique ou classique, mais de Goëthe et encore de Goëthe » (*DA*, IV, *DHA* 8, p.371).

wunderbar modernisirt. Seine starke Heidennatur bekundet sich in dem klaren, scharfen Auffassen aller äußeren Erscheinungen, aller Farben und Gestalten; aber das Christenthum hat ihn zu gleicher Zeit mit einer tieferen Verständniß begabt, trotz seines sträubenden Widerwillens hat das Christenthum ihn eingeweiht in die Geheimnisse der Geisterwelt, er hat vom Blute Christi genossen, und dadurch verstand er die verborgensten Stimmen der Natur, gleich Siegfried, dem Nibelungenheld, der plötzlich die Sprache der Vögel verstand, als ein Tropfen Blut des erschlagenen Drachen seine Lippen benetzte. Es ist merkwürdig, wie bey Goethe jene Heidennatur von unserer heutigen Sentimentalität durchdrungen war, wie der antique Marmor so modern pulsirte, und wie er die Leiden eines jungen Werthers eben so stark mitempfand wie die Freuden eines alten Griechengotts. »¹

Comme le note le texte allemand, le paganisme de Goethe est « modernisé », en ce qu'il réunit antique et moderne, païen et chrétien. Ce faisant, Heine cherche autant à décrire et problématiser les tensions du XIX^e siècle naissant qu'à les sublimer pour en tirer un idéal normatif, porteur d'un nouveau projet esthétique et politique pour les sociétés de son temps. Derrière Goethe, le « grand païen n°1 », c'est bien une image de l'œuvre heinéenne et des questionnements qu'elle soulève qui se donne à voir ici. À la fois Werther et Dionysos, Siegfried et Apollon, romantique et antiromantique, Heine, lui aussi, « a bu du sang du Christ » : c'est bien là en tout cas la manière dont il se met en scène et dont un certain nombre de ses contemporains le perçoivent, comme Gautier² ou Nerval. Ce dernier écrit ainsi de Heine qu'il « est cruel et tendre, naïf et perfide, sceptique et crédule, lyrique et prosaïque, sentimental et railleur, passionné et glacial, spirituel et pittoresque, antique et moderne, *moyen-âge* et révolutionnaire. »³ Par cette énumération d'antithèses, Nerval fait de Heine un

¹ *GRP*, III, p.100 : « Le paganisme de Goethe est singulièrement modifié. Sa vigoureuse nature païenne se manifeste dans sa conception claire et pénétrante de tous les faits extérieurs, de toutes couleurs, de toutes les formes ; mais le christianisme lui a conféré en même temps une [intelligence] plus profonde : le christianisme l'a initié, malgré sa répugnance, dans les secrets du monde des esprits. Goëthe, lui aussi, avait bu le sang du Christ, et c'est ce qui lui fit entendre les voix les plus secrètes de la nature, semblable à Siegfried, héros des *Nibelungen*, qui comprit la langue des oiseaux aussitôt qu'une goutte du sang du dragon eut mouillé ses lèvres. C'est une chose remarquable que cette nature païenne de Goëthe toute saturée de notre sentimentalité chrétienne, que ce marbre antique, animé de pulsations modernes ; que ces souffrances du jeune Werther qu'il éprouva aussi vivement que les joies d'un dieu de la vieille Grèce. » (*DA*, III, *DHA* 8, p.334).

² Comme le rappelle P. Tortonese (« Gautier lecteur de Heine », art.cit.), Gautier cherche à saisir la « personnalité [du] poète dans la contradiction, dans la présence simultanée de tendances diverses et opposées » (p.67) La recension gautiérienne des *Reisebilder* fait ainsi de Heine un allemand italien, un méridional nordique : « être composite ou plutôt synthétique, Heine apparaît finalement comme l'androgynie littéraire. [...] Cette rhétorique de la synthèse est à la fois l'instrument par lequel Gautier absorbe Heine dans son monde, et l'assimile à ses propres contradictions » (p.71).

³ G. de Nerval, « Les poésies de Henri Heine », art.cit., dans *Œuvres complètes*, p.1122. Théophile Gautier reprend presque mot pour mot ces lignes dans son nécrologe à Heine du 25/02/1856 : « Jamais nature ne fut composée d'éléments plus divers que celle de Henri Heine ; il était à la fois gai et triste, sceptique et croyant,

authentique romantique protéiforme, un « homme des contraires »¹ qui rappelle le Cromwell hugolien². Heine puise, selon Nerval, la puissance de ses contradictions dans une « nature panthéiste qui éprouve toutes les émotions et perçoit toutes les images : jamais Protée n'a pris plus de formes, jamais un dieu de l'Inde n'a promené son âme divine dans une si longue série d'avatars. »³ Cette vision toute nervalienne n'aurait, semble-t-il, pas déplu à Heine, qui sait savamment orchestrer le regard que l'on porte sur lui et se plaît à se mettre en scène dans ses masques et ses métamorphoses. En ces temps de transition esthétique et politique, entre conservatisme et démocratie, celui qui est à la fois poète allemand et écrivain français, « romantique défroqué », saisit ainsi avec grande acuité les tensions au cœur du romantisme, au fondement d'une nouvelle poétique, résolument moderne.

On pense aussi en ce sens à la lecture arnoldienne de Heine, qui souligne le « modernisme intense » du poète allemand, sa « liberté absolue », son « rejet total du classicisme et du romantisme de base », et son « approche de toutes choses du point de vue du XIX^e siècle »⁴ : « But never does Heine attempt to be *hübsch objectiv*, to become in spirit an old Egyptian, or an old Hebrew, or a Middle-Age knight, or a Spanish adventurer, or an English royalist; he always remains Heinrich Heine, a son of the nineteenth century. »⁵ C'est précisément parce qu'il est fils de son temps, que Heine est moderne, c'est-à-dire à la fois juif et grec :

« So the mystic and romantic school of Germany lost itself in the Middle Ages, was overpowered by their influence, came to ruin by its vain dreams of renewing them. Heine, with a far profounder sense of the mystic and romantic charm of the Middle Age than Görres, or Brentano, or Arnim, Heine the chief romantic poet of Germany, is yet also much more than a romantic poet; he is great modern poet, he is not conquered by the Middle Age, he has a talisman by which he can feel – along with but above the power of the fascinating Middle Age itself, - the power of modern ideas. [...] He has excellently pointed out how in the sixteenth century there was a double renaissance, - a Hellenic renaissance and a Hebrew renaissance, -

tendre et cruel, sentimental et persifleur, classique et romantique, Allemand et Français, délicat et cynique, enthousiaste et plein de sang-froid ; tout, excepté ennuyeux. » (« Revue dramatique », *Le Moniteur universel*, 25/02/1856, art.cit., p.1).

¹ *Ibid.*

² « Ce n'était plus seulement le Cromwell militaire, le Cromwell politique de Bossuet ; c'était un être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires. » (Préface de *Cromwell*, *op.cit.*, p.444-445).

³ G. de Nerval, « Les poésies de Henri Heine », dans *Œuvres complètes*, p.1122.

⁴ « Heinrich Heine », *Essays in criticism*, *op.cit.*, p124 : « Heine's intense modernism, his absolute freedom, his utter rejection of stock classicism and stock romanticism, his bringing all things under the point of view of the nineteenth century... ».

⁵ *Ibid.*, p.128.

and how both have been great powers ever since. He himself had in him both the spirit of Greece and the spirit of Judaea ; both these spirits reach the infinite, which is the true goal of all poetry and all art, - the Greek spirit by beauty, the Hebrew spirit by sublimity. By his perfection of literary form, by his love of clearness, by his love of beauty, Heine is Greek ; by his intensity, by his untamableness, by his 'longing which cannot be uttered', he is Hebrew. »¹

Vision toute arnoldienne et lumineuse du poète allemand, aux antipodes de ce que retiendront de lui les esthètes, mais qui saisit avec beaucoup d'acuité (et mieux que l'esthétisme) la position complexe de Heine au sein du romantisme, dont il est à la fois « le chef », mais qu'il dépasse, sans jamais s'égarer dans un médiévalisme mortifère. Ce sont bien là les relations entre romantisme et modernité littéraire qui sont en jeu. L'idéal arnoldien se donne alors à voir dans cette complétude au fondement de la régénération de la société victorienne, rêve de synthèse entre classicisme et romantisme, hellénisme et hébraïsme.

3. Réconcilier antique et moderne : pour un art hybride

a. « La civilisation ne se refuse pas à la beauté »

Face ce « paganisme modernisé », face à cette représentation du poète entre sensualisme antique et « sentimentalité chrétienne », il s'agit alors de nuancer la relation au monde moderne qu'entretiennent nos trois auteurs. Sans nier la place problématique qu'occupe l'artiste dans les sociétés du XIX^e siècle, il s'agit alors de remarquer, à l'aune de ce principe de réconciliation, que ce XIX^e siècle chrétien et prosaïque peut aussi trouver grâce aux yeux des poètes : l'idéal gautiérien du beau trouve à s'incarner aussi bien dans Tahoser que dans Ra'hel, comme on l'a vu plus haut. C'est par cette complémentarité des contraires, éminemment romantique, que l'artiste atteint l'éternité du beau et son rêve d'unité. En ce sens, il ne s'agit donc pas de faire de l'Antique pour de l'Antique², contre la modernité : l'obélisque de Louxor aussi envie son frère de Paris. Comme le rappelle le poète dans son projet d'une « plastique de la civilisation », « ce monde de marbre blanc et d'azur que l'on appelle l'art antique peut être balancé sur la sphère du temps par un monde nouveau tout resplendissant d'acier et de gaz, aussi beau dans son activité que l'autre dans sa rêverie

¹ *Ibid.*, p.122 et 129-130.

² Comme le rappelle L.-C. Hamrick dans « Qui nous délivrera des Grecs & des Romains ? », « Gautier investit autant d'énergie à mettre ses lecteurs en garde contre la surexploitation de l'antique qu'à proclamer que les Grecs sont à juste titre “nos maîtres en toutes choses” » (art.cit., p.84).

sereine. »¹ En ce sens, Gautier ne s'oppose pas à son temps autant que l'on voudrait le faire croire : « Il est bien entendu que nous acceptons la civilisation telle qu'elle est, avec ses chemins de fer, ses bateaux à vapeur, ses machines, ses recherches anglaises, ses calorifères, ses tuyaux de cheminée et tout son outillage, cru jusqu'à présent rebelle au pittoresque. »² Bien plus, il convient même, dans un anticlassicisme assumé, de se garder d'une idolâtrie du passé au nom de laquelle on déprécierait le présent :

« Quand finira ce fétichisme du passé ? [...] Certes, nous ne rejetons pas les traditions et l'étude des grands maîtres, [...] mais est-ce une raison pour croire que les descendants de ces hauts génies soient devenus des êtres incapables, ineptes, absurdes ? [...] Donnons aux bustes la couronne de marbre qui leur revient, mais ne refusons pas le laurier vert au front que baigne encore la sueur du travail : habitons les palais de nos ancêtres, non pas leurs caveaux ; notre pieux hommage une fois rendu à leur mémoire, lançons-nous dans la vie sous les chauds rayons du soleil, à travers les cris et les chants de la foule et tout le joyeux tumulte de l'existence. – Jetant de côté les exemplaires grecs et latins qu'il suffit de feuilleter d'une main nocturne (la main diurne est de trop), étudions aussi l'œuvre de Dieu, contemplons les grands spectacles de la nature, profitons des ailes de la vapeur pour visiter la création. [...] M. Jules Barbier croit à la décadence, nous croyons au progrès. Quand on a cette persuasion que les morts seuls ont du talent, pourquoi écrire ? »³

En d'autres termes, donner dans le passé pour le passé est une attitude totalement vaine : le projet gautierien d'une plastique de la civilisation, jamais abouti, vise aussi à « ramener [...] au vrai les artistes égarés à la poursuite d'un idéal rétrospectif »⁴. Ces derniers, qui « ont abandonné la civilisation aux mains des vaudevillistes, des maçons, des mouleurs et des

¹ « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, *op.cit.*, p.203.

² *Ibid.*.

³ Feuilleton de *La Presse* du 18/01/1847 (« Théâtres. Théâtre Français. – Reprise de *Don Juan*. – *L'Ombre de Molière* »), p.1, repris dans, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op.cit.*, t.5, p.13-14. Notons bien que ce propos a probablement moins une valeur générale et dogmatique qu'une dimension contextuelle : dans ces lignes consacrées à la reprise du *Don Juan* de Molière, Gautier, qui condamne d'abord le classicisme, s'en prend ensuite à Jules Barbier : « À l'époque où rayonne au ciel de la France une pléiade formée de Chateaubriand, de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, d'Alexandre Dumas, de Béranger, de Balzac, de George Sand, et tant d'autres étoiles d'un éclat vif et scintillant, le moment est-il bien choisi pour s'écrier piteusement : « Les vivants n'ont plus la lumière ; / Allons la demander aux morts » ? Les morts n'ont pas la lumière, hélas ! ils ont l'ombre, le froid, le silence et l'oubli. C'est frapper à une porte qui ne peut vous répondre que de demander au tombeau la vie et le rayon. » (p.13.) C'est donc dans un contexte de lutte entre romantiques et antiromantiques que s'inscrit aussi cet article, en témoigne l'énumération des gloires littéraires (romantiques) de l'époque.

⁴ Sic ! « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, *op.cit.*, p.204.

fabricants de vernis »¹ sont donc condamnés au même titre que ladite civilisation : Gautier insiste sur la responsabilité fondamentale qui leur incombe : leur désengagement participe à la laideur du monde ; leur engagement sera porteur d'une révolution non seulement esthétique mais aussi sociale et politique :

« Nous avons plus d'une fois exprimé le désir que les statuaires appliquassent leur talent à des objets d'un usage ordinaire. Comment voulez-vous que se fasse l'éducation artistique des gens du monde et des bourgeois, qui n'ont sous les yeux, dans le peu d'ustensiles sculptés que la civilisation nous a laissés, que d'ignobles bonshommes ou d'affreux ornements, capables de fausser le goût à tout jamais. Ghiberti ciselait des portes, et Benvenuto des salières. Les artistes, sculpteurs et peintres, ne devraient pas abandonner aux ouvriers la forme de nos habits, de nos meubles, de notre argenterie et de nos bronzes. Je crois qu'il y aurait de ce côté toute une révolution et plusieurs fortunes à faire. »²

L'Antiquité ne doit être mobilisée que pour mieux investir un présent qui n'est pas si hostile à l'artiste, ou du moins qui doit être investi par le poète : « La civilisation ne se refuse pas à la beauté ; elle attend que l'art lui revête la charpente, et les armatures, de nobles et gracieux vêtements. »³ Cette volonté gautiérienne de réunir passé et présent repose donc profondément sur une foi dans la capacité de la poésie à transformer le monde. L'artiste ne doit pas fuir stérilement dans le passé, mais est investi d'une mission qui le fait marcher main dans la main avec le technicien : « Il faut que l'art donne l'épiderme à la civilisation, que le peintre et le sculpteur achèvent l'œuvre du mécanicien. »⁴ Il n'est pas inutile de recourir aux articles de Gautier, qui le montrent beaucoup plus engagé que sa prose romanesque ne le laisse penser : il s'agit bien au contraire ici de souligner la responsabilité de l'artiste dans l'avènement d'un monde meilleur : « la faute au dépérissement graduel du costume doit être imputée à la négligence des artistes toujours renfermés dans d'idéales abstractions, et qui depuis un temps immémorial laissent faire les patrons de mode à des laquais et à des femmes de chambre »⁵. Il

¹ La rémission de la société moderne « serait déjà faite si les poètes, les architectes, les sculpteurs et les peintres ne s'obstinaient pas à chercher leur idéal dans les conceptions du passé, rebutés qu'ils sont par un langage aride, des aspects ingrats et des formes ignobles malheureusement, ils ont abandonné la civilisation aux mains des vaudevillistes, des maçons, des mouleurs et des fabricants de vernis. » (*Ibid.*, p.203).

² « Salon de 1837 », *La Presse*, 27/04/1837.

³ « Plastique de la civilisation », dans *Souvenirs de théâtre...*, *op.cit.*, p.202.

⁴ *Ibid.*

⁵ « Du Costume moderne », *La Presse*, feuilleton du 03/01/1837, repris dans *Œuvres complètes, VIII, 1, Ménagerie intime, op.cit.*, p.299.

s'agit alors bien de réévaluer le rapport à la modernité et de s'affirmer résolument moderne¹, dans une relation renouvelée à la Grèce antique. Il ne s'agit plus d'imiter servilement cette dernière, mais de s'ancrer dans son propre temps, comme le rappelle l'itinéraire du Duc Carl de Rosenmold : « Was it that France had come to be of no account at all, in comparison of Italy, of Greece? or that, as he passed over the German land, the conviction had come, “For you, France, Italy, Hellas, is here!” — that some recognition of the untried spiritual possibilities of meek Germany had for Carl transferred the ideal land out of space beyond the Alps or the Rhine, into future time, whither he must be the leader? »²

b. « Old fancy » and « modern idea »

Il y a derrière cette réévaluation de la « civilisation » moderne un principe esthétique qui est au fondement d'une certaine modernité littéraire et qui voit dans la beauté ce qui transcende les époques et les clivages dans une éternité de chair : qu'ils soient modernes ou antiques, sensualistes ou spiritualistes, les chefs-d'œuvre ne seront jamais réductibles à une école, à une religion, à un principe, mais condensent au contraire des associations complexes, voire contradictoires, sous une forme unique (le Zeus d'Olympie, les fresques des *Actes de saint François* à Assise, *Hamlet*, *Faust*...) : le *Jean Baptiste* de Léonard de Vinci s'offre ainsi comme une « représentation excédant les catégories usuelles (homme / femme ; païen / chrétien) »³, et *La Joconde* devient « icône généalogique, synthétisant les âges, concentrant les images de l'objet du désir, qu'il soit païen ou chrétien, antique ou moderne, quoique toujours teinté d'altérité : »⁴

« Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and

¹ Voir Oscar Wilde : « tout ce qui est moderne, dans notre vie, nous vient des Grecs et tout ce qui est anachronique du Moyen-Âge », « La critique est un art », *Œuvres*, trad. J. de Langlade, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, p.350, cité par C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, p.60.

² « Duke Carl of Rosenmold », *IP*, p.127 : « Est-ce que la France en était venue à ne plus compter pour rien, en comparaison de l'Italie ou de la Grèce, ou est-ce qu'au contact du sol allemand, la conviction était née en lui : “Pour toi, la France, l'Italie, l'Hellade, sont ici !” parce qu'une obscure perception des possibilités spirituelles non éprouvées de la douce Allemagne avait, pour Carl, transporté le pays idéal, de l'espace situé au-delà des Alpes et du Rhin, dans le temps à venir où il en serait le promoteur. » (*Portraits imaginaires*, p.185-186). Cette conviction du Duc Carl est à rapprocher de celle de Marius, qui cite le *Wilhelm Meister* de Goethe : « Hier oder nirgends ist Amerika ! » Loin des nostalgies spéculatives stériles, le sensualisme cherche bien à sonder les droits du présent à fonder l'avenir.

³ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.17.

⁴ *Ibid.*, p.18.

make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants; and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea. »¹

Dans un texte qui renoue avec la métaphore des maladies spirituelles, abordée en première partie, c'est bien toute l'histoire de l'humanité que Pater donne à voir dans ce portrait : Grèce ancienne, Rome antique, Moyen-Âge, Renaissance... se trouvent condensés chez la « Lady Lisa », comparée à un « vampire » : cette figure gothique romanticise le motif de la résurrection chrétienne, et fait du personnage léonardien une préfiguration d'Apollyon ou de Denys qui, lui aussi, « trafique d'étranges étoffes avec des marchands d'Orient ». Et si Hélène de Troie et la vierge Marie sont mises ici sur le même plan, c'est bien pour souligner la vocation totale de l'œuvre d'art, qui fonde son essence sur l'intertextualité et sur la relation au passé, au présent, et au futur. *La Joconde* est alors comme les chefs-d'œuvre antiques : Pater « imagine la Grèce ancienne comme nécessairement hybride, créée anachroniquement autant

¹ « Leonard de Vinci », *R*, p.125-126 : « Mettez un instant à ses côtés l'une de ces blanches déesses grecques ou l'une de ces belles femmes de l'Antiquité, et voyez comment elles se troubleraient devant cette beauté où l'âme est passée avec toutes ces maladies ! Toutes les pensées et toute l'expérience du monde se sont gravées et ont modelé ici, dans leur capacité de raffinement et d'expression de la forme extérieure, l'animalité de la Grèce, la licence de Rome, le mysticisme du Moyen Âge avec son ambition spirituelle et ses amours imaginatives, le retour du monde païen, les péchés des Borgia. Elle est plus vieille que les rochers parmi lesquels elle se tient ; comme le vampire, elle est morte bien des fois, et a appris les secrets du tombeau ; elle a plongé dans les mers profondes et en garde l'obscurité autour d'elle ; elle a trafiqué d'étranges étoffes avec des marchands d'Orient ; Léda, elle fut la mère d'Hélène, sainte Anne, celle de Marie ; et tout cela n'a été pour elle que le son des lyres et des flûtes, et vit seulement dans la délicatesse avec laquelle ses traits changeants en ont été modelés et ses paupières et ses mains colorées. La fantaisie d'une vie perpétuelle, qui emporte dix mille expériences avec elle est ancienne ; la philosophie moderne a quant à elle, l'idée d'une humanité forgée par tous les modes de pensée et d'existence et les résumant ; et bien certainement, la Lady Lisa pourrait incarner l'ancienne fantaisie et symboliser l'idée moderne. » (*LR*, p.137-138).

par ce qui est venu *après* elle que par sa propre culture indigène. »¹ C'est donc toute une vision des identités culturelles et sociales, saisies dans leur hybridité, que porte le paganisme patérien. En chaque œuvre d'art, l'art et la culture se donnent alors à voir dans leur « vie perpétuelle » (« *perpetual life* ») et dans un flux organique qui réunit la fantaisie (« *fancy* ») passée et la « philosophie » moderne, l'imagination et la raison.

c. Entre « quadrupède-lit » et « animal-meuble »

Cette réunion du paganisme et du christianisme qui se donne à voir dans le portrait de Léonard de Vinci, on la retrouve chez Gautier, qui consacre d'ailleurs quelques pages à Mona Lisa², dont a pu s'inspirer Pater. Comme Fortunio, l'artiste, en authentique romantique, se doit de mélanger antique et moderne : « Un des plus grands plaisirs qu'il eût, c'était de mélanger la vie barbare et la vie civilisée, d'être à la fois un satrape et un *fashionable*, Brummel et Sardanapale ; il trouvait piquant d'avoir un pied dans l'Inde et l'autre dans la France. »³ Ce personnage, dans lequel Gautier « concentre [...] son propre rêve d'omnipotence esthétique et narcissique »⁴ s'abandonne ainsi « tranquillement aux contradictions les plus étranges, et ne se souciait pas le moins du monde d'être logique »⁵. Cette souveraineté du personnage, et donc de la littérature, s'appuie donc fondamentalement sur une liberté absolue, déjà évoquée à propos du Pharaon du *Roman de la momie*, qui fait de l'amant de Musidora « un éclectique de la plus haute volée » : « personne ne poussa plus loin

¹ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, p.4.

² Voir ce qu'en dit B. Inman (*Walter Pater and his reading*, *op.cit.*). B. Fehr est l'un des premiers à comparer les deux portraits de Mona Lisa dans « Walter Paters Beschreibung der Mona Lisa und Théophile Gautiers romantischer Orientalismus », *art.cit.*, 1916. Sous la plume de Gautier, la Joconde n'est plus « vampire » mais « sphinx » : « *La Joconde !* Sphinx de beauté qui souris si mystérieusement dans le cadre de Léonard de Vinci et semble proposer à l'admiration des siècles une énigme qu'ils n'ont pas encore résolue, un attrait invincible ramène toujours vers toi ! Oh ! en effet, qui n'est resté accoudé de longues heures devant cette tête baignée de demi-teintes crépusculaires, enveloppée de crêpes transparents et dont les traits, mélodieusement noyés dans une vapeur violette, apparaissent comme une création du Rêve à travers la gaze noire du Sommeil ? De quelle planète est tombé, au milieu d'un paysage d'azur, cet être étrange avec son regard qui promet des voluptés inconnues et son expression divinement ironique ? [...] Les pénombres de [ses] yeux profonds cachent des secrets interdits aux profanes, et les inflexions de [ses] lèvres moqueuses conviennent à des dieux qui savent tout et méprisent doucement les vulgarités humaines. [...] Ne dirait-on pas que la Joconde est l'Isis d'une religion cryptique qui, se croyant seule, entr'ouvre les plis de son voile, dût l'imprudent qui la surprendrait devenir fou et mourir ? » (Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, *op.cit.*, p.26-27). Gautier évoque plus loin le « soleil noir » des yeux de la Joconde. Comme la Mona Lisa patérienne, la Joconde de Gautier est profondément romantique. Néanmoins, il ne s'agit plus ici d'y voir une icône esthétique qui transcende toutes les époques mais une figure mystérieuse et ésotérique qui entre ainsi en étroite relation avec l'Égypte gautiérienne.

³ *Fortunio*, p.628.

⁴ M. Lavaud, P. Tortonese, *Avant-propos*, dans *Théophile Gautier et la religion de l'art*, *op.cit.*, p.11.

⁵ *Fortunio*, p.623.

le cosmopolitisme »¹. C'est précisément cette esthétique cosmopolite que déploie Gautier dans sa prose.

Gautier s'engage d'ailleurs dans cette esthétique hybride dans un certain nombre de ses récits, comme *Arria Marcella* : « Cette porte en briques, recouverte de statues, et dont les ornements ont disparu, offre dans son arcade intérieure deux profondes rainures destinées à laisser glisser une herse, comme un donjon du Moyen-Âge à qui l'on aurait cru ce genre de défense particulier. »² De la même manière, la cour de la villa d'Arrius Diomède est comparée au « centre des maisons espagnoles et moresques », et le portique « au cloître des couvents »³, sans aucune perspective polémique. Cet idéal de réunion primitive passe notamment, dans *Le Roman de la momie*, par la construction d'un lieu où rien n'a véritablement de place assignée : tout est en tout. Ainsi Gautier brouille-t-il les frontières entre les objets, les animaux, et les hommes, qui ne semblent parfois ne faire plus qu'un dans cet espace où la fiction laisse libre cours à ses rêves. Le meilleur exemple est peut-être celui du fameux « quadrupède-lit » ou « animal-meuble » des appartements de Tahoser, et si Gautier propose cette double dénomination, c'est bien pour marquer la réversibilité du phénomène : il ne s'agit ni d'une réification d'un animal, ni d'une animalisation d'un objet, mais bien d'une confusion permanente de ces sphères séparées dans le monde moderne. Dans la même logique, le personnel romanesque est régulièrement relié au monde animal (les prêtres sont vêtus de peaux de panthère) ou à celui des objets inanimés (les captifs sont « immobiles comme des lampadaires de bronze »⁴), ou même les deux en même temps (« Souhem s'accroupit, ployant ses genoux comme ces images de cynocéphales taillées vaguement dans un bloc carré de basalte »⁵). De même les animaux sont tantôt humanisés, tantôt pétrifiés en objets ou autres bijoux précieux. Les chimères du palais de Cléopâtre résument bien cette volonté de fondre

¹ *Fortunio*, p.609-610 : « Il aimait le vin, la bonne chère, les chevaux et les femmes, comme s'il n'en avait jamais eu ; tout ce qui était beau, splendide et rayonnant lui plaisait ; il comprenait aussi bien les magnificences d'une chaumière avec un seuil encadré de pampres, un toit velouté de mousses brunes, panaché de giroflées sauvages, que les splendeurs d'un palais de marbre aux colonnes cannelées, à l'attique hérissé d'un peuple de blanches statues. Il admirait également l'art et la nature ; il aimait passionnément les femmes à cheveux rouges, ce qui ne l'empêchait pas de s'accommoder fort bien des négresses et des filles de couleur ; les Espagnoles le charmaient, mais il adorait les Anglaises et ne dédaignait aucunement les Indiennes ; les Françaises même lui paraissaient fort agréables ; il avait aussi un goût très vif pour les vierges de Raphaël et les courtisanes du Titien ; bref, un éclectique de la plus haute volée, et personne ne poussa plus loin le cosmopolitisme. »

² *AM*, p.547. L'intervention de Max ne fait que souligner davantage cette dimension : « Qui aurait soupçonné, dit Max à ses amis, Pompéi, la ville gréco-latine, d'une fermeture aussi romantiquement gothique ? Vous figurez-vous un chevalier romain attardé, sonnait du cor devant cette porte pour se faire lever la herse, comme un page du quinzième siècle ? »

³ *AM*, p.550.

⁴ Sic ! Non content de mêler objets, animaux, et humains, Gautier fusionne également les époques.

⁵ *RM*, p.189.

humain, animal, végétal, et même époques historiques distinctes (Égypte, Grèce, Europe contemporaine) : « des chimères caressées par le ciseau des plus habiles sculpteurs grecs [...] étaient couchées mollement [...] comme de sveltes levrettes blanches sur un tapis de salon ; c'étaient de charmantes figures de femme, [...] se bifurquant en queue de poisson comme la femme dont parle Horace, se déployant en aile d'oiseau, s'arrondissant en croupe de lionne, se contournant en volute de feuillage. »¹ L'idéal de la *Gesamtkunstwerk*, d'un art total, affleure dans ces abondances paradoxales et ces jeux antithétiques, et les hiéroglyphes égyptiens, à la fois image et texte, incarnent parfaitement ce « pouvoir de réunir deux codes autonomes et conflictuels en une synthèse qui laisse espérer l'accession à la communion esthétique attendue »².

En ce sens, l'Antiquité gautiérienne est aussi un espace de contrastes et de paradoxes, ce qui est aussi pour le poète le moyen de se dégager de toute cohérence dogmatique. L'Égypte du *Roman de la momie* ne repose pas sur un système clairement défini : si cette dernière est inscrite dans une immobilité de mort, comme on l'a vu, elle est aussi un lieu de vie. Le chapitre I du roman est exemplaire à cet égard, lui qui repose précisément sur un contraste, au sein même de l'espace égyptien, entre l'inertie des premières pages et l'animation finale de la danse, entre le silence et la musique, entre l'aridité et l'humidité, pour faire la description d'un lieu où le basalte ruisselle³, où un feuillage pétrifié tombe en cascade⁴. Cette esthétique, qui revendique tous les paradoxes et élude les schématismes faciles, fait ainsi de l'Antiquité un lieu qui s'oppose au « néant de l'uniformité »⁵ moderne, une forge où Gautier donne libre cours à toute la liberté d'une prose antisystématique.

La prose gautiérienne rejoint en ce sens l'esthétique patérienne de la *poikilia* : « la perfection grecque s'associe à la variété, à la *poikilia* ou "bigarrure", dessinant un hellénisme complet, dialogique, ouvert. »⁶ Cette *poikilia*, qui est aussi épaisseur temporelle, se donne ainsi à voir dans les cathédrales françaises, comme Auxerre (« dans laquelle les vestiges des siècles successifs, et quelques notes joyeuses du présent, se fondent harmonieusement en une beauté spécifique »⁷) ou Troyes (qui « offre elle-même un riche mélange de toutes les variétés du

¹ NC, p.38.

² A. Montandon, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, op.cit., p.114.

³ RM, p.120.

⁴ *Ibid.*, p.120.

⁵ NC, p.43.

⁶ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, op.cit., p.18.

⁷ « Denys l'Auxerrois », p.60 : « in which the products of successive ages, not without lively touches of the present, are blended together harmoniously, with a beauty specific » (IP, p.81).

style ogival jusqu'à l'ultime flamboyant »¹). Comme le déclare Thomas Browne sous la plume de Pater : « "There is no man more paradoxical than myself" : which is true, we may think, in a further sens than he meant, and that itw as the "paradoxial" that he actually preferred" »².

d. Les pouvoirs de Protée

Mais là encore, cet éloge de la *poikilia* est loin de s'en tenir à des conclusions strictement esthétiques : il porte en lui une dimension subversive profondément politique. Cette attirance pour le divers ou le paradoxal que donne à voir ce « syncrétisme entre la tradition grecque [...] et la tradition chrétienne » rejoint en effet un « goût pour l'ambivalence sexuelle »³ : dans ce domaine, il s'agit alors d'abolir les divisions traditionnelles, comme en témoignent les couples qui parcourent *La Renaissance* (Amis et Amile, Marsile Ficin et Pic de la Mirandole, Michel-Ange et ses amours « déviantes », Léonard, Winckelmann...). Pater rejoint d'ailleurs là les préoccupations de toute la génération esthète, qui a beaucoup lu *Mademoiselle de Maupin* mais aussi *Fragoletta : Naples et Paris en 1799* (1829) d'Henri de Latouche (1785-1851) : « l'ambivalence genrée et sexuelle est donc un marqueur de l'esthétisme, qui propose une approche souvent troublée du corps et du désir »⁴, à l'image des tableaux d'Edward Burne-Jones, dont les figures androgynes sont profondément subversives, mais aussi des clairs-obscurs de Simeon Solomon (1840-1905) : « De très nombreux tableaux de cet artiste illustrent ainsi cet entre-deux temporel (du crépuscule à l'aube) qui trouble la frontière entre les genres, à l'image des allégories androgynes de *Until the Day Break and the Shadows Flee Away* (1869), de *Night and Sleep* (1888) ou encore de *The Sleepers and the One Who Watched* (1870) où les bras des trois figures s'entremêlent comme s'il s'agissait d'une créature tricéphale, d'un troisième sexe. »⁵ L'intérêt de ce dernier tableau réside notamment dans le fait qu'il en rappelle un autre, mais d'inspiration hébraïque⁶ : *Shadrach Meshach Abednego* (1863) présente en effet trois jeunes hommes qui rappellent à bien des égards ceux de *The Sleepers and the One Who Watched* : même proximité des visages, même

¹ *Ibid.*, p.61 : « rich mixture of all the varieties of the Pointed style down to the latest Flamboyant » (*IP*, p.82).

² « Thomas Browne », *Appreciations*, p.149-150 : « "Il n'est pas un homme plus paradoxal que moi", chose vraie, pensons-nous, dans un sens plus profond qu'il ne croyait, car c'est en fait le "paradoxal" qu'il préférerait. » (*Essais anglais*, p.118).

³ A.-F. Gillard-Estrada, « La critique d'art esthétique de Walter Pater », dans *L'esthétisme britannique*, art.cit., p.158. Sur cette question, voir par exemple C. MacLeod, *Embodying Ambiguity*, op.cit., ou F. Monneyron, *L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*.

⁴ A.-F. Gillard-Estrada, X. Giudicelli, « Préface » à *L'esthétisme britannique*, art.cit., p.24.

⁵ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, p.76.

⁶ Voir le *Livre de Daniel*, chapitre 3.

entrelacement des mains, et même recueillement, dans les flammes ou la nuit, dans la mort ou le sommeil. Le « troisième sexe » se mue alors en figuration de la sainte trinité, l'ange divin unissant de ses bras les trois hommes (un en trois) : quelle meilleure figuration de cette unité du multiple, au source d'une poétique profondément romantique ? Car ces trois figures, rappelons-le, sont aussi des relais poétiques : ce sont eux qui entonnent, au cœur du martyr, le « cantique des trois enfants ». De l'homoérotisme païen à la tradition judaïque, on retrouve bien chez ce peintre la tension au cœur de notre travail. C'est d'ailleurs de lui qu'écrit Swinburne : « [Le génie de Solomon] tient à la fois de l'Est et de l'Ouest, du Grec et de l'Hébreu. L'importance de ce mélange frais d'influences diverses sur son imagination est telle que je l'ai souvent entendu comparé à Heine, frère helléniste parmi les Hébreux. Formes et beauté grecques se partagent l'allégeance dans son esprit avec les ombres et la majesté hébraïques. »¹



Figure 5 : S. Solomon, *The Sleepers and One that Watched* (1867).

¹ A.C. Swinburne, « Simeon Solomon », dans *The Complete Works of A.C. Swinburne*, vol. 15, p.444-445. Cité par C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, p.10.



Figure 6 : S. Solomon, *Shadrach, Meshach, and Abednego*, 1863.

Cette approche du corps rejoint alors nos conclusions sur l'épistémologie patérienne, comme l'a bien montré L. Østermark-Johansen : « par sa dualité sexuelle, la statue devient l'origine de la critique subjective. »¹ Ce motif de l'hermaphrodisme, qui rejoint Baudelaire et Gautier, et que l'on retrouve aussi bien dans « Winckelmann » que dans « Léonard de Vinci », défend ainsi une conception de la double nature du poète, à la fois poète et critique, entre créativité et réflexivité. Il s'agit bien là de renouer avec les principes du romantisme allemand qui postule « l'unité profonde des facultés de l'homme »². C'est bien ce qui se donne à voir dans l'un des

¹ L. Østermark-Johansen (*Walter Pater and the language of culture*, *op.cit.*, p.116-117) revient dans ces pages sur le poème « Contralto » de Gautier, qu'elle compare à « Hermaphroditus » de Swinburne, et relie aux idéaux patériens. Elle voit ainsi dans la figure de d'Albert « un personnage caricaturalement winckelmannien » (*ibid.*, p.119).

² B. Franco, « Introduction : Le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique », *art.cit.*, p.133 : « Chez les romantiques allemands, l'imagination tient aussi une place cardinale, car c'est sur elle que repose

portraits réalisé par Léonard de Vinci et évoqué dans l'essai consacré à l'artiste italien : « It is a face of doubtful sex, set in the shadow of its own hair, the cheek-line in high light against it, with something voluptuous and full in the eye-lids and the lips. »¹ Ce portrait en annonce un autre, auquel Pater se consacre quelques pages plus loin : le *Jean-Baptiste* de Léonard, dieu en exil « dont personne n'irait chercher dans le désert la délicate chair mate et la chevelure féminine, tandis que son sourire traître nous ferait comprendre des choses bien au-delà du geste ou de la circonstance extérieure »². L'ambiguïté de cette figure, Jean-Baptiste et Dionysos, chrétienne et païenne, est ainsi mise au service de la promotion d'un art hybride et d'une société libérée et ouverte. Il se trouve d'ailleurs que Pater s'inspire explicitement de Gautier dans sa description du *Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci, en témoignent ces lignes extraites du *Guide de l'amateur au musée du Louvre* :

« Le *Saint Jean* est une peinture énigmatique où il est bien difficile de reconnaître l'ascète farouche qui, les reins ceints d'une peau de bête, vivait au désert et s'y nourrissait de sauterelles. Cette figure sortant d'une ombre profonde et montrant du doigt le ciel, tandis que l'autre main, elle, tient une croix de roseau, n'est certainement pas celle d'un homme. Le bras replié sur le corps cache, il est vrai, la poitrine, mais il est bien rond, bien délicat, bien blanc pour appartenir au sexe barbu. Quant à la tête, légèrement inclinée vers la gauche, ses traits rappellent singulièrement ceux de la *Joconde*. Ils ont cette expression voluptueuse et sardonique, cette malice inquiétante et cette impénétrabilité de sphinx que nul n'a exprimées comme le Vinci. Le renflement des pectoraux, nécessité par la compression qu'exerce le bras sur la chair, simule avec ambiguïté la rondeur commençante d'une gorge féminine, et la peau d'agneau cache le reste. Les cheveux sont longs et bouclés. Il n'est pas impossible que Léonard de Vinci ait sous ce travestissement sacré [...] représenté le type de beauté qui le préoccupait et lui inspirait au moins un amour d'artiste. »³

l'unité profonde des facultés de l'homme, et elle s'unit en particulier avec la raison, fondant par là l'union profonde des deux activités de l'esprit, la critique et la création. »

¹ « Léonard de Vinci », *R*, p.115 : « c'est un visage au sexe douteux, sous l'ombre de sa propre chevelure, tandis que la courbe de sa joue est en pleine lumière, et qui a quelque chose de plein et de voluptueux dans les paupières et dans les lèvres. » (*LR*, p.131). Ce portrait ornera, à partir de 1877, l'édition de *La Renaissance*.

² *Ibid.*, *LR*, p.133 : « It is so with the so-called Saint John the Baptist of the Louvre — one of the few naked figures Leonardo painted — whose delicate brown flesh and woman's hair no one would go out into the wilderness to seek, and whose treacherous smile would have us understand something far beyond the outward gesture or circumstance. » (*R*, p.118).

³ Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre, op.cit.*, p.66-67 : « Le *Saint Jean* serait donc avec des déguisements, pour dérouter le vulgaire, un second portrait de Mona Lisa plus idéal, plus mystérieux et plus

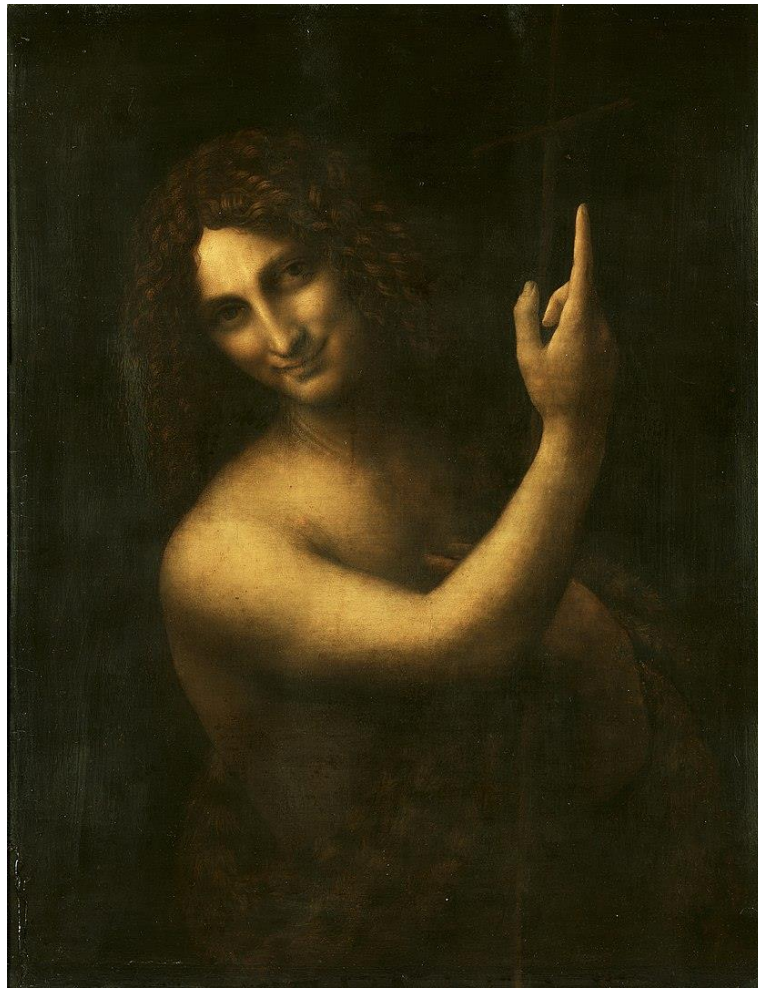


Figure 7 : Léonard de Vinci, *Jean-Baptiste* (1508-1519).

L'œuvre de Gautier, de *Mademoiselle de Maupin* à la critique d'art plus tardive, est ainsi hantée par cet idéal de l'androgyné. Evandale, Ahmosis, ou Meïamoun sont autant de figures qui incarnent pour Gautier ce fantasme de beauté parfaite, à la fois masculine et féminine, qui repose donc sur la réunion des contraires : « quoiqu'il eût presque la grâce délicate d'une jeune fille, et que Dionysius, le dieu efféminé, n'eût pas une poitrine plus ronde et plus polie, il cachait sous cette molle apparence des nerfs d'acier et une force herculéenne ; singulier privilège de certaines natures antiques de réunir la beauté de la femme à la force de l'homme »¹. Sans même s'en tenir aux récits à l'antique, ce thème trouve évidemment une place cruciale dans *Mademoiselle de Maupin* :

étrange encore que l'autre, un portrait dégagé de la ressemblance littérale et peignant l'âme à travers le voile du corps. »

¹ NC, p.27.

« Il n’y a presque pas de différence entre Paris et Hélène. Aussi l’hermaphrodite est-il une des chimères les plus ardemment caressées de l’antiquité idolâtre. C’est en effet une des plus suaves créations du génie païen que ce fils d’Hermès et d’Aphrodite. Il ne se peut rien imaginer de plus ravissant au monde que ces deux corps tous deux parfaits, harmonieusement fondus ensemble, que ces deux beautés si égales et si différentes qui n’en forment plus qu’une supérieure à toutes deux, parce qu’elles se tempèrent et se font valoir réciproquement : pour un adorateur exclusif de la forme, y a-t-il une incertitude plus aimable que celle où vous jette la vue de ce dos, de ces reins douteux, et de ces jambes si fines et si fortes que l’on ne sait si l’on doit les attribuer à Mercure prêt à s’envoler ou à Diane sortant du bain ? »¹

Ce qui plaît à Gautier dans cette fusion de deux idéaux « si éga[ux] et si différents », c’est donc aussi l’effet d’étrangeté et d’incertitude : là où la logique catégorise et systématise, l’androgynie vient brouiller ces classifications et échappe à toute approche rationnelle, en offrant au spectateur l’énigme de sa beauté : « On voit dans le Musée antique, / Sur un lit de marbre sculpté, / Une statue énigmatique / D’une inquiétante beauté. / Est-ce un jeune homme ? Est-ce une femme, / Une déesse, ou bien un dieu ? »² Ce « rêve de poète et d’artiste » qui trouve à s’incarner aussi bien dans la statuaire antique que dans la voix de contralto fait ainsi de la poésie un « corps indécis », « un monstre charmant » à la « multiple beauté » : « sexe douteux, grâce certaine » !³

4. Se faire « destructeur-initiateur »

a. Romantisme et hellénisme : le mariage de Faust et d’Hélène

Dans cette logique, les catégories esthétiques que sont le classicisme et le romantisme sont alors fondues en un même principe, comme le rappelle Pater dans « Postscript », où il consacre quelques pages à ces catégories⁴. Là encore, il y a chez nos trois auteurs la volonté

¹ *Maupin*, p.267.

² « Contralto », *Émaux et Camées*, dans *Poésies*, 2, *op.cit.*, p.76. C. Ribeyrol compare ce poème à ceux de Swinburne : voir *Étrangeté, passion, couleur*, p.80-83. Voir, plus largement, sur la question de l’hermaphrodisme, ses chapitres V et VI (p.79-114).

³ « Contralto », *Émaux et Camées*, dans *Poésies*, 2, *op.cit.*, p.76.

⁴ « The words, classical and romantic, although, like many other critical expressions, sometimes abused by those who have understood them too vaguely or too absolutely, yet define two real tendencies in the history of art and literature. Used in an exaggerated sense, to express a greater opposition between those tendencies than really exists, they have at times tended to divide people of taste into opposite camps. But in that House Beautiful, which the creative minds of all generations—the artists and those who have treated life in the spirit of art—are

de voir dans la beauté ce qui excède les écoles et les catégorisations, y compris artistiques et littéraires : Pater « s'efforce de faire comprendre à ses contemporains la nécessité d'une nouvelle culture qui réconciliera le grand fossé historique entre le classicisme et le romantisme. »¹. Comme Gautier qui fait d'Ingres une synthèse du classicisme et du romantisme, la prose patérienne porte en ce sens une attention particulière pour ces figures totales, comme Thomas Browne :

« Out of an atmosphere of all-pervading oddity and quaintness—the quaintness of mind which reflects that this disclosing of the urns of the ancients hath "left unto our view some parts which they never beheld themselves"—arises a work really ample and grand, nay! classical, as I said, by virtue of the effectiveness with which it fixes a type in literature; as, indeed, at its best, romantic literature (and Browne is genuinely romantic) in every period attains classical quality, giving true measure of the very limited value of those well-worn critical distinctions. »²

Si l'œuvre de Thomas Browne, « authentiquement romantique », se fait aussi classique, c'est parce qu'elle parvient à « fixer un type littéraire » : la « qualité classique » que mentionne ici Pater semble ainsi moins renvoyer aux principes du classicisme esthétique qu'à la dimension universelle de chef-d'œuvre qui lui est associée. Et si Pater en profite pour lancer une nouvelle pique contre ces « distinctions critiques bien usées », il ne se revendique pas autant du classicisme qu'il se montre attiré par les qualités romantiques de l'œuvre brownienne. Il y a, semble-t-il, derrière cette ambition totalisante qui cherche à réunir romantisme et classicisme précisément un romantisme qui ne dit pas son nom, en lien avec le concept (justement romantique) de *Gesamtkunstwerk*. La figure de Goethe évoquée dans

always building together, for the refreshment of the human spirit, these oppositions cease; and the Interpreter of the House Beautiful, the true aesthetic critic, uses these divisions, only so far as they enable him to enter into the peculiarities of the objects with which he has to do. » (*Appreciations*, p.241 ; voir *Textes esthétiques*, p.27). En d'autres termes, ce dualisme a des qualités heuristiques, c'est un instrument critique plus qu'une réalité tangible. En fait, cette opposition entre classicisme et romantisme rejoint l'antagonisme entre Athènes et Sparte que Pater voit à l'œuvre en Grèce antique, et qui est au cœur de notre étude : « Hence, the opposition between the classicists and the romanticists—between the adherents, in the culture of beauty, of the principles of liberty, and authority, respectively—of strength, and order or what the Greeks called kosmiotês. » (« Postscript », *Appreciations*, p.244 ; *Textes esthétiques*, p.29).

¹ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, op.cit., p.45.

² « Thomas Browne », *Appreciations*, p.156 : « D'une atmosphère d'étrangeté et de bizarrerie totales, douée de l'étrangeté d'un esprit qui pense que sa mise au jour des urnes des Anciens a « laissé à notre vue certaines parties qu'ils n'ont jamais vues », apparaît une œuvre d'une ampleur et d'une grandeur réelles, que dis-je !, une œuvre classique, par la vertu de l'efficacité avec laquelle elle fixe un type littéraire, tout comme la meilleure littérature romantique (et Browne est bien un romantique authentique) de chaque période atteint une qualité classique, ce qui donne la mesure réelle de la valeur très limitée de ces distinctions critiques usées. » (*Essais anglais*, p.124).

« Winckelmann » est en ce sens éclairante, puisqu'elle incarne, selon Pater, « l'union de l'esprit romantique, dans ses aventures, sa variété, sa profonde subjectivité d'âme, avec l'esprit hellénique dans sa transparence, sa rationalité, son désir du beau » : Goethe « illustre le mariage de Faust et d'Hélène, dont l'art du XIX^e siècle est l'enfant »¹. Pater ne mentionne ici aucunement un quelconque classicisme, mais bien « l'hellénisme ». Comme le fait Wilde dans *The English Renaissance of Art*² (avec la même référence à Goethe), il s'agit bien d'aller par-delà le classicisme pour réunir Grèce antique et modernité romantique, ou en d'autres termes, de dégager la Grèce de toute lecture exclusivement classique pour, au contraire, légitimer une approche romantique de l'hellénisme. C'est d'ailleurs ce que défend l'essai consacré à Wordsworth, qui cherche à souligner l'héritage direct, voire la « survivance », de la Grèce ancienne dans la poésie romantique du XIX^e siècle : encore une manière de comprendre le motif des dieux en exil, et leur « survivance » dans la modernité. Il s'agit ainsi de promouvoir une sorte de romantisme transhistorique qui dépasse toutes les époques, embrasse à la fois Grèce antique et Occident moderne, et s'offre comme un pendant au classicisme de Winckelmann et d'Arnold. C'est en ce sens que s'exprime la volonté de synthèse patérienne : le romantisme, dans ses attaques contre un néoclassicisme suranné, est à la fois médiéval et antique. Goethe est l'auteur de *Götz von Berlichingen* (1773) et d'*Iphigénie en Tauride* (1779)³ ; William Morris publie *The Defence of Guinevere* (1858) et *The Earthly Paradise* (1868-1870), et son *Jason*, quoiqu'antique, contient, comme le rappelle Pater, de nombreux éléments médiévaux⁴.

¹ « Winckelmann », *LR*, p.208 : « Goethe illustrates a union of the Romantic spirit, in its adventure, its variety, its profound subjectivity of soul, with Hellenism, in its transparency, its rationality, its desire of beauty—that marriage of Faust and Helena, of which the art of the nineteenth century is the child, the beautiful lad Euphorion, as Goethe conceives him, on the crags, in the “splendour of battle and in harness as for victory”, his brows bound with light. » (*R*, p.226-227). On retrouve également la référence à Euphorion chez Gautier, à propos de... Heine : « à la plastique grecque la plus pure, il joignait le sens moderne le plus exquis ; c'était vraiment l'Euphorion, enfant de Faust et de la belle Hélène » (*Le Moniteur Universel*, 25/02/1856, p.1). Gautier dit plus loin de Heine qu'il a à la fois « sculpté dans le paros le plus étincelant des statues de dieux grecs [...] aussi purs de forme que l'antique », mais qu'il est aussi « au moins l'égal d'Uhland et de Tieck lorsqu'il raconte les légendes catholiques et chevaleresques du Moyen-Âge ». (*Ibid.*)

² « It is really from the union of Hellenism, in its breadth, its sanity of purpose, its calm possession of beauty, with the adventive, the intensified individualism, the passionate colour of the romantic spirit, that springs the art of the nineteenth century in England, as from the marriage of Faust and Helen of Troy sprang the beautiful boy Euphorion. » (*Essays and Lectures*, *op.cit.*, p.112).

³ C'est ce que rappelle Pater dans « Aesthetic Poetry », *Appreciations*, p.214.

⁴ « Medea herself has a hundred touches of the medieval sorceress, the sorceress of the Streckelberg or the Blocksberg: » (« Aesthetic Poetry », *op.cit.*, p.214).

b. « Das letzte freie Waldlied der Romantik »

Chez Heine, cette question se cristallise autour du rapport, particulièrement complexe, qu'entretient le poète au romantisme. En dépit de ses attaques régulières contre ce qu'il considère comme un spiritualisme mortifère, Heine s'en présente aussi comme l'héritier direct, comme le montrent ces lignes célèbres qui ouvrent les *Aveux* :

« Ein geistreicher Franzose – vor einigen Jahren hätten diese Worte einen Pleonasmus gebildet – nannte mich einst einen romantique défroqué. Ich hege eine Schwäche für alles was Geist ist, und so boßhaft die Benennung war, hat sie mich dennoch höchlich ergötzt. Sie ist treffend. Trotz meiner exterminatorischen Feldzüge gegen die Romantik, blieb ich doch selbst immer ein Romantiker, und ich war es in einem höheren Grade, als ich selbst ahnte. Nachdem ich dem Sinne für romantische Poesie in Deutschland die tödtlichsten Schläge beygebracht, beschlich mich selbst wieder eine unendliche Sehnsucht nach der blauen Blume im Traumlande der Romantik, und ich ergriff die alte bezauberte Laute und sang ein Lied, worin ich mich allen holdseligen Uebertreibungen, aller Mondscheintrunkenheit, allem blühenden Nachtigallen-Wahnsinn der einst so geliebten Weise hingab. Ich weiß, es war »das letzte freye Waldlied der Romantik«, und ich bin ihr letzter Dichter: mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik, von mir eröffnet ward. Diese Doppelbedeutung wird mir von den deutschen Literarhistorikern zugeschrieben. »¹

Si l'expression « destructeur initiateur » est absente du texte allemand, la version originale évoque de son côté la « *Doppelbedeutung* », double signification qui caractérise la prose heinéenne, qui semble donc faire de l'ambivalence et de la dualité le fondement de son

¹ *Geständnisse, DHA 15*, p.13 : « Un Français spirituel, – ces mots auraient, il y a quelques années, formé un pléonasmе, – un spirituel Français me nomma un jour un romantique défroqué. J'ai un faible pour tout ce qui est esprit, et quelque malicieuse qu'ait été cette dénomination, elle m'a beaucoup amusé. Elle est juste. Malgré mes campagnes exterminatrices contre le romantisme, je restai moi-même toujours un poète romantique, et je l'étais à un plus haut degré que je ne m'en doutais moi-même. Après avoir porté à l'engouement pour la poésie romantique en Allemagne les coups les plus mortels, un [] désir rétrospectif s'empara de mon âme [et je me pris à soupirer] de nouveau après la [mystérieuse] fleur bleue dans le pays des rêves du romantisme; je saisis alors la [vieille] lyre enchantée, et dans un [poème tragicomique] je m'abandonnai à toutes les merveilleuses exagérations, à toute l'ivresse du clair de lune, à toute [la magie bouffonne de cette folle muse] que j'avais tant aimée autrefois. Je sais que ce fut là le dernier chant [du véritable vieux] romantisme et que je suis son dernier poète. L'ancienne école lyrique allemande a pris fin avec moi, tandis que j'inaugurai en même temps la nouvelle école, la poésie lyrique moderne de l'Allemagne. Cette double mission [de destructeur initiateur] m'est attribuée par les historiens de notre littérature. » (*Aveux de l'auteur, DHA 15*, p.121). La version française présente des différences notables avec le texte allemand.

esthétique. L'ambiguïté de cette écriture à « double sens », de cette mission de « romantique défroqué » est d'ailleurs soulignée par la potentielle ironie du récit de cette (re)conversion tardive au romantisme. Heine se ainsi met en scène comme sujet poétique qui lui-même se dédouble (« je l'étais à un plus haut degré que je ne m'en doutais moi-même »), ce qui participe à la dynamique de brouillage propre à Heine. Contrairement au texte allemand, la traduction française de 1854 ne laisse pas « le dernier chant du véritable vieux romantisme » (« *das letzte freye Waldlied der Romantik* ») entre guillemets, dissimulant une autocitation d'*Atta Troll*¹, ouvrage auquel Heine semble d'ailleurs faire allusion par l'expression de « poème tragicomique ». La dernière phrase elle-même manifeste combien cette « mission de destructeur initiateur » est mise à distance par Heine qui semble, au fond, se moquer de toutes les étiquettes que peuvent lui attribuer « les historiens de notre littérature », comme on l'a vu plus haut. Il n'en reste pas moins vrai que la poésie heinéenne, dans ses gracieuses exagérations (« *holdseligen Übertreibungen* ») et sa « magie bouffonne », cherche à dépasser toute forme de clivages, et puise son inspiration aussi bien dans un élan progressiste que dans un « désir rétrospectif » qui n'aurait pas déplu à Gautier – même si là encore, le terme se trouve uniquement dans la version française, puisque le texte original évoque une « *unendliche Sehnsucht* » (« nostalgie infinie »). C'est là encore une fois toute l'ambiguïté, chez Heine, du motif des dieux en exil, qui se saisit d'un thème éminemment romantique pour miner ce même romantisme de l'intérieur, et toujours dans une ambivalence de sentiments, entre mélancolie et ironie. C'est peut-être en ce sens que Heine est père de la « *moderne deutsche Lyrik* », une formule qui rappelle les propos de Nerval au sujet de celui qu'il considérait comme « le dernier [poète] du temps ancien, et le premier de notre ère moderne »².

¹ *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, DHA 4, p.86. L'expression est encore plus ambiguë puisque soumise à un « *vielleicht* » initial : « Ach, es ist *vielleicht* das letzte / Freye Waldlied der Romantik! » Nous soulignons.

² « En effet, ce fut Heine qui, se séparant entièrement de la forme purement objective de Goethe et d'Uhland sans adopter la manière opposée, de Schiller, sut rendre, par des procédés d'arts inconnus jusqu'à lui, ses sentiments personnels pleins de poésie, de mélancolie, et même d'ironie, sous une forme neuve, révolutionnaire même, qui ne cessa pas pour cela d'être très populaire. [...] Ce qu'il y a d'extraordinaire en Heine, c'est qu'il a exclu entièrement la politique de ses chants, bien que la forme de ces mêmes chants dénote un esprit révolutionnaire et absolu. [...] Heine est, parmi les nouveaux poètes lyriques, le dernier du temps ancien et le premier de notre ère moderne. » Nerval, « Notice sur les poètes allemands », art.cit., p.308. Cette notice a déjà été publiée en 1830 lors de la première publication de la traduction française du *Faust* de Goethe. Pas une ligne à cette époque sur Heine, dont la réputation n'a pas encore franchi le Rhin. Dix ans plus tard, le tort est réparé : Heine figure en bonne place dans la nouvelle version de cette notice remaniée à l'occasion de la seconde édition du *Faust*. On trouvera également ces lignes dans les *Poèmes d'Outre-Rhin*, op.cit..

c. Fiat justitia, pereat... poesis ?

C'est donc au fond toute l'ambivalence de la relation de Heine au romantisme, à la tradition judéo-chrétienne et à la modernité littéraire et politique qui se joue dans cette opposition entre sensualisme et spiritualisme. Heine revendique cette posture ambiguë et joue avec cette image, en témoignent ces lignes, plus politiques, tirées de *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* :

« Mögen sie sich immerhin zu den bedenklichsten Erscheinungen verkörpern, mögen sie immerhin, wie ein toller Bacchantenzug alle Lande durchstürmen, mögen sie mit ihren Thyrsusstäben unsere unschuldigsten Blumen zerschlagen, mögen sie immerhin in unsere Hospitäler hereinbrechen, und die kranke alte Welt aus ihren Betten jagen – es wird freylich mein Herz sehr bekümmern und ich selber werde dabey zu Schaden kommen! Denn ach! ich gehöre ja selber zu dieser kranken alten Welt, und mit Recht sagt der Dichter: wenn man auch seiner Krücken spottet, so kann man darum doch nicht besser gehen. Ich bin der krankste von Euch allen. »¹

Ainsi, cette posture de « destructeur initiateur » qui réconcilie hébraïsme et hellénisme n'est pas uniquement esthétique : tout reste intimement lié chez Heine, qui se plaît à se mettre en scène en poète qui, parce qu'il tient une position « unnatürlich », « folie pour les Raisonables, abomination pour les Fous »², transcende les oppositions politiques et partisans. Cette idée de participer à la destruction d'un monde dont il fait lui-même un peu partie est récurrente dans l'œuvre heinéenne. On la retrouve par exemple au chapitre VII de *Germania. Un conte d'hiver*, dans lequel le bourreau, double du sujet lyrique, « fracasse » de sa « *Richtbeil* » (mot-à-mot, hache de justice) les Rois mages de la cathédrale de Cologne : « Es dröhnte der Hiebe Wiederhall / Aus allen Gewölben entsetzlich, – / Blutströme schossen

¹ GRP, III, p.80 : « Qu'elles [*les idées démocratiques*] se transforment en faits effrayants, qu'elles se ruent dans tous les pays comme une bacchanale effrénée, qu'elles brisent avec leurs thyrses nos fleurs les plus innocentes, qu'elles fassent irruption dans nos hôpitaux et arrachent de son lit le vieux monde malade... Mon cœur en saignera sans doute, et moi-même j'en souffrirai aussi préjudice ; car, hélas ! je fais partie aussi, moi, de ce vieux monde malade [...]. Je suis le plus malade de vous tous. » (DA, III, DHA 8, p.318). La version allemande souligne davantage que la version française cette incarnation de l'idée dans un phénomène sensible (« *zu den bedenklichsten Erscheinungen verkörpern* »).

² *Idées. Le livre de Le Grand*, XV, dans *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), *op.cit.*, p.264 : « Ich weiß es sehr gut, meine Stellung ist unnatürlich; alles, was ich thue, ist den Vernünftigen eine Thorheit und den Narren ein Gräuel. » (*Ideen. Das Buch Legrand*, XV, DHA 6, p.214).

aus meiner Brust, / Und ich erwachte plötzlich.»¹ Si le poète appelle de ses vœux la révolution et la fin de la superstition et du despotisme, il sait qu'il porte ses coups contre un monde auquel il appartient lui aussi. Cette opposition entre « *alte kranke Welt* » et idées démocratiques qui en brisent les « fleurs les plus innocentes », et qui fait de Heine une sorte de païen chrétien, c'est aussi en un certain sens celle qui est mise en scène dans la préface française de *Lutèce*.

Comme dans ses *Aveux*, Heine revient sur la question délicate de ses affinités avec les républicains, puis avec les communistes. L'extrait qui nous intéresse repose sur trois mouvements, dans le premier desquels le poète envisage « avec horreur et effroi [...] l'époque où ces sombres iconoclastes [les communistes] parviendront à la domination », détruisant « toutes les statues de marbre de la beauté » et « tout l'ancien monde romantique » : « mon *Livre des Chants* servira à l'épicier pour en faire des cornets où il versera du café ou du tabac à priser pour les vieilles femmes de l'avenir »². « Et pourtant », poursuit Heine, « ce même communisme, si hostile à tous mes intérêts et mes penchants, exerce sur mon âme un charme dont je ne puis me défendre ». C'est la première qui nous intéresse plus particulièrement :

« Und dennoch ich gestehe es freymüthig, übt derselbe auf mein Gemüth einen Zauber, dessen ich mich nicht erwehren kann, in meiner Brust sprechen zwey Stimmen zu seinen Gunsten, die sich nicht zum Schweigen bringen lassen. [...] Und kann ich der Prämisse nicht widersprechen: »daß alle Menschen das Recht haben zu essen«, so muß ich mich auch allen Folgerungen fügen – ich könnte darüber unklug werden, alle Dämonen der Wahrheit tanzen triumphirend um mich her, und am Ende ergreift mich eine verzweiflungsvolle Großmuth wo ich ausrufe: gesegnet sey der Krautkrämer der einst aus meinen Gedichten Tüten verfertigt worin <er> Kaffe und Schnupftabak schüttet für die armen alten Mütterchen, die in unserer heutigen Welt der Ungerechtigkeit vielleicht eine solche Labung entbehren

¹ *Deutschland. Ein Wintermärchen*, VII, *DHA* 4, p.109 : « L'écho de toutes les voûtes gémit lamentablement ; des torrents de sang jaillirent de ma poitrine, et je me réveillai soudain. » (*Germania. Un conte d'hiver*, chapitre VII, *DHA* 4, p.255).

² « Préface » à *Lutèce*, *DHA* 13/1, p.167 : « In der That, nur mit Grauen und Schrecken denke ich an die Zeit wo jene dunklen Iconoklasten zur Herrschaft gelangen werden: mit ihren rohen Fäusten zerschlagen sie als dann alle Marmorbilder meiner geliebten Kunstwelt, sie zertrümmern alle jene phantastischen Schnupfeifereyen die dem Poeten so lieb waren; sie hakken mir meine Lorbeerwälder um und pflanzen darauf Kartoffel [...] und ach! mein *Buch der Lieder* wird der Krautkrämer zu Düten verwenden um Kaffe oder Schnupftabak darin zu schütten für die alten Weiber der Zukunft. » (Brouillon allemand de la « Préface » française de *Lutèce*, *DHA* 13/1, p.294).

müßten – *fiat justitia et pereat mundus!* »¹

De la même manière que Heine fait partie du « vieux monde malade » mais appelle à une bacchanale révolutionnaire qui le renverse, le poète, par cette opposition entre poésie et justice sociale, cherche à la fois à se mettre en scène comme un poète tiraillé entre deux tendances apparemment contradictoires, mais aussi comme celui qui les dépasse et réconcilie ainsi au cœur de sa poésie les clivages arbitraires. D'un côté, la poésie qui, dans le premier mouvement du texte, se sent menacée par un « iconoclasme » communiste : certains critiques ont depuis longtemps mis en lumière ces réticences esthétiques de Heine envers le communisme², à l'appui des propos mêmes du poète, qui en fait part dans sa correspondance des années 1840 ou dans ses *Aveux* : « Meine Scheu vor dem letztern hat wahrlich nichts gemein mit der Furcht des Glückspilzes, der für seine Capitalien zittert, oder mit dem Verdruß der wohlhabenden Gewerbsleute, die in ihren Ausbeutungsgeschäften gehemmt zu werden fürchten: nein, mich beklemmt vielmehr die geheime Angst des Künstlers und des Gelehrten, die wir unsre ganze moderne Civilisazion, die mühselige Errungenschaft so vieler Jahrhunderte, die Frucht der edelsten Arbeiten unsrer Vorgänger, durch den Sieg des Communismus bedroht sehen. »³ Mais si Heine peut donner dans un premier temps l'impression de préférer la poésie à la justice sociale, ce n'est que pour mieux renverser magistralement ensuite cette position initiale, tout d'abord au nom de sa foi en une justice universelle (« les hommes ont tous le droit de manger »), deuxièmement en raison de la « haine » que le poète voue au « parti des soi-disant représentants de la nationalité en

¹ Brouillon allemand de la « Préface » française de *Lutèce*, *DHA 13/1*, p.294-295 : « Et si je ne puis réfuter cette prémisse : « que les hommes ont tous le droit de manger », je suis forcé de me soumettre aussi à toutes ses conséquences. [...] À la fin un désespoir généreux s'empare de mon cœur et je m'écrie : [Elle est depuis longtemps jugée, condamnée, cette vieille société. Que justice se fasse ! Qu'il soit brisé, ce vieux monde, où l'innocence a péri, où l'égoïsme a prospéré, où l'homme a été exploité par l'homme ! Qu'ils soient détruits de fond en comble, ces sépulcres blanchis, où résidaient le mensonge et l'iniquité !] Et béni soit l'épicier qui un jour confectionnera avec mes poésies des cornets où il versera du café et du tabac pour les pauvres bonnes vieilles qui, dans notre monde actuel de l'injustice, ont peut-être dû se passer d'un pareil agrément – *fiat justitia, pereat mundus!* » (« Préface » à *Lutèce*, *DHA 13/1*, p.167).

² Voir par exemple L. Kreuzer, *Heine und der Kommunismus*, Göttingen, Vandenhoeck und Rupprecht, 1970, ou encore G. Höhn, *Heine Handbuch. Zeit-Person-Werke*, 3^e éd. corrigée et enrichie, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, 2004, p.479-481 (« Ästhetischer (Anti-)Kommunismus »).

³ *Geständnisse*, *DHA 15*, p.30 : « Cette peur n'était pas celle d'un [richard] qui tremble pour ses capitaux [], mais bien la terreur secrète de l'artiste et du savant qui voit menacée toute notre civilisation [humaniste], ce fruit [] d'un labeur de trois siècles [et le véritable élément de notre vie moderne]. » *Aveux de l'auteur*, *DHA 15*, p.140. Comme le note justement M.-A. Maillot, ce reproche d'iconoclasme se retrouve déjà en un sens dans les attaques de Heine contre Ludwig Börne et autres républicains « spiritualistes » (*Heinrich Heine, op.cit.*, p.90).

Allemagne, de ces faux patriotes dont l'amour pour la patrie ne consiste qu'en une aversion idiote contre l'étranger et les peuples voisins »¹ et qui s'offrent comme des « ennemi[s] commun[s] » à Heine et aux communistes. Ce renversement est particulièrement manifeste dans l'exemple du *Livres des Chants* qui sert de cornet à café aux épiciers. L'argument du premier mouvement semble finalement davantage rhétorique plus que véritablement fondé : « à cette époque, Heine assume totalement l'éventualité d'une fin du règne de l'art. »² Comme le note G. Höhn, Heine « se défie lui-même de sa propre défiance et [...] s'accommode du communisme iconoclaste et athée, le tenant pour un moindre mal face aux injustices de la société bourgeoise »³.

C'est donc aussi en ce sens que la position heinéenne, dans toute sa complexité, participe à cette mission « destructrice initiatrice » : anéantissement de l'ancien monde romantique, nationaliste, inégalitaire... quitte à ce que la poésie en pâtisse ; avènement d'un nouveau monde... et d'un art véritablement moderne. Car si l'avènement de la justice doit entraîner la fin d'un art, c'est de celui de la *Kunstperiode* goethéenne (« période des arts »), dont Heine évoque d'ailleurs les derniers feux au début de *Die romantische Schule*⁴, et dont la poésie du *Livre des Chants*, plus lyrique, est encore un peu héritière. Ce que cet extrait revendiquerait alors, c'est le passage d'une poésie fondée sur un indifférentisme apolitique à une écriture qui

¹ « Préface » à *Lutèce*, *DHA 13/1*, p.168 : « ich rede von der Parthey der sogenannten Vertreter der Nazionalität in Deutschland, von jenen falschen Patrioten deren Vaterlandsliebe nur in einem blödsinnigen Widerwillen gegen das Ausland und die Nachbarvölker besteht. » (Brouillon allemand de la « Préface » française de *Lutèce*, *DHA 13/1*, p.295). On trouve un passage au mouvement tout-à-fait similaire au paragraphe 377 du *Gai Savoir* (« Nous autres “sans-patrie” : Nietzsche s'engage dans un premier temps dans une critique des principes progressistes : « “Égalité des droits !”, “Société libre !”, “Ni maîtres ni serviteurs !”, cela ne nous attire point ! » Il attaque en ce sens les libéraux, les « humanitaristes », les saint-simoniens... Indéniablement, il est très proche de Gautier sur ce point (et beaucoup moins de Heine). Mais dans un deuxième temps qui prend presque à contrepied la première partie du texte, Nietzsche, comme le fait Heine, condamne avec la même fermeté le nationalisme dont Nietzsche voit bien les conséquences délétères dans sa propre patrie : « nous sommes bien loin d'être assez “allemands” – au sens actuel du mot “allemand” – pour être les porte-paroles du nationalisme et de la haine des races. » Voir *Le Gai Savoir*, p.411-415. En dépit de leurs rapports divergents à la question démocratique, cette critique du nationalisme est une constante chez nos auteurs, puisqu'on la retrouve aussi chez Gautier : « Aucune étroite préférence de clocher : l'humanité n'a qu'une patrie qui est la terre. Les petites raies bleues et rouges qui délimitent les royaumes doivent disparaître. [...] Il est temps que les pays ne se prennent plus pour leurs propres fétiches. Une nation civilisée devrait avoir honte de se regarder perpétuellement le nombril comme ces fakirs de l'Inde abîmés dans la contemplation de leur moi. La France a eu longtemps ce travers de s'encenser elle-même et de chanter dévotement sa propre litanie. Les grands hommes appartiennent à tous les pays. Shakespeare n'est pas plus Anglais que Molière n'est Français : ils sont humains. Leur patrie physique ne peut les revendiquer exclusivement. Un héros, un poète, sont les résultats de toutes les civilisations et les produits de l'intelligence universelle. Virgile, quoique mort depuis deux milles ans, est notre contemporain, notre ami, notre frère ; sa pensée hante la nôtre. Nous connaissons Raphaël comme s'il vivait. Les siècles et les patries n'existent pas : ce qui est vraiment intelligent, vraiment grand, vraiment beau, est éternel et général. » (« Le Panthéon. Peintures murales », dans *L'art moderne*, p.88).

² M.-A. Maillet, *op.cit.*, p.91.

³ G. Höhn, *Heinrich Heine. Un intellectuel moderne*, *op.cit.*, p.163.

⁴ *DA*, troisième partie, *DHA 8*, p.317 ; *RS*, *DHA 8*, p.125.

cherche à se battre pour davantage de justice et à participer à la destruction de « ce vieux monde », dont elle fera pourtant toujours un peu partie. Dès lors, l'esthétique heinéenne relève aussi bien de l'hébraïsme que de l'hellénisme, et puise dans ces deux principes antagonistes la puissance de sa modernité. C'est déjà, vingt ans avant les *Aveux*, ce que dit en substance Heine dans l'avant-propos de la seconde édition (1831) de la deuxième partie des *Reisebilder* :

« Außerdem ist es unmöglich in dieser Gattung etwas besseres zu geben, als schon von den älteren Meistern geliefert worden, namentlich von Ludwig Uhland, der die Lieder der Minne und des Glaubens so hold und lieblich hervorgesungen aus den Trümmern alter Burgen und Klosterhallen. Freylich, diese frommen und ritterlichen Töne, diese Nachklänge des Mittelalters, die noch unlängst in der Periode einer patriotischen Beschränktheit, von allen Seiten wiederhallten, verwehen jetzt im Lärmen der neuesten Freyheitskämpfe, im Getöse einer allgemein europäischen Völkerverbrüderung, und im scharfen Schmerzjubel jener modernen Lieder, die keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen wollen und vielmehr, jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen. Es ist interessant zu beobachten, wie die eine von den beiden Liederarten je zuweilen von der anderen die äußere Form erborgt. Noch interessanter ist es, wenn in ein und demselben Dichterherzen sich beyde Arten verschmelzen. »¹

La coïncidence entre littérature et politique est particulièrement saillante dans ce texte, qui donne à voir le XIX^e siècle heinéen dans ce qu'il peut avoir de transitionnel : comme Pater, Heine a pleinement conscience qu'il écrit au cœur d'une époque de mutations profondes, qui laisse derrière elle « les chants de l'amour courtois et de la foi » (« *Lieder der Minne und des Glaubens* »), le romantisme moyenâgeux, et le nationalisme étroit (« *patriotischen Beschränktheit* »), pour ouvrir la voie à la révolution politique et à ces « nouveaux combats

¹ *DHA* 2, p.204-205 : « Il est impossible de produire dans ce genre quoi que ce soit de meilleur que ce que nous a déjà livré l'ancien maître, pour le nommer, Ludwig Uhland, qui fait résonner avec tant de grâce et de beauté les chants d'Amour et de Foi par-delà les ruines des vieux châteaux et des couvents. Certes, ces expressions pieuses et chevaleresques, ces échos du Moyen-Âge, qui, il y a peu encore, dans une époque de patriotisme borné, résonnaient de toute part, s'effacent maintenant dans la rumeur des nouveaux combats pour la liberté, dans le vacarme de la fraternité générale des peuples européens, et dans la douloureuse jubilation acerbe de ces chants modernes, qui n'ont plus l'intention de feindre l'harmonie catholique des sentiments et préfèrent, avec une inflexibilité jacobine, mettre en pièce les sentiments, à cause de la vérité. C'est intéressant de voir comment l'une de ces deux formes de chants emprunte par moments ses caractéristiques formelles à l'autre. C'est encore plus intéressant quand toutes deux se confondent dans un seul et unique cœur de poète. » « Avant-propos » de la deuxième partie des *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), *op.cit.*, p.171-172). Il n'y a pas de traduction française de ce texte du vivant de Heine.

pour la liberté » (« *neuesten Freyheitskämpfe* ») et pour la « fraternité générale des peuples européens » (« *allgemein europäischen Völkerverbrüderung* »,), portés par la « douloureuse jubilation acerbe de[s] chants modernes » (« *scharfen Schmerzjubel jener modernen Lieder* »). Heine reprend à son compte les idéaux révolutionnaires français (liberté, fraternité), ce qui en dit long, encore une fois, sur le rayonnement européen de la France à cette époque. La dernière phrase transforme la description de cette période de transition sociale et littéraire en revendication d'une esthétique et d'un positionnement politique, qui cherche bien à mettre en lumière une posture qui transcende les dichotomies partisans et réconcilie idéaux spiritualistes et sensualistes.

En ce sens, l'œuvre heinéenne regorge de symboles qui tendent justement à mettre en scène ces tensions du monde moderne et cette poétique qui fonde sa force autant sur l'hébraïsme que sur l'hellénisme. Ce « crucifix de bois » servant « de tuteur à un jeune pied de vigne », « chose affreusement douce » qui voit « la vie embrass[er] la mort »¹, cette « clarté du jour magiquement crépusculaire »², les yeux de cette femme, « romantiques étoiles, dont les magiques feux éclairaient cette beauté antique »³, le visage de cette autre femme, semblable à « un manuscrit palimpseste, où, sous les [pieux et durs] caractères de quelque [bréviaire gothique], apparaissent les vers à demi éteints d'un poète érotique grec »⁴, toutes ces alliances de symboles opposés sont autant de métaphores aussi bien du XIX^e siècle heinéen que de l'esthétique du poète, qui tient à la fois de Cornélius et de Rubens⁵ : « Sogar Männer, die für die moderne Zeit Parthey gefaßt, bewahren immer eine geheime Sympathie für die Ueberlieferungen alter Tage »⁶

¹ « À une extrémité, s'élevait un grand crucifix de bois, qui servait d'appui à une vigne. Et c'était chose affreusement douce de voir comme la vie embrassait la mort, comme la verdure luxuriante de cette vigne festonnait le corps sanglant et les membres crucifiés du Sauveur. » (*Voyage de Munich à Gênes*, XI, DHA 7, p.292 : « Auf der einen Seite stand ein großes hölzernes Kruzifix, das einem jungen Weinstock als Stütze diente, so daß es fast schaurig heiter aussah, wie das Leben den Tod, die saftig grünen Reben den blutigen Leib und die gekreuzigten Arme und Beine des Heilands umrankten. », *Reise von München Nach Genua*, XIII, DHA 7, p.38).

² Nerval traduit par « une clarté, qui a l'éclat du jour et la mollesse enchantée des nuits » (« Les dieux grecs », MDN, DHA 1, p.507) : « Wie Tagesklarheit, doch dämmrig verzaubert » (« Die Götter Griechenlands », DHA 1, p.413).

³ *Voyage de Munich à Gênes*, XI, DHA 7, p.293. Version allemande en XIII, DHA 7, p.39.

⁴ *Les montagnes du Hartz*, DHA 6, p.264 : « Ihr Auge verrieth einen krankhaft schwärmerischen Tiefsinn, um ihren Mund lag strenge Frömmigkeit, doch schien mir's, als ob er einst sehr schön gewesen sey, und viel gelacht und viele Küsse empfangen und viele erwiedert habe. Ihr Gesicht glich einem Codex palimpsestus, wo, unter der neuschwarzen Mönchsschrift eines Kirchenvatertextes, die halberloschenen Verse eines altgriechischen Liebesdichters hervorlauschen. » (*Die Harzreise*, DHA 6, p.119).

⁵ Voir le *Voyage de Munich à Gênes*, en XXX, DHA 7, p.321 pour la version française, XXXIII, DHA 7, p.77 pour l'original allemand.

⁶ RS, III, DHA 8, p.235 : « Même les hommes qui ont pris parti pour la vie positive (« *moderne Zeit* »), conservent toujours de secrètes sympathies pour la légende des anciens jours. » (DA, V, DHA 8, p.439).

d. La beauté émancipée

Ce que donnent à voir les tensions telles qu'elles trouvent par exemple à s'exprimer dans la préface française de *Lutèce* (« *fiat justitia !* »), c'est aussi le rôle complexe mais souverain de la poésie dans la société : si elle participe à l'avènement d'un nouvel ordre politique, elle revendique aussi, par une esthétique qui transcende tous les clivages partisans, la puissance et la liberté absolues de l'art, que l'on ne peut inféoder à aucune doctrine quelle qu'elle soit :

« Es fehlte, wie schon gesagt, nicht an einer Opposition, die gegen Goethe, diesen großen Baum, mit Erbitterung eiferte. Menschen von den entgegengesetztesten Meinungen vereinigten sich zu solcher Opposition. Die Altgläubigen, die Orthodoxen, ärgerten sich, daß in dem Stamme des großen Baumes keine Nische mit einem Heiligenbildchen befindlich war, ja, daß sogar die nackten Dryaden des Heidenthums darin ihr Hexenwesen trieben, und sie hätten gern, mit geweihter Axt, gleich dem heiligen Bonifazius, diese alte Zaubereiche niedergefällt; die Neugläubigen, die Bekenner des Liberalismus, ärgerten sich im Gegentheil, daß man diesen Baum nicht zu einem Freyheitsbaum, und am allerwenigsten zu einer Barrikade benutzen konnte. In der That, der Baum war zu hoch, man konnte nicht auf seinen Wipfel eine rothe Mütze stecken und darunter die Carmagnole tanzen. Das große Publikum aber verehrte diesen Baum eben weil er so selbständig herrlich war, weil er so lieblich die ganze Welt mit seinem Wohlduft erfüllte weil seine Zweige so prachtvoll bis in den Himmel ragten, so daß es aussah, als seyen die Sterne nur die goldnen Früchte des großen Wunderbaums. »¹

Dans ce passage, Heine renvoie dos-à-dos les dogmatiques, les « croyants », anciens ou nouveaux (« *Altgläubigen* » ; « *Neugläubigen* »), qu'il s'agisse des chrétiens, qui voient dans les dryades païennes des créatures maléfiques (« *Hexenwesen* »), ou des libéraux, comme Ludwig Börne. Ce qui importe, ce n'est ni le spiritualisme ni le sensualisme, ni le

¹ RS, I, p.150-151 : « Comme je l'ai dit, il ne manqua pas d'opposition contre ce grand [chêne] de Goëthe, et elle ne se fit pas sans amertume. Des hommes de l'opinion la plus opposée se réunirent contre lui. Les vieux croyants, les orthodoxes, s'irritèrent de ce que, dans le tronc de ce grand arbre, il ne se trouvait pas une niche avec une petite image de saint, que même les dryades nues de l'antiquité y célébraient leurs [jeux]; et, semblables à saint Boniface, ils eussent volontiers abattu, avec une cognée bénite, le vieux chêne enchanté. Les nouveaux croyants, les apôtres du libéralisme, s'irritaient au contraire de ce qu'il n'était pas un arbre de liberté, et qu'on ne pouvait en faire usage pour construire une barricade. L'arbre était trop haut en effet, on ne pouvait ficher un bonnet rouge à sa cime ni danser la carmagnole à son ombre. Quant au public, il l'honorait pour sa beauté, parce qu'il remplissait le monde de ses parfums, parce que ses branches s'élevaient si magnifiquement vers le ciel, et si haut, que les étoiles ne semblaient plus que les fruits dorés de cet arbre merveilleux. » (*DA*, IV, *DHA* 8, p.372).

conservatisme ni le libéralisme, mais l'art et sa « beauté émancipée » (« *selbständig herrlich* »). Que l'on ne se méprenne pas : Heine ne s'engage pas ici dans un manifeste pour un art désengagé de tout combat séculier ; le poète reste un « brave soldat dans la guerre de délivrance de l'humanité »¹, et fera toujours de « l'émancipation des peuples » « la grande affaire de sa vie »². Heine cherche bien plus à défendre l'idée selon laquelle on ne peut soumettre l'art à aucune idéologie : c'est en ce sens que ce dernier transcende les clivages les plus immuables. Que l'on cherche à faire du « chêne » (la version allemande évoque simplement un arbre, « Baum ») un sanctuaire ou un arbre de la liberté couronné d'un bonnet phrygien, il s'agit dans les deux cas d'instrumentaliser la beauté, dont seule la masse (« *das große Publikum* »), bien plus que les idéologues dogmatiques, reconnaît la véritable puissance. Ainsi libéré de toute compromission et de toute soumission à un système quel qu'il soit, l'art peut véritablement (ré)enchanter le monde et rendre tangibles les étoiles de l'idéal. Mais ces lignes soulignent aussi l'envers de cette capacité de la beauté à transcender tous les dualismes : l'artiste est aussi celui sur lequel convergent toutes les oppositions. À l'image de la carrière littéraire de Heine, entre succès et condamnations, l'art est ainsi perpétuellement adulé, perpétuellement attaqué, et s'offre comme un combat de tous les instants.

Comment ne pas voir dans cette évocation de Goethe un écho à la propre situation de Heine, notamment telle qu'il en rend compte dans *Ludwig Börne* ? Par la bouche de son adversaire, qui condamne son indifférence et sa versatilité et lui reproche de flatter tantôt le « parti aristocratique », tantôt le « parti radical »³, Heine se définit en creux comme un poète au-dessus et au-delà des groupes politiques, quels qu'ils soient. Dès lors, pris entre deux feux, attaqué de toutes parts et chez lui nulle part, Heine renvoie dos-à-dos les deux camps politiques, qui ne laissent ni l'un ni l'autre une véritable place à la poésie : « Wer die erwähnten zwey Partheyen kennt, wird die Großmuth, womit sie mir den Titel eines Poeten ließen, leicht würdigen. Die Einen sehen in einem Dichter nichts anderes als einen träumerischen Höfling müßiger Ideale. Die Anderen sehen in dem Dichter gar nichts; in ihrer nüchternen Hohlheit findet Poesie auch nicht den dürftigsten Wiederklang. »⁴.

¹ *Voyage de Munich à Gênes*, XXVIII, p.319 (en allemand : *Reise von München nach Genoa*, XXXI, p.74).

² *Aveux*, p.141 : « die Emanzipazion des Volkes war die große Aufgabe unseres Lebens und wir haben dafür gerungen und namenloses Elend ertragen, in der Heimath wie im Exile » (*Geständnisse*, p.30).

³ Voir *LB*, V, p.125-126.

⁴ *LB*, V, p.120 : « Quiconque connaît les deux partis dont j'ai parlé évaluera facilement la générosité avec laquelle ils m'accordèrent le titre de poète. Les uns ne voient dans un poète que le courtisan rêveur de vains idéaux. Les autres ne voient rien chez le poète, dans leur vide sécheresse, la poésie ne rencontre même pas le plus faible écho » *Ludwig Börne*, V, Le Cerf (éd.), p.133.

5. « Schreiben » et « leben » : l'hellénisme dans la cité

a. « Artistes, tribuns, apôtres »

Cette posture qui réconcilie paganisme et christianisme cherche alors à faire du poète un être total (« ganz »), et c'est aussi le sens de cette « entièreté » que cherche, comme on l'a vu plus haut, à restaurer Heine : il ne s'agit plus de distinguer l'esthète du militant ou du prêtre, mais bien de les réunir au sein d'une même personne, en témoignent ces propos extraits de *Die romantische Schule*, consacrés à Jean-Paul Richter et au mouvement Jeune-Allemagne (dénomination que met là encore à distance Heine), mais qui visent indirectement à définir la position du poète allemand :

« Er ist fast gleichzeitig mit der romantischen Schule aufgetreten, ohne im mindesten daran Theil zu nehmen, und eben so wenig hegte er später die mindeste Gemeinschaft mit der goetheschen Kunstschule. Er steht ganz isolirt in seiner Zeit, eben weil er, im Gegensatz zu den beiden Schulen, sich ganz seiner Zeit hingegen und sein Herz ganz davon erfüllt war. Sein Herz und seine Schriften waren eins und dasselbe. Diese Eigenschaft, diese Ganzheit finden wir auch bey den Schriftstellern des heutigen jungen Deutschlands, die ebenfalls keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion, und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind. »¹

Certes, cette conception de Heine reste profondément liée à son optimisme des années 1830 et à ses affinités saint-simoniennes, avec lesquelles il prendra progressivement du recul. Mais la vision du poète qui sous-tend ces lignes semble bien guider l'ensemble de l'œuvre heinéenne : cette posture d'artiste « isolé dans son époque » (« *isolirt in seiner Zeit* ») mais qui pourtant s'y abandonne totalement (« *sich ganz seiner Zeit hingegen* ») est bien ce qui distingue le poète moderne des romantiques et des goethéens : encore une fois, la question fondamentale que soulève ce texte, c'est bien celle du rapport à la vie présente, des relations entre

¹ RS, III, DHA 8, p.218 : « À son début il était[] contemporain de l'école romantique, sans pour cela y prendre la moindre part ; dans la suite il n'entra pas non plus en communication avec l'école artistique de Goëthe. Il est tout à fait isolé dans son époque, justement parce que, contrairement aux deux écoles, il s'est adonné entièrement à son époque, et que son cœur en débordait. Son cœur et ses écrits ne font qu'un. Cette qualité, cette unité, nous la retrouvons aussi chez [beaucoup de] jeunes écrivains de [l'Allemagne actuelle dont on a désigné une partie, avec plus ou moins de raison, par le nom de Jeune Allemagne]. Eux aussi ils ne veulent faire aucune différence entre leur vie et leurs écrits, ils ne séparent plus la politique de la science, l'art de la religion, et ils sont en même temps artistes, tribuns et apôtres. » (DA, V, DHA 8, p.426).

« *Schreiben* » et « *Leben* », qui ne doivent plus être qu'« *eins und dasselbe* ». Voilà le sens profond de cette « *Ganzheit* » à laquelle aspire le poète, qui restaure l'unité originelle du monde et met fin au grand déchirement moderne. Ce qui est frappant, c'est que ce terme de « *Ganzheit* » se retrouve aussi sous la plume de Pater, qui cite Goethe :

« Certainly, for us of the modern world, with its conflicting claims, its entangled interests, distracted by so many sorrows, with many preoccupations, so bewildering an experience, the -problem of unity with ourselves, in blitheness and repose, is far harder than it was for the Greek within the simple terms of antique life. Yet, not less than ever, the intellect demands completeness, centrality. It is this which Winckelmann imprints on the imagination of Goethe, at the beginning of life, in its original and simplest form, as in a fragment of Greek art itself, stranded on that littered, indeterminate shore of Germany in the eighteenth century. In Winckelmann, this type comes to him, not as in a book or a theory, but more importantly, because in a passionate life, in a personality. For Goethe, possessing all modern interests, ready to be lost in the perplexed currents of modern thought, he defines, in clearest outline, the eternal problem of culture— balance, unity with one's self, consummate Greek modelling. [...] Goethe's Hellenism was of another order, the *Allgemeinheit* and *Heiterkeit*, the completeness and serenity, of a watchful, exigent intellectualism. *Im Ganzen, Guten, Wahren, resolut zu leben*:—is Goethe's description of his own higher life. »¹

À rebours d'un monde prisonnier de ses « prétentions antagonistes » (« *conflicting claims* »), le sensualisme patérien porte en lui un rêve d'« unité avec soi-même », une expression qui apparaît au début et à la fin de l'extrait (« *unity with ourselves* », « *unity with one's self* »). Cet idéal de « *completeness* », complétude du sujet moderne mais aussi de la culture et son

¹ « Winckelmann », *R*, p.227-228 : « Certainement, pour nous qui sommes du monde moderne avec ses prétentions antagonistes, ses intérêts embrouillés, distraits par tant de chagrins, de préoccupations et une expérience si troublante, la question de l'unité avec nous-mêmes dans l'allégresse et le calme, est bien plus difficile que pour le Grec qui connaissait les simples conditions de la vie antique. Et pourtant, l'intellect exige plus que jamais la complétude et la généralité. Et c'est ce que Winckelmann imprime dans l'imagination du jeune Goethe, sous sa forme la plus originale et la plus simple, comme à travers un fragment d'art grec échoué sur la côte allemande imprécise et encombrée du XVIII^e siècle. À travers Winckelmann, ce modèle vient à Goethe, non dans un livre ou une théorie, mais de façon plus importune puisqu'il vient à travers une personnalité, une vie passionnée. Pour Goethe, qui éprouvait tous les intérêts contemporains et qui était prêt à se perdre dans les courants confus de la pensée moderne, Winckelmann définit le problème éternel de la culture avec le contour le plus pur : celui de l'équilibre, de l'unité avec soi-même, du parfait modelé grec. [...] L'hellénisme de Goethe fut d'un autre ordre tout en possédant l'«*Allgemeinheit*» et l'«*Heiterkeit*», la complétude et la sérénité d'un intellectualisme attentif et exigeant. « *Im Ganzen, Guten, Wahren, resolut zu leben* » : « résolu à vivre dans la totalité, le bon et la vérité » : telle est la description que Goethe donne de sa vie supérieure. » (*LR*, p.209).

« éternel problème » trouve à s'incarner dans cette figure de Goethe qui, comme chez Heine, est à la fois moderne et antique, allemand et grec, en d'autres termes un artiste total, modèle esthétique et politique, qui défend la supériorité de la « vie passionnée » contre les théories livresques. Derrière cette critique du « livre » abstrait et dogmatique, il ne s'agit pas encore de postuler une critique du langage au fondement du modernisme, mais bien de souligner le lien intime entre *schreiben* et *leben*. Cette *Ganzheit* est d'ailleurs précisément ce que retient Nietzsche de Goethe : « Il ne se détacha pas de la vie, mais s'installa au beau milieu. Il n'était pas pusillanime, et prit le plus possible sur lui, pour lui, en lui. Ce qu'il voulait, c'était la *totalité* : il combattait le divorce entre raison, sens, sentiments, volonté, [...] il s'éduqua à devenir complet, il se *créa*... »¹

b. *Life for life's sake*

C'est là, chez Heine et Pater, le sens de leur paganisme : l'art se doit d'être semblable à la vie, « y compris [à] tout ce qui s'y rattache, la “nature”, le “monde”, toute la sphère du devenir et du transitoire »². Il s'agit là de préoccupations partagées par plusieurs générations, de Newman³ à Nietzsche, et c'est d'ailleurs aussi en ce sens que l'on peut comprendre les attaques contre la pensée spéculative et la philosophie, comme le rappelle Nietzsche dans « La “raison” dans la philosophie » :

« Vous allez me demander tout ce qui, chez les philosophes, relève de l'idiosyncrasie ?... C'est, par exemple, leur absence de sens historique, leur haine contre l'idée même de devenir, leur “égypticisme”. Ils croient faire *honneur* à la cause en la “deshistoricisant”, en la considérant *sub specie aeterni*, en la momifiant. Tout ce que les philosophes ont manié depuis des millénaires, ce n'étaient que des momies d'idées ; rien de réel n'est sorti vivant de leurs mains. [...] “Il faut, disent-ils, qu'il y ait une apparence trompeuse, une supercherie, pour que nous ne percevions pas l'Être ? Où est donc ce qui nous trompe ?”... “Nous le tenons, s'écrient-ils, ravis, ce sont les sens !... Ces sens *qui, par ailleurs, sont si immoraux*, ils nous trompent sur le monde *vrai*. Moralité : il faut se libérer de l'illusion des sens, du devenir, de l'histoire, du mensonge ! L'histoire n'est que la

¹ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.140.

² Nietzsche, *La généalogie de la morale*, p.137.

³ G. Biemer cite ainsi une lettre de Newman à H. Wilberforce : « Je crois bien avoir été le premier écrivain à avoir fait de la *vie* la marque essentielle d'une Église authentique ». (« “Niebuhriser ?” Newman et l'historiographie conçue comme reconstitution de la vie », art.cit., p.148). Dans une lettre à H. Wilberforce, Newman :

foi accordée aux sens, la foi accordée au mensonge. Moralité : dire non à tous ceux qui prêtent foi aux sens, à tout le reste de l'humanité : ce n'est que "plèbe" ! Donc, être un philosophe, être une momie, figurer le "monotono-théisme" par une mimique de croque-mort ! »¹

Il convient alors de fonder « une littérature libérée et conforme aux intérêts de la vie même »² ou, pour reprendre Nietzsche, de saisir « "la vie comme moyen de la connaissance" : avec ce principe au cœur, on peut non seulement vivre avec bravoure, mais encore *vivre gaiement, et rire joyeusement* ! »³ Déprécier le corps ou le figer en théories abstraites, c'est donc aller contre la vie et ses émotions. C'est cet instinct, cet « élan vital » dirait Bergson (*L'évolution créatrice*, 1907)⁴, qui se donne à voir dans l'œuvre d'art : « So comes the truth of Goethe's judgments on his works; they are a life, a living thing, designed for those who are alive — *ein*

¹ Nietzsche, « La "raison" dans la philosophie », *Crépuscule des idoles*, p.33-34.

² « Le Duc Carl de Rosenmold », dans *Portraits imaginaires*, p.167 : « Oh! for a literature set free, conterminous with the interests of life itself. » (*IP*, p.120).

³ Nietzsche, *Le Gai Savoir*, par.324, p.318-319.

⁴ Il y aurait beaucoup à dire sur les liens de Walter Pater au vitalisme d'un Dilthey (1833-1911), ou d'un Bergson (1859-1941). *La pensée et le mouvant* (1937), par exemple, s'attaque à la pensée systématique, trop large selon le philosophe français pour dire la réalité. Comme chez Arnold, la question est bien là encore de voir l'objet « comme il est réellement ». Dans ce recueil d'articles publiés entre 1903 et 1923, Bergson oppose ainsi, dans la connaissance du monde, le concept (idée abstraite propre à la science) à l'intuition, que Bergson associe à la métaphysique : Pater parlerait d'imagination. C'est alors toute une réflexion sur le vivant qu'engage Bergson, qu'il s'agisse de montrer que le temps échappe aux mathématiques et de saisir la durée dans toute sa mobilité, ou de réévaluer la matière saisie dans son dynamisme et son mouvement (tout en refusant toujours le matérialisme). La science et ce que Bergson considère comme le « sens commun » (Pater parle des « habitudes de pensée » dans *La Renaissance*) se retrouvent alors du côté d'une approche rationnelle et automatique du monde, alors que le philosophe défend, dans sa critique du finalisme et du mécanisme, une philosophie de l'élan vital (*L'évolution créatrice*, 1907) : il s'agit de saisir comment le monde « s'invente sans cesse ». Quel meilleur éloge des pouvoirs de l'art et de la fiction ? Le chapitre V de *La pensée et le mouvant* présente d'ailleurs la démarche artistique comme dénuée de tout intéressement et de tout pragmatisme : Bergson rejoint ainsi la critique de l'utilitarisme formulée par Gautier puis Pater. C'est précisément l'expérience de l'art (en l'occurrence la danse et la musique), comme le rappelle Bergson au début de son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), qui permet de saisir la notion de durée : il s'agit bien là encore de faire de la liberté un principe au fondement d'une nouvelle appréhension du monde, aux conséquences épistémologiques, esthétiques et politiques. *Matière et mémoire* (1896), dont le sous-titre est *Essai sur la relation du corps à l'esprit*, montre bien que Bergson s'inscrit dans les questionnements que nous avons soulevés autour de cet antagonisme entre sensualisme et spiritualisme, et autour de cette figure du païen. C'est une même dialectique qui trouve à s'exprimer sous la plume du philosophe français : celle qui oppose la raison dans son immobilité, sa régularité, son « être », à l'élan vital dans son désintéressement et son renouvellement continu : encore une manière de voir, comme le fait Pater, la « renaissance » perpétuelle comme un principe au fondement d'une dynamique du monde et de l'histoire. Ce qui est intéressant, c'est que Bergson, loin de se revendiquer « hellène », est plutôt du côté « hébraïque », par ses origines juives maternelles et paternelles. On assiste là à un basculement symptomatique : la critique du rationalisme passe de l'hellénisme (le paganisme du XIX^e siècle) à l'hébraïsme (la pensée juive du XX^e siècle). Néanmoins, l'une des différences principales entre Pater et Bergson se joue sur la question du langage : autant la pensée bergsonienne, fille du modernisme, porte en elle une méfiance envers le langage, considéré comme un concept parmi d'autres, et donc incapable de dire la réalité dans sa mobilité, autant Pater (comme Heine et Gautier) garde foi dans les pouvoirs de la parole et de l'art à dire le monde. Il s'agit là encore d'un basculement emblématique des tensions qui se jouent au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Sur Dilthey, voir notamment *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905) et *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910).

Lebendiges für die Lebendigen geschrieben, ein Leben selbst. »¹ C'est aussi dans cette perspective que l'on peut comprendre l'éloge (paradoxal) de Gautier à la civilisation moderne : « lançons-nous dans la vie sous les chauds rayons du soleil, à travers les cris et les chants de la foule et tout le joyeux tumulte de l'existence »². Contre la philosophie et la pensée spéculative, la beauté se fait, comme on l'a vu, folie bacchique : « Wie mitleidig lächeln sie [les philosophes] herab auf die Selbstquälereyen und Wahnsinnigkeiten eines armen Don Quixote, und in all ihrer Schulweisheit merken sie nicht, daß jene Donquixoterie dennoch das Preisenswertheste *des Lebens, ja das Leben selbst ist.* »³ C'est alors peut-être en ce sens que le sensualisme de nos trois auteurs se trouve au fondement d'une certaine modernité littéraire, « *moderne deutsche Lyrik* » promue par Heine : parce que la poésie exprime la vie, elle touche au « transitoire », au « fugitif », au « contingent »⁴. La citation (partielle) de Baudelaire se retrouve d'ailleurs dans *Gaston de Latour* :

« It was the power of "modernity", as renewed in every successive age for genial youth, protesting, defiant of all sanction in these matters, that the true "classic" must be of the present, the force and patience of present time. [Gaston] had felt after the thing, and here it was,—the one irresistible poetry there had ever been, with the magic word spoken in due time, transforming his own age and the world about him, presenting its every-day touch, the very trick one knew it by, as an additional grace, asserting the latent poetic rights of the transitory, the fugitive, the contingent. Poetry need no longer mask itself in the habit of a by-gone day: Gaston could but pity the people of by-gone days for not being above-ground to read. Here was a discovery, a new faculty, a privileged apprehension, to be conveyed in turn

¹ « Winckelmann », *R*, p.194 : « Et ce monde où d'autres évoluaient avec tant d'embarras semble éveiller en Winckelmann de nouveaux sens pour l'appréhender. Il est à son contact, il s'en laisse pénétrer et ce monde devient une partie de son tempérament. Winckelmann remodèle ses écrits avec une intuition sans cesse renouvelée, il saisit le fil d'une série de séquences formant une loi dans la dépression d'une main ou dans la division d'une chevelure ; il semble accomplir cette idée de la réminiscence d'un savoir oublié, caché un temps dans l'esprit, comme si l'esprit d'un amant et philosophe dans une phase d'existence antérieure – φιλοσοφήσας ποτέ μέτ' ἔρωτος – tombé en un cycle nouveau, recommençait sa carrière intellectuelle, mais avec un certain pouvoir d'en anticiper les résultats. C'est là que réside la vérité du jugement de Goethe de ses écrits : ils sont une vie, une chose vivante, conçue pour ceux qui sont vivants : "*ein Lebendiges für die Lebendigen geschrieben, ein Leben selbst*". » (*LR*, p.186-187).

² T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op.cit.*, t.5, p.13-14.

³ *Die Stadt Lukka*, XV, *DHA* 7, p.198 (nous soulignons) : « Avec quelle pitié ils rient des folies et des tourments que s'inflige lui-même le pauvre Don Quichotte, et avec toute leur sagesse d'école ils ne remarquent pas que cette Donquichotterie est pourtant ce qu'il y a de plus louable dans la vie, voire qu'elle est la vie même. » (*La ville de Lucques*, XV, dans *Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), *op.cit.*, p.488). Ce passage ne figure pas dans la version française.

⁴ C'est aussi en ce sens qu'on peut comprendre l'épigramme de la « Conclusion » de *La Renaissance* : « Λέγει που Ἡράκλειτος ὅτι πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει » (*R*, p.232 : « Héraclite dit que tout passe et que rien ne reste »). On retrouve notamment cette citation dans le *Cratyle*, 402a.

to one and another, to be propagated for the imaginative regeneration of the world. »¹

La modernité patérienne se fait précisément éloge du « temps présent », autant qu'elle porte une foi profonde dans les pouvoirs de la poésie. Si « le vrai classique doit être du présent », c'est parce que la littérature aux « mots magiques » porte une puissance à « transformer son propre temps », qui participe à la « régénération imaginative du monde ». C'est bien en ce sens qu'art et vie sont réconciliés. Les personnages fictifs qui parcourent la prose patérienne sont d'ailleurs habités de ce même enthousiasme, qui fait de la vie un paradigme esthétique : « “Go straight to life!” said his new poetic code. »² Il en va de même pour Marius, qui, tout au long du roman, est habité par la même aspiration. Si le chapitre II (« White-Nights) évoque sa « vénération religieuse pour la vie en tant que telle »³, Marius cyrénaïque déclare ensuite que « la vie est le but de la vie »⁴, une expression qui préfigure les ultimes réflexions du jeune païen, alors mourant : « For still, in a shadowy world, his deeper wisdom had ever been, with a sense of economy, with a jealous estimate of gain and loss, to use life, not as the means to some problematic end, but, as far as might be, from dying hour to dying hour, an end in itself—a kind of music, allsufficing to the duly trained ear, even as it died out on the air. »⁵

Que l'on n'aille pas voir dans ce vitalisme la promotion d'un hédonisme esthétique dénué de toute dimension politique : réunir art et vie, c'est au contraire promouvoir une poétique de l'engagement, au contact du monde sensible et des réalités sociales du temps. « *Das Recht zu Leben* » (« le droit de vivre ») : c'est ainsi que Heine conclut un court texte, rédigé en 1833, et qui illustre à bien des égards cette idée selon laquelle le poète, engagé dans la vie et le temps présent, tient une position médiane, qui dépasse les clivages partisans. Le texte, intitulé « *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* » (« Différentes manières de considérer l'histoire ») et construit en trois parties, évoque dans un premier temps une lecture pessimiste et apolitique de l'histoire : « Die einen sehen in allen irdischen Dingen nur einen trostlosen

¹ Gaston de Latour, *op.cit.*, p.29-30. Ce passage est issu du chapitre 3, justement intitulé... « Modernity ».

² « Duke Carl of Rosenmold », *IP*, p.130 : « “Droit à la vie” disait son nouveau code poétique » (« Le Duc Carl de Rosenmold », p.194).

³ *Marius*, p.37 : « religious veneration for life as such » (*ME*, t.1, p.22).

⁴ *Marius*, p.124 : « Life as the end of life » (*ME*, t.1, p.143).

⁵ *ME*, t.2, p.219 : « Sa profonde sagesse avait toujours consisté, avec un sens de l'économie, une estimation jalouse des profits et des pertes, à utiliser la vie non comme un moyen menant à quelque fin problématique, mais autant que possible, d'heure achevée en heure achevée, comme une fin en elle-même – une sorte de musique, comblant l'oreille congrûment entraînée, même alors qu'elle s'évanouissait dans l'atmosphère. » (*Marius*, p.360). Notons encore une fois la reprise du titre du roman autobiographique de John Henry Newman, *Loss and Gain*.

Kreislauf [...] : Wachsen, Blühen, Welken und Sterben; Frühling, Sommer, Herbst und Winter. [...] Sie zucken die Achsel über unsere Civilisation, die doch endlich wieder der Barbarey weichen werde; sie schütteln den Kopf über unsere Freyheitskämpfe, die nur dem Aufkommen neuer Tyranneyen förderlich seyen.»¹ Si Heine ne sera pas loin de cette conception à la fin de sa vie, en témoigne par exemple le poème « König David » du *Romanzero*², il vise ici une forme de pessimisme esthétique, celui des « poètes de la période artistique goethéenne » (la fameuse « *Kunstperiode* »), qui, parce qu'il se fait « indifférentisme sentimental à l'égard de toutes les affaires politiques de la patrie »³, fait le lit de l'absolutisme et de l'obscurantisme religieux. Le deuxième mouvement du texte évoque une vision « plus lumineuse », radicalement opposée à cette première conception « fataliste » : il s'agit ainsi de considérer que « toutes choses terrestres évoluent en mûrissant vers un beau perfectionnement » et que « l'âge d'or ne se trouverait pas derrière nous mais devant nous. » Cette philosophie progressiste, qui rappelle le saint-simonisme et le radicalisme politique, porte un idéal de « paix », de « fraternité » et de « félicité »⁴. Si Heine est proche de cette « École de l'Humanité », il s'en détache cependant dans la dernière partie de son texte :

« Beide Ansichten, wie ich sie angedeutet, wollen nicht recht mit unseren lebendigsten Lebensgefühlen übereinklingen; wir wollen auf der einen Seite nicht umsonst begeistert seyn und das Höchste setzen an das unnütz Vergängliche; auf der anderen Seite wollen wir auch, daß die Gegenwart ihren Werth behalte, und daß sie nicht bloß als Mittel gelte, und die Zukunft ihr Zweck sey. Und in der That,

¹ *DHA 10*, p.301 : « Les uns ne voient dans toutes les choses terrestres qu'un cercle désolant ; dans la vie des peuples comme dans celle des individus, dans cette dernière comme dans la nature organique en général ils voient une croissance, une floraison, un dépérissement et une mort : printemps, été, automne, hiver. [...] Notre civilisation, qui une fois de plus finira par faire place à la barbarie, leur fait hausser les épaules ; nos combats de libération, qui ne serviraient qu'à la venue de nouveaux tyrans, leur font secouer la tête. » (« Différentes manières de considérer l'histoire », C. Trautmann-Waller (trad.), dans *Henri Heine : poésie et histoire, Revue germanique internationale*, n°9, 1998, p.191, *op.cit.*).

² « Lächelnd scheidet der Despot, / Denn er weiß, nach seinem Tod / Wechselt Willkür nur die Hände, / Und die Knechtschaft hat kein Ende. » (*Romanzero, DHA 3/1*, p.40). (« En mourant le despote rit. / Car il sait que la tyrannie / À sa mort changera de mains ; / La servitude survivra. » *Romanzero*, Le Cerf, *op.cit.*, p.46).

³ « Différentes manières de considérer l'histoire », C. Trautmann-Waller (trad.), dans *op.cit.*, p. 191 : « In Deutschland sind die Weltweisen der historischen Schule und die Poeten aus der Wolfgang-Goetheschen Kunstperiode ganz eigentlich dieser Ansicht zugethan, und letztere pflegen damit einen sentimental Indifferentismus gegen alle politischen Angelegenheiten des Vaterlandes allersüßlichst zu beschönigen. » (*DHA 10*, p.301).

⁴ *Ibid.*, p.192 : « Der eben besprochenen gar fatalen fatalistischen Ansicht, steht eine lichtere entgegen, die mehr mit der Idee einer Vorsehung verwandt ist, und wonach alle irdischen Dinge einer schönen Vervollkommenheit entgegenreifen und die großen Helden und Heldenzeiten nur Staffeln sind zu einem höheren gottähnlichen Zustande des Menschengeschlechtes, dessen sittliche und politische Kämpfe endlich den heiligsten Frieden, die reinste Verbrüderung, und die ewigste Glückseligkeit zur Folge haben. Das goldne Zeitalter, heißt es, liege nicht hinter uns, sondern vor uns. » (*DHA 10*, p.301-302).

wir fühlen uns wichtiger gestimmt, als daß wir uns nur als Mittel zu einem Zwecke betrachten möchten; es will uns überhaupt bedünken, als seyen Zweck und Mittel nur konventionelle Begriffe, die der Mensch in die Natur und in die Geschichte hineingegebelt, von denen aber der Schöpfer nichts wußte, indem jedes Erschaffniß sich selbst bezweckt und jedes Ereigniß sich selbst bedingt, und Alles, wie die Welt selbst, seiner selbst Willen da ist und geschieht. – Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht. Das Leben will dieses Recht geltend machen gegen den erstarrenden Tod, gegen die Vergangenheit, und dieses Geltendmachen ist die Revolution. Der elegische Indifferentismus der Historiker und Poeten soll unsere Energie nicht lähmen bey diesem Geschäfte; und die Schwärmerey der Zukunftbeglückter soll uns nicht verleiten, die Interessen der Gegenwart und das zunächst zu verfechtende Menschenrecht, das Recht zu leben, aufs Spiel zu setzen. – Le pain est le droit du peuple, sagt Saint-Just und das ist das größte Wort, das in der ganzen Revolution gesprochen worden. »¹

Contre l'enfermement stérile dans le passé, contre la foi aveugle dans le futur, Heine défend une nouvelle poétique de la vie et du présent², qui « résonne harmonieusement » (« *übereinklingen* ») avec les « *lebendigsten Lebensgefühlen* ». Il s'agit alors de défendre le présent (« *Gegenwart* ») pour le présent, la vie pour la vie. Contre une approche mécaniste qui

¹ *DHA 10*, p.302 : « Les deux visions, comme je les ai esquissées, ne veulent pas vraiment s'harmoniser avec notre joie de vivre la plus vivace ; d'un côté nous ne voulons pas être enthousiasmés pour rien et miser le plus sur quelque chose d'inutile et d'éphémère ; d'un autre côté nous voulons aussi que le présent conserve sa valeur et qu'il ne vaille pas seulement comme moyen dont l'avenir serait la fin. Et effectivement nous avons le sentiment d'être trop importants pour ne nous concevoir que comme un moyen en vue d'une fin ; nous avons d'ailleurs l'impression que la fin et les moyens ne sont des concepts conventionnels, que l'homme, avec ses élucubrations, introduit dans la nature et dans l'histoire mais dont le Créateur ne savait rien puisque chaque chose créée est sa propre fin et chaque événement sa propre cause et que tout, comme le monde lui-même, existe et se produit pour lui-même. – La vie n'est ni fin ni moyen ; la vie est un droit. La vie veut faire valoir ce droit contre la mort engourdissante, contre le passé, et sa façon de le faire valoir, c'est la révolution. L'indifférentisme élégiaque des historiens et des poètes ne doit pas paralyser notre énergie dans ce travail ; et les chimères de ceux qui nous promettent un avenir heureux ne doivent pas nous inciter à mettre en jeu les intérêts du présent et le droit de l'homme à défendre en premier le droit de vivre. – *Le pain est le droit du peuple*, dit Saint-Just, et ce sont les paroles les plus sublimes de toute la Révolution. »

² Ces réflexions heinéennes sur le droit de la vie comme réévaluation du présent rejoignent les analyses patériennes développées dans *Marius* : « Then as now, the illuminated philosophic mind might apprehend, in what seemed a mass of lifeless matter, the movement of that universal life, in which things, and men's impressions of them, were ever "coming to be", alternately consumed and renewed. » (*ME*, t.1, p.130) Le sensualisme patérien est ainsi fondamentalement lié à une conscience du temps présent : contre une forme de permanence et de fixité immuable du monde, il s'agit de saisir que toute réalité est inscrite dans le temps, c'est-à-dire dans un devenir : « What the uncorrected sense gives was a false impression of permanence or fixity in things, which have really changed their nature in the very moment in which we see and touch them. And the radical flaw in the current mode of thinking would lie herein: that, reflecting this false or uncorrected sensation, it attributes to the phenomena of experience a durability which does not really belong to them. » (*ME*, t.1, p.129 ; *Marius*, p.115). Il s'agit là encore de réflexions qui seront prolongées par Bergson, notamment dans sa distinction entre temps et durée : l'idée est d'en finir avec les schématismes abstraits qui figent la réalité pour, au contraire, la saisir dans sa fugacité, son historicité, et son élan vital.

ferait de toute chose un moyen en vue d'une fin, Heine promeut un anti-utilitarisme qui croit que toute chose est sa propre cause : « Alles ist da und geschieht seiner selbst Willen ». Au contraire, les termes de « fin » et de « moyen » ne sont que des « concepts conventionnels (« *konventionelle Begriffe* ») que l'homme rumine en lui-même (« *hineingrübeln* »). La tâche du poète consiste alors à faire valoir les « intérêts du présent »¹ et le droit à vivre : « Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht. » En ce sens, ce texte éclaire d'un nouveau jour le lien du sensualisme à cette volonté d'ancrer intimement l'artiste dans la vie dans ses réalités sensibles mais aussi sociales et politiques, et invite à comprendre sous ce prisme le motif de « l'art pour l'art » : il y a derrière cette idée un appel à considérer la vie dans toute sa gratuité, qui n'est pas qu'esthétique, mais aussi moral, politique et épistémologique. Contre les carcans moraux contemporains (et non pas contre la morale en elle-même), contre l'absolutisme politique (et non contre l'engagement politique en lui-même), contre l'académisme esthétique, contre la technique et la logique rationnelle, contre les théories qui figent les réalités sensibles et annihilent les émotions qu'elles suscitent, la poésie défend la liberté de la vie et de la beauté, et la vertu du désintéressement : « Something of that is involved in the very idea of a classical education, at least for such as he; in its seeming indirectness or lack of purpose, amid so much difficulty, as contrasted with forms of education more obviously useful or practical. »²

C'est aussi en ce sens que l'on peut comprendre le motif du jeu qui parcourt de nombreux *Portraits imaginaires* : « L'Enfant dans la maison », « Emerald Uthwart » (la course), « Apollon en Picardie » (le lancer de disque), « Hippolyte voilé » (le char), « Sebastian von Storck » (le patinage), « Denys l'Auxerrois » (la balle) offrent par ces divertissements autant de métaphores de cette volonté de réunir art et vie, de fonder une poétique de la gratuité et de la licence qui restaure la vie dans son impulsion primitive et sa bigarrure. C'est là une image qui fera fortune dans le modernisme, mais il ne s'agit pas encore d'y voir une vision

¹ C'est aussi le sens de ce sensualisme qui cultive le bonheur terrestre de l'ici et du maintenant, comme le rappelle la description de l'île idyllique antique de l'acte IV du *Faust* heinéen : « Nichts erinnert an ein neblichtiges Jenseits [« nébuleux supernaturalisme » en français], an mystische Wollust- und Angstschauer, an überirdische Extase Geines Geistes, der sich von der Körperlichkeit emanzipirt: hier ist alles reale plastische Seligkeit ohne retrospektive Wehmuth, ohne ahnende leere Sehnsucht. » (*Der Doktor Faust*, IV, DHA 9, p.93 ; voir *La légende Faust*, acte IV, DHA 9, p.203-204 pour la version française). Le supernaturalisme, dont on a déjà parlé, est explicitement associé non seulement au mysticisme spiritualiste mais aussi aux « regrets rétrospectifs » (« *retrospektive Wehmuth* ») et aux « pressentiments et vaines aspirations » (« *ahnende leere Sehnsucht* ») : on retrouve la même opposition que dans « *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* ».

² « Emerald Uthwart », *IP*, p.181 : « « L' éducation classique [...] va de pair avec son caractère indirect ou son absence de but apparent malgré toute sa difficulté, par contraste avec des formes d'éducation plus manifestement utiles ou pratiques ». (*L'Enfant dans la maison*, p.57).

esthétique qui ferait de l'art un « jeu pour le jeu » : il s'agit plutôt, par ce motif, de renouer avec une enfance, une animalité, une poésie de l'existence, comme le rappelle la figure d'Apollon, « toujours prêt à jouer », « comme le font les jeunes animaux »¹. Ces jeux d'Apollon font d'ailleurs directement écho aux sports romains ou aux jeux gréco-romains, qui s'intégraient à la formation et à la culture individuelle des citoyens : il y a donc bien une ambition politique de ce jeu, un effet sur le monde. Pater prend d'ailleurs soin de bien distinguer *art* et *trick*², de la même manière qu'il différencie *golden* et *gilded age*, comme autant de mises en garde, rappelant la responsabilité de la poésie : car l'art, comme Apollon, peut guérir... ou tuer. Le disque déterré par Hyacinthe et Apollon est à la fois émancipateur car il libère une pulsion vitale sensuelle que le médiévalisme tenait corsetée, mais il ressemble aussi à « un couteau lancé hors de son fourreau. »³ À l'artiste de savoir user de son pouvoir – car pouvoir il y a.

c. Manifeste esth-éthique

Indéniablement, la vision de l'art portée par Heine, Gautier ou Pater, dans la lignée de Goethe, cherche à s'émanciper de toute démarche strictement moralisante, dans la mesure où « une culture séparée des enseignements moraux améliore la qualité de la vie individuelle »⁴. C'est là d'ailleurs ce qui sépare Pater de Ruskin, mais ce qui le rapproche de Swinburne : tous deux partagent ainsi « l'idée d'une approche subjective [...] de l'art, l'idée de son inutilité et donc de sa distinction avec la morale et toute velléité didactique. La jouissance procurée par l'art échappe à toute idée d'objet d'échange ; elle est personnelle et simplement communicable à autrui. »⁵ C'est notamment pour ces raisons que l'esthétisme fut accusé d'amoralisme, voire d'immoralisme, en témoigne *The New Republic* de W. H. Mallock, en témoigne aussi le parcours de figures comme Vernon Lee qui, après avoir embrassé le mouvement esthétique dans les années 1880, finit par s'en détacher lors de la décennie suivante, mue par un « strong sense of alienation from aestheticism's avoidance of ethical responsibilities and from the masculine gendering of the discourse of the aesthetic »⁶.

¹ « Apollon en Picardie », p.121.

² « The various artists, who learned here an art supplementary to their own,—that gay magic, namely, (art or trick) of his existence... » (« Denys l'Auxerrois », *IP*, p.89).

³ *Ibid.*, p.122.

⁴ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.47.

⁵ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.15.

⁶ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.20.

Néanmoins, la trajectoire patérienne, et celle de ses personnages, invite à nuancer ce jugement : il s'agit bien de penser la réunion de l'esthétique et de l'éthique, et non leur exclusion mutuelle. Ainsi, loin de n'avoir qu'une dimension culturelle ou esthétique, comme le pense Arnold, pour qui le christianisme, et lui seul, porte l'impératif éthique, le paganisme patérien, comme on l'a vu, contient déjà en germe « la sophistication éthique de la foi chrétienne »¹. Il s'agit bien de saisir que, dans son accueil de la sensation présente, le sensualisme patérien obéit aussi à une forme de purification éthique, en ce qu'il évacue des impressions sensibles ce qui mauvais ou laid, pour se concentrer sur ce qui est bon et beau². Il s'agit bien alors de mettre en lumière une « réceptivité éthique »³ du sujet patérien, qui donne ainsi à son esthétique « une fonction éthique, car l'*aisthesis* est source de vie bonne, intense certes, mais placée sous le sceau du bon et destinée à assurer le bonheur de son adepte. »⁴ En d'autres termes, l'art, s'il est d'abord ouverture au monde et aux impressions sensibles, cherche aussi à rendre meilleur, ce que rappelle « A Prince of Court Painters » :

« Besides that unreal, imaginary light upon these scenes, these persons, which is pure gift of his, There was a light, a poetry, in those persons and things themselves, close at hand, we had not seen. He has enabled us to see it: we are so much the better-off thereby, and I, for one, the better. The world he sets before us so engagingly has its care for purity, its cleanly preferences, in what one is to see—in the outsides of things—and there is something, a sign, a memento, at the least, of what makes life really valuable, even in that. There, is my simple notion, wholly womanly perhaps, but which I may hold by, of the purpose of the arts. »⁵

¹ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.40.

² Voir L. M. Johnson, *The Metaphor of Painting*, *op.cit.*, p.201 *sq.* : à l'image de la maison de Florian, de celle de Gaston ou de Marius, l'esprit filtre les impressions extérieures. Il y a donc sélection des sensations, processus à la fois moral puis qu'il est guidé par les principes du beau et du bon, mais aussi profondément épicurien, puisqu'il cherche à raffiner et aiguïser le plaisir. Pater condamnera en ce sens le réalisme sordide de *Dorian Gray*.

³ C. Williams, *Walter Pater's Impressionism and the Form of Historical Revival*, *art.cit.*, p.92. Expression utilisée à propos de « Diaphaneite ».

⁴ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.33.

⁵ « A Prince of Court Painters », *IP*, p.73 : « « Oui ! en dehors de cette lumière irréelle, imaginaire qui baigne ces scènes et ces personnages comme un pur don de l'artiste, il y a dans les personnages et les objets eux-mêmes, là tout près, une lumière et une poésie que nous n'avions pas vues. Il nous y a aidés, et si nous nous en trouvons tous plus riches, moi, du moins, je m'en sens meilleure. Dans ce qu'il nous fait voir, dans l'extérieur des choses d'un monde qu'il nous présente de façon si engageante, il y a un souci d'innocence, une soif de pureté ; un signe, une indication au moins de ce qui me donne un vrai prix à la vie. Telle ma simple opinion, bien féminine peut-être, de la destination des arts. » (*Portraits imaginaires*, p.42-43).

Ce sens de la « pureté » et cette conscience de la « valeur de la vie » sont au fondement de l'hédonisme patérien¹, un terme sur lequel le critique anglais revient d'ailleurs dans *Marius* : « Words like “hedonism” — terms of large and vague compréhension — above all when used for a purpose avowedly controversial, have ever been the worst examples of what are called “question-begging terms” »². Il s'agit ainsi dans ce chapitre (« Nouveau cyrénaïsme ») de défendre l'esthétisme comme idéal non pas « de plaisir », mais de « plénitude de vie », quête de « tout ce que la vie humaine pouvait avoir d'héroïque, de passionné, d'idéal »³ : « Not pleasure, but a general completeness of life, was the practical ideal to which this anti-metaphysical metaphysic really pointed. »⁴ Qu'est-ce que cette « *fulness* » ou cette « completeness of life », sinon une résurgence du principe de « *Ganzheit* », évoqué plus haut, qui réconcilie ainsi dans leur plénitude tous les éléments de la vie, et l'homme avec lui-même ? S'il y a amoralisme ou immoralisme de l'esthétisme, c'est ainsi bien plus parce qu'il entre en contradiction avec l'étroitesse de l'ordre moral victorien, comme le rappelle Marius : « it would be found, from time to time, breaking beyond the limits of the *actual* moral order; perhaps not without some pleasurable excitement in so bold a venture. »⁵ Loin de rejeter la morale, le paganisme cherche bien à fonder une nouvelle éthique, « explicitement conçue en opposition aux (anciens) enseignements moraux conventionnels »⁶.

d. Un art de la compassion

Cette nouvelle éthique se donne particulièrement à voir dans la deuxième prose de Pater, qui semble de plus en plus habitée par cette question morale dans son lien au sensualisme et au

¹ Sidney Colvin, dans un article du *Pall Mall Gazette* du 01/03/1873, définit l'hédonisme en ces termes : « Hedonism – a philosophy of refined pleasure – which is derived from many sources: from modern science and the doctrine of relativity; from Goethe, from Heine, Gautier, and the modern French theorists of art for art's sake; from the sense of life's flux and instability and the precious things which life may yield notwithstanding » (p.12).

² *ME*, t.1, p.150-151 : « Des mots comme “hédonisme” - terme au sens aussi large que vague -, surtout lorsqu'on les utilise dans un but avoué de controverse, ont toujours été les pires exemples de ce qu'on appelle “termes polémiques” ». (*Marius*, p.131). Pater répond ici directement aux accusations formulées à son encontre à la suite de la publication de *La Renaissance*.

³ *Marius*, p.132 : « not pleasure, but fulness of life » (*ME*, t.1, p.151) ; « whatever form of human life, in short, might be heroic, impassioned, ideal » (*ibid.*, p.152).

⁴ *ME*, t.1, p.142 : « ce n'était pas vers le plaisir, en réalité, que pointait cette métaphysique hostile à la métaphysique, mais vers une complétude d'ensemble de la vie comme idéal pratique » (*Marius*, p.124). Plus haut, Marius déclare : « The metaphysical principle, in itself, as it were, without hands or feet, becomes impressive, fascinating, of effect, when translated into a precept as to how it were best to feel and act; in other words, under its sentimental or ethical equivalent. » (*ME*, t.1, p.135).

⁵ *ME*, t.1, p.150. Nous soulignons.

⁶ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, p.48. « L'art pour l'art » est ainsi un paradigme qui se comprend moins comme narcissisme esthétique que comme militantisme politique : « By insisting that art matters precisely because it is disengaged from the ethical realm, the aesthetes had created a culture in which the study if of art constitutes in itself a criticism of Victorian values. This is the radicalism of art for art's sake. » (*Ibid.*, p.74).

paganisme antique. C'est moins dans « Apollon en Picardie » ou « Denys l'Auxerrois »¹ que dans *Marius l'Épicurien* que ces interrogations se posent le plus clairement. Ainsi, le portrait que fait Marius de Lucius Verus souligne une certaine ambiguïté dans la figure du païen : si le frère adoptif de Marc-Aurèle est comparé à Dionysos², si sa physionomie est « saine, propre et ferme, visiblement antinomique avec quelque forme de martyr, [...] recelant toute la bonté de l'animalité la plus raffinée », elle « rest[e] cependant entièrement animale »³. Le narrateur souligne ainsi, chez Verus, son « intelligence puissante mais pervertie par la philosophie cynique ou quelque déception sentimentale » et son « goût inné [...] pour les objets du plaisir qui, combiné à l'atmosphère de la vieille Antioche, alourdie par des siècles de volupté, l'avait empoisonné »⁴. Si Marius a conscience de la séduction que cette figure peut exercer sur lui⁵, il la met néanmoins *moralement* à distance, tout comme il se détache du stoïcisme indifférent de Marc-Aurèle. À cet égard, les deux co-empereurs semblent former un couple antithétique, qui incarne ou les excès du sensualisme, ou les défauts de l'idéalisme, et face auquel le cyrénaïsme de Marius, tempéré par le christianisme naissant, peut s'offrir comme une voie médiane.

¹ Ces deux textes portent-ils, comme dans *Marius*, une condamnation morale du paganisme antique ? C'est la lecture que propose G. d'Hangest, qui voit dans ces deux nouvelles des attaques non pas à proprement parler contre les idéaux helléniques, mais du moins contre leur interprétation fallacieuse, notamment par la nouvelle génération menée par Oscar Wilde : « aux jeunes écrivains de l'école décadente qui ont cru pouvoir prendre à la lettre le message esthétique que Pater enfermait dans ses premières œuvres, ces contes voudraient montrer que la désintégration de l'être est la promesse la plus sûre de l'enchantement païen » (G. d'Hangest, « Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle : Walter Pater et la Grèce », art.cit., p.489). C'est donc aussi, selon d'Hangest, une raison morale qui pousse le romantisme patérien à saisir les mythes antiques dans toutes leurs ambivalences et leurs obscurités : la dimension tragique portée par « Apollon en Picardie » et « Denys l'Auxerrois », deux textes dont les héros éponymes connaissent une fin tragique et violente, sert ainsi d'avertissement pour montrer les « dangers d'une extase bacchique menée sans discernement ni conscience morale ». (Voir p.485 sq.). Cette interprétation est légitime au regard de ce qu'écrit Pater, notamment, à peu près à la même époque, dans *Platon et le Platonisme*, ouvrage dans lequel il souligne les excès de « l'élément ionien » (Athènes), qu'incarne en un sens aussi Apollon. Encore une fois, la mise à distance est multiple : il s'agit de condamner à la fois la société moderne exclusive mais aussi les potentielles dérives d'un principe de liberté (« centrifuge ») appliqué inconsciemment, tout en montrant les dangers de faire d'un prétendu « âge d'or » un modèle pour la cité.

² Voir *ME*, t.1, p.193 sq.

³ *Marius*, p.163 : « a physiognomy, healthy-looking, cleanly, and firm, which seemed unassociable with any form of self-torment, and made one think of the muzzle of some young hound or roe, such as human beings invariably like to stroke—a physiognomy, in effect, with all the goodness of animalism of the finer sort, though still wholly animal. » (*ME*, t.1, p.193-194).

⁴ *Marius*, p.164 : « But innate in Lucius Verus there was that more than womanly fondness for fond things, which had made the atmosphere of the old city of Antioch, heavy with centuries of voluptuousness, a poison to him. » (*ME*, t.1, p.195) ; « an intelligence, powerful, but distorted by cynical philosophy or some disappointment of the heart. » (*ibid.*, p.196).

⁵ Marius note ainsi la perfection raffinée et formelle de Lucius Verus : « as the “grammarian's” or the artist's ardour of soul may be satisfied by the perfecting of the theory of a sentence, or the adjustment of two colours, so his own life [celle de Marius] also might have been fulfilled by an enthusiastic quest after perfection; —say, in the flowering and folding of a toga. » (*Marius*, t.1, p.197). Voir *Marius*, p.165.

L'épicurisme de Marius cache ainsi une nature profondément complexe et mue par des tensions internes qui problématisent l'antagonisme entre subjectivisme et éthique, liberté individuelle et vie collective : « The thirst for every kind of experience, encouraged by a philosophy which taught that nothing was intrinsically great or small, good or evil, had ever been at strife in him with a hieratic refinement, in which the boy-priest survived, prompting always the selection of what was perfect of its kind, with subsequent loyal adherence of his soul thereto. »¹ Ces tensions trouvent d'ailleurs à s'incarner dans le discours sur la « nature de la morale » prononcé par Fronto au chapitre XV : « He seemed to have before his mind the case of one—Cyrenaic or Epicurean, as the courtier tends to be, by habit and instinct, if not on principle—who yet experiences, actually, a strong tendency to moral assents, and a desire, with as little logical inconsistency as may be, to find a place for duty and righteousness in his house of thought. »² Ce personnage rejoint les questionnements de Marius dont la prise de conscience progressive le pousse à s'interroger « sur la possibilité de concilier son propre point de vue intellectuel avec la “vieille moralité” »³ : « In that intellectual scheme indeed the old morality had so far been allowed no place, as seeming to demand from him the admission of certain first principles such as might misdirect or retard him in his efforts towards a complete, many-sided existence; or distort the revelations of the experience of life; or curtail his natural liberty of heart and mind. »⁴

Sur cette question, le chapitre XIV (« Manly amusement »), qui clôt la deuxième partie du roman, marque un jalon important dans le « pèlerinage mental » de Marius, qui assiste au spectacle donné en l'honneur du mariage de Lucius Verus et de Lucilla, massacre de centaines

¹ *ME*, t.2, p.107 : « Cette soif de tous les genres d'expérience, encouragée par une philosophie qui enseignait qu'il n'y a rien d'intrinsèquement grand ni petit, rien de bon ni de mal, avait toujours guerroyé avec son raffinement hiératique où survivait le prêtre adolescent, lequel recommandait sans cesse le choix du parfait en son genre et que l'âme s'y maintint fidèlement. » (*Marius*, p.279).

² *ME*, t.2, p.7 : « Apparemment, il songeait à un cyrénaïque ou à un épicurien – comme tend à l'être le courtisan, par habitude ou par instinct, sinon par principe – qui continue d'éprouver une forte tentation pour la moralité tout en désirant, avec le moins d'incohérence logique possible, garder au devoir et à la justice une place dans la demeure de sa pensée. » (*Marius*, p.205-206). La solution proposée par Fronto résidera dans la « beauté purement esthétique de la vieille moralité » (*Marius*, p.206). Au cours de ses réflexions, il en arrive, comme Marius, à l'idée de justice et d'humanité : « and he proceeded to expound the idea of Humanity—of a universal commonwealth of mind, which becomes explicit, and as if incarnate, in a select communion of just men made perfect. » (*ME*, t.2, p.9-10). Marius sera ainsi tenté de chercher *concrètement* « la communauté idéale » (« ideal commonwealth », *ME*, t.2, p.11) : « But where might Marius search for all this, as more than an intellectual abstraction? » (*ME*, t.2, p.12).

³ *Marius*, p.205 : « he was questioning himself with much impatience as to the possibility of an adjustment between his own elaborately thoughtout intellectual scheme and the “old morality.” » (*ME*, t.2, p.6).

⁴ *ME*, t.2, p.6 : « jusqu'ici, en vérité, ce point de vue ne lui ménageait aucune place dans la mesure où elle semblait imposer d'entrée certains principes qui risquaient de fausser ou de retarder ses efforts pour atteindre à une expérience complète et multiple ; ou de gauchir les révélations dispensées par la vie ; ou encore d'amputer sa liberté naturelle de cœur et d'esprit » (*Marius*, p.205).

d'animaux qui transforme l'amphithéâtre en « gigantesque abattoir »¹ et la représentation en « boucherie sanguinaire et sordide »². Comme Lucius Verus, qui orchestre cette cérémonie sanglante, Flavien, note Marius, n'aurait pas désavoué ce spectacle esthétiquement réussi³, qui n'est que signe, pour le héros patérien, d'une « époque bien arriérée en matière d'amusement viril »⁴ qui le laisse « las et révolté »⁵. La perspective sera d'ailleurs sensiblement la même au chapitre XXVII, lors de l'évocation du défilé des barbares nordiques (« *our own ancestor* »⁶) : si le barbare, comme chez Gautier, reste une figure d'identification, avatar des exclus, des martyrs, et autres dieux en exil, il s'agit bien de renverser la perspective exclusivement païenne pour placer la Rome antique non plus du côté de l'opprimé (par le christianisme) mais de l'opresseur. Ce que souligne Marius dans les deux cas, et ce qui enclenche sa prise de conscience, c'est l'attitude de l'empereur, « impassible », « indifférent »⁷ à ces douleurs patentées, enfermé dans une « médiocrité qui n'avait plus rien de doré »⁸ : c'est donc autant l'acte (de massacrer cruellement) que l'attitude (face au massacre) que condamne Pater. De la même manière que Heine condamne Goethe, « le grand païen n°1 », précisément pour son indifférence et son manque d'engagement dans la cité, de la même manière que le poète allemand montre l'incapacité de la Vénus de Milo à consoler l'humanité, Pater pose ici la question du rôle de l'art et de sa responsabilité morale pour l'humanité.

Ce sont d'ailleurs là des interrogations partagées par Arnold, qui dans son « Marcus Aurelius », oppose les prières d'Épictète à celles de la Bible : les unes sont pour les « forts », tandis que les autres rayonnent de chaleur. Épictète laisse froid, Jésus reconforte. C'est là ce qui distingue le christianisme d'autres systèmes religieux ou moraux : « Its distinction is not that it propounds the maxim, 'Thou shalt love God and thy neighbour', with more development, closer reasoning, truer sincerity, than other moral systems ; it is that it propounds this maxim with an inspiration which wonderfully catches the hearer and makes him act upon it. »⁹ Arnold développe plus amplement encore ces idées dans « Pagan and

¹ *Marius*, p.198.

² *Ibid.*, p.195.

³ *Ibid.*, p.194-195.

⁴ *Ibid.*, p.196. Et plus loin : « The time had been, and was to come again, when the pleasures of the amphitheatre centered in a similar practical joking upon human beings » (*ME*, t.1, p.238).

⁵ *Marius*, p.198.

⁶ *ME*, t.2, p.197.

⁷ *ME*, t.2, p.240.

⁸ *Marius*, p.347 : « And Aurelius himself seemed to have undergone the world's coinage, and fallen to the level of his reward, in a mediocrity no longer golden » (*ME*, t.2, p.200). On ne peut s'empêcher de penser ici au *golden age* qui n'est que *gilded*...

⁹ « Marcus Aurelius », *Essays in criticism*, p.209.

medieval religious sentiment », un essai dans lequel il cherche à déterminer « *a near, distinct sense of the real difference in spirit and sentiment between paganism and Christianity, and of the natural effect of this difference upon people in general.* »¹ Arnold compare en ce sens Théocrite et François d'Assise : « The poetry of Theocritus's hymn is poetry treating the world according to the demand of the senses ; the poetry of St Francis's hymn is poetry treating the world according to the demand of the heart and imagination. »² Si Arnold montre les écueils des excès de ces deux approches de la vie³, le critique anglais souligne particulièrement les limites de la « *religion of pleasure* » défendue par le paganisme : comment cette dernière peut-elle consoler de nos maux ? Il s'agit alors de défendre la supériorité sur la religion du plaisir d'une religion de la tristesse qui touche plus largement l'humanité et qui « *draw from the spiritual world a source of joy so abundant that it ran over upon the material world and transfigured it.* »⁴

Il peut paraître surprenant, de prime abord, de voir l'esthète Pater rejoindre le discours antipaïen de l'ordre moral chrétien : déjà formulé par les Pères de l'Église, ce reproche d'immoralité des jeux du cirque fait en effet figure de lieu commun. Mais la perspective patérienne cherche bien, tout en le réinvestissant, à s'émanciper de ce cadre, en témoignent ces lignes particulièrement éclairantes, qui concluent le chapitre et la deuxième partie du roman :

« That long chapter of the cruelty of the Roman public shows may, perhaps, leave with the children of the modern world a feeling of self-complacency. Yet it might seem well to ask ourselves—it is always well to do so, when we read of the slave-trade, for instance, or of great religious persecutions on this side or on that, or of anything else which raises in us the question, “Is thy servant a dog, that he should do this thing?”—not merely, what germs of feeling we may entertain which, under fitting circumstances, would induce us to the like; but, even more practically, what thoughts, what sort of considerations, may be actually present to our minds such as might have furnished us, living in another age, and in the midst of those legal crimes, with plausible excuses for them: each age in turn, perhaps, having its own peculiar point of blindness, with its consequent peculiar sin—the touch-stone of an

¹ « Pagan and medieval religious sentiment », *ibid.*, p.140.

² *Ibid.*, p.148.

³ « Human nature is neither all senses and understanding, nor all heart and imagination. Pompeii was a sign that for humanity at large the measure of sensualism had been overpassed; St Francis's doubt was a sign that for humanity at large the measure of spiritualism had been over-passed. » (*ibid.*, p.149).

⁴ *Ibid.*, p.153.

unfailing conscience in the select few.

Those cruel amusements were, certainly, the sin of blindness, of deadness and stupidity, in the age of Marius; and his light had not failed him regarding it. Yes! what was needed was the heart that would make it impossible to witness all this; and the future would be with the forces that could beget a heart like that. His chosen philosophy had said,—Trust the eye: Strive to be right always in regard to the concrete experience: Beware of falsifying your impressions. And its sanction had at least been effective here, in protesting—“This, and this, is what you may not look upon!”— Surely evil was a real thing, and the wise man wanting in the sense of it, where, not to have been, by instinctive election, on the right side, was to have failed in life. »¹

Aux chrétiens moralistes qui, contre les perversions païennes, voudraient ranger Pater sous leur bannière, le critique anglais répond avec finesse et invite à se garder de toute bonne conscience bourgeoise et progressiste : le procès qu’il tente à la Rome antique vaut aussi bien pour l’Angleterre victorienne. Comme Gautier dans la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*, il s’agit donc bien ici de souligner la vanité des prétendus progrès de la civilisation, chaque époque ayant ses propres « aveuglements » et ses « crimes légaux »². En ce sens, le militantisme patérien semble moins dénoncer l’indifférence et l’immoralisme antique que celui de son propre temps, en témoigne la référence à la traite des esclaves ou aux persécutions religieuses, qui renvoient à l’oppression des minorités (confessionnelles... ou

¹ *ME*, t.1, p.242-243 : « Ce long chapitre sur la cruauté des spectacles de la république romaine donnera peut-être bonne conscience aux enfants du monde moderne. Pourtant, il ne serait peut-être pas inutile de se demander – il est toujours bon de le faire, quand on entend parler du commerce des esclaves, par exemple, ou de grandes persécutions religieuses émanant de tel camp ou de tel autre, ou de tout fait qui suscite la question : « Ton domestique est-il un chien qu’il soit obligé de faire cela ? » - non seulement quelles sont les sources du sentiment que nous abritons et qui, dans des circonstances opportunes, nous inciterait à en faire autant, mais, d’un point de vue encore plus pratique, quelles sont les pensées ou les considérations qui habitent effectivement nos esprits et qui nous auraient procuré, en quelque autre siècle coutumier de tels crimes légaux, des excuses plausibles pour les justifier ; chaque siècle souffre, c’est probable, de sa cécité particulière, et du péché particulier concomitant – pierre de touche pour la conscience attentive d’un petit nombre d’élus. D’évidence, ces amusements cruels constituaient le signe de l’aveuglement, de l’insensibilité et de la stupidité à l’époque de Marius ; sa lumière personnelle ne lui avait pas manqué pour le comprendre. Oui, ce qu’il fallait, c’était un cœur qui rendrait impossible semblable spectacle ; le futur appartiendrait aux forces qui pourraient engendrer ce cœur-là. Sa philosophie d’élection avait dit : “Fie-toi à ton regard : efforce-toi toujours d’être juste en ce qui regarde l’expérience concrète : prends garde à ne pas falsifier tes impressions.” La sentence en avait en tout cas été efficace, ici, qui protestait : “Tu ne saurais regarder telle ou telle chose !” Car enfin le mal était une réalité et le sage incapable de percevoir cela, et où il importait de ne pas être, par un choix instinctif, du bon côté, aurait échoué dans sa vie » (*Marius*, p.199-200).

² L’expression réapparaît d’ailleurs un peu plus loin, dans la même perspective : « I seemed to have had my share in those great public cruelties, the shocking legal crimes which are on record, like that cold-blooded slaughter, according to law, of the four hundred slaves in the reign of Nero, because one of their number was thought to have murdered his master. » (*ME*, t.2, p.177).

sexuelles). Contre la pensée dominante ou commune, Pater distingue, à l'image de Cornélius, qui n'assiste pas au massacre, une communauté d'élus (« *select few* ») qui s'offrent comme des veilleurs à la conscience infallible, garants d'une éthique qui consiste à interroger ce qui se trouve au fondement des sentiments (« *germs of feelings* ») et des pensées face au spectacle de la souffrance. Il y a donc bien une démarche critique, qui, loin de se donner inconsidérément aux impressions sensibles, cherche à donner du sens et à imposer un principe recteur aux « sensations » et aux « idées » : « what was needed was the heart that would make it impossible to witness all this; and the future would be with the forces that could beget a heart like that. » Voilà le cœur du sensualisme, qui réconcilie le sujet avec l'autre et avec la cité. « *Trust the eye* » : loin de renoncer aux impressions sensibles, ce sont au contraire elles qui dictent une conduite morale et permettent ainsi de poser un impératif éthique qui condamne la souffrance gratuite et l'indifférence face à ce spectacle.

Entre violence et indifférence à la souffrance d'autrui, ce spectacle de l'amphithéâtre, qui pousse Marius à « se demander si, après tout, la fameuse “allégresse” grecque, ou gaieté, ou grâce dans la conduite de la vie, avait constitué une réussite hors pair »¹, marque un tournant dans l'évolution spirituelle du jeune romain, « non pas tant un changement de pratique qu'une mutation de la sympathie – un nouveau départ, une expansion de la sympathie. Elle nécessitait, sans nul doute, qu'il mît la bride à sa liberté, concession aux habitudes, aux distinctions, aux décisions de cette vaste foule d'esprit admirables qui en ont décidé ainsi, et pas autrement, dans leur conduite de la vie. »² Il s'agit ainsi pour Marius de nuancer, sans y renoncer totalement, la liberté radicale promue par son sensualisme afin de réconcilier, par le pouvoir de sympathie, paganisme et christianisme, droits individuels et collectifs. Rejetant l'opposition arnoldienne ou ruskinienne entre égotisme et sympathie³, « cette mise en lumière patérienne de la sympathie comme source de sentiment moral et d'action est parfaitement cohérente avec sa défense libérale de l'individu »⁴ mais aussi d'un art véritablement charnel. Ces concessions de Marius se retrouvent d'ailleurs dans *Platon et le Platonisme*, quand Pater,

¹ *Marius*, p.282 : « which made Marius doubt whether that famed Greek “blitheness”, or gaiety, or grace, in the handling of life, had been, after all, an unrivalled success » (*ME*, t.2, p.111).

² *Marius*, p.220 : « It defined not so much a change of practice, as of sympathy—a new departure, an expansion, of sympathy. It involved, certainly, some curtailment of his liberty, in concession to the actual manner, the distinctions, the enactments of that great crowd of admirable spirits, who have elected so, and not otherwise, in their conduct of life. » (*ME*, t.2, p.27).

³ « Romantic subjectivity enhances the power of sympathy » (K. Daley, *The rescue of Romanticism: Walter Pater and John Ruskin*, op.cit., p.131).

⁴ *Ibid.*, p.131.

soulignant les excès de la ionienne Athènes, invite à trouver des remèdes dans la dorique Sparte :

« Those evils of Athens then, which were found in very deed somewhat later to be the infirmity of Greece as a whole, when, though its versatile gifts of intellect might constitute it the teacher of its eventual masters, it was found too incoherent politically to hold its own against Rome:—those evils of Athens, of Greece, came from an exaggerated assertion of the fluxional, flamboyant, centrifugal Ionian element in the Hellenic character. They could be cured only by a counter-assertion of the centripetal Dorian ideal, as actually seen best at Lacedaemon; by the way of simplification, of a rigorous limitation of all things, of art and life, of the souls, aye, and of the very bodies of men, as being the integral factors of all beside. »¹

Il s'agit donc moins de renier le sensualisme centrifuge athénien que de chercher à affirmer un équilibre pour la cité : Le « véritable hellénisme » est fait d'Athènes et de Lacédémone, et la « perfection, en tout instance que nous puissions la concevoir, ne s'obtient que par une certaine combinaison des contraires, l'attique ἄλεια se mêlant à l'ὄξος dorien »².

Comme chez Gautier, c'est la mort qui hante la prose patérienne, la mort comme manifestation essentielle du mal et de la souffrance. C'est cette conscience qui habite Marius du début à la fin du roman, c'est elle qui dicte sa « sympathie pour toutes les créatures »³ et son « art de la compassion »⁴ : « there would still be this evil in the world, of a certain necessary sorrow and desolation, felt, just in proportion to the moral, or nervous perfection men have attained to. And what we need in the world, over against that, is a certain permanent and general power of compassion—humanity's standing force of self-pity—as an elementary

1 Plato and Platonism, p.238 : « « La maladie d'Athènes était l'infirmité dont la Grèce toute entière devait souffrir quelque temps plus tard, lorsque, bien que ses dons intellectuels variés en fissent en fin de compte la maîtresse de ses vainqueurs, elle se trouvera bien incapable de s'opposer à Rome. Ces maux athéniens puis plus généralement grecs provenaient d'une affirmation trop accentuée de l'élément d'Ionie dans le caractère hellénique, élément tout de flux et de flamboiements. Le seul remède possible était une réaffirmation contraire de l'élément dorien, idéal centripète régnant le plus nettement à Lacédémone. Il fallait simplifier, imposer une limitation rigoureuse à toute chose ; à l'art, à la vie, aux âmes et même au corps humains, facteurs intégrants du reste. » (*Platon et le Platonisme*, p.171).

² *Platon et le platonisme*, p.34 : « In Lacedaemon, however, as Plato and others thought, hostile, inaccessible in its mountain hollow where it had no need of any walls at all, there were resources for that discipline and order which constitute the other ingredient in a true Hellenism, the saving Dorian soul in it. Right away thither, to that solemn old mountain village, now mistress of Greece, he looks often, in depicting the Perfect City, the ideal state. Perfection, in every case, as we may conceive, is attainable only through a certain combination of opposites, Attic aleipha with the Doric oxos. » (*Plato and Platonism*, p.24).

³ *Marius*, p.37 : « sympathy for all creatures » (*ME*, t.1, p.22).

⁴ *Marius*, p.334 : « power of sympathy » (*ME*, t.2, p.183).

ingredient of our social atmosphere »¹. Cette compassion, qui réconcilie sensualisme et morale, pousse naturellement Marius à trouver dans le christianisme naissant un certain nombre de réponses à ses questionnements. De la même manière que Marius avait souligné la dimension morale de sa « religion de Numa », le christianisme est habité par une conscience du mal et de la souffrance qui le pousse à promouvoir « la vision d'un amour naturel, scrupuleusement naturel »² : « But what pagan charity was doing tardily, and as if with the painful calculation of old age, the church was doing, almost without thinking about it, with all the liberal enterprise of youth, because it was her very being thus to do »³. Ainsi, ce qui retient l'attention de Marius, dans ce nouvel idéal chrétien qui se donne à voir lors de cette « Petite Paix de l'Église », c'est moins sa dimension ascétique, que l'histoire verra finalement triompher⁴, que sa capacité à formuler une réponse compatissante à l'énigme de la mort et de la douleur : « La croyance à l'Enfer et la soumission à la figure divine cèdent peu à peu le pas à une relation à la figure fraternelle de Jésus Christ, tandis que s'accroît la dimension éthique et sociale de la religion. C'est celle-ci que souligne et met en valeur Pater, et c'est la constitution du corps social qui le préoccupe dans ses dernières années. L'esthétique n'avait jamais été séparée de l'éthique, quoiqu'elle en soit distincte. »⁵ De la même manière que Pater, dans *La Renaissance*, avait distingué, au cœur du paganisme antique, lumière et obscurité, sensualisme et spiritualisme, la religion chrétienne, comme le rappelle *Marius*, a lui aussi ses joies et ses mélancolies : ce christianisme primitif, fantasme patérien, est donc à même d'incarner, l'espace d'un instant éternel, ce principe de réconciliation de l'homme avec lui-même et avec l'autre, au sein d'une communauté politique fondée sur le sens de la beauté et de la compassion mutuelle :

¹ *ME*, t.2, p.182 : « Il perdurerait dans le monde le mal d'une douleur et d'une désolation nécessaires, d'autant plus ressenti que les hommes auraient atteint la perfection morale ou celle des sens. Et ce dont nous avons besoin dans le monde, contre cela, c'est d'un pouvoir permanent et général de compassion – la force de résistance dont jouit l'humanité qui s'apitoie sur elle-même – comme ingrédient élémentaire de notre atmosphère sociale. » (*Marius*, p.334).

² *Marius*, p.281 : « the vision of a natural, a scrupulously natural love » (*ME*, t.2, p.109).

³ *ME*, t.2, p.112-113 : « ce que la charité païenne faisait tardivement, et comme mue par le douloureux calcul de la vieillesse, l'Église le faisait, Presque sans y songer, avec toute la généreuse ardeur de la jeunesse, parce que cela participait de son être » (*Marius*, p.283).

⁴ Pater a pleinement conscience que la « Petite Paix de l'Église » dont il parle est une étape unique, âge d'or à jamais révolu, moins moment historique avéré que produit des rêves patériens. Contre cette période mineure et oubliée, l'histoire majeure de l'Église reste caractérisée par son obscurantisme : « The barbarism, which, powerless to destroy the Christian church, was yet to suppress for a time the achieved culture of the pagan world. The kingdom of Christ was to grow up in a somewhat false alienation from the light and beauty of the kingdom of nature, of the natural man, with a partly mistaken tradition concerning it, and an incapacity, as it might almost seem at times, for eventual reconciliation thereto. » (*ME*, t.2, p.29 ; voir *Marius*, p.221).

⁵ B. Coste, « Introduction », *LR*, p.31.

« The sword in the world, the right eye plucked out, the right hand cut off, the spirit of reproach which those images express, and of which monasticism is the fulfilment, reflect one side only of the nature of the divine missionary of the New Testament. Opposed to, yet blent with, this ascetic or militant character, is the function of the Good Shepherd, serene, blithe and debonair, beyond the gentlest shepherd of Greek mythology; [...] It was Christianity in its humanity, or even its humanism, in its generous hopes for man, its common sense and alacrity of cheerful service, its sympathy with all creatures, its appreciation of beauty and daylight. »¹

Cette mise en lumière d'un Christ « Bon Pasteur », qui rappelle la figure d'Apollyon dans toute sa luminosité, réconcilie hébraïsme et hellénisme, pour réunir au sein d'un même idéal, à la fois chrétien et païen, esthétique, éthique et politique : le sensualisme patérien se nourrit d'une telle synthèse, qui fait de la sérénité (« *serene* ») de la « compassion pour toutes les créatures » les principes recteurs d'une relation à autrui et d'une morale de vie. Que l'on mesure à l'aune de ces remarques combien celui que l'on a longtemps présenté comme le champion de « l'art pour l'art » cherche bien finalement à placer son sensualisme au cœur de la cité ! « *Art for its own sake* » justement : cette expression se retrouve, parmi d'autres occurrences, dans un passage de « Charles Lamb », un auteur que Pater présente comme un « serviteur désintéressé de la littérature » :

« Of this number of the disinterested servants of literature, smaller in England than in France, Charles Lamb is one. In the making of prose he realises the principle of art for its own sake, as completely as Keats in the making of verse. And, working ever close to the concrete, to the details, great or small, of actual things, books, persons, and with no part of them blurred to his vision by the intervention of mere abstract theories, he has reached an enduring moral effect also, in a sort of boundless sympathy. Unoccupied, as he might seem, with great matters, he is in immediate contact with what is real, especially in its caressing littleness, that littleness in which there is much of the whole woeful heart of things, and meets it more than half-way with a perfect understanding of it. What sudden, unexpected

¹ *ME*, t.2, p.115 : « Le glaive apporté sur la terre, l'œil droit arraché, la main droite tranchée, l'esprit de reproche exprimé par ces images et que le monachisme accomplit ne reflète qu'un aspect du divin missionnaire du Nouveau Testament. Opposée à ce caractère ascétique ou militant, tout en s'y mêlant, la fonction du Bon Pasteur, serein, allègre, débonnaire, bien davantage que le plus doux pasteur de la mythologie grecque. [...] C'était le christianisme dans son humanité, ou même son humanisme, dans ses espoirs généreux pour l'homme, son sens commun et l'alacrité, l'ardeur de son service, sa compassion pour toutes les créatures, son appréciation de la beauté et de la lumière du jour. » (*Marius*, p.285).

touches of pathos in him!—bearing witness how the sorrow of humanity, the *Weltschmerz*, the constant aching of its wounds, is ever present with him: but what a gift also for the enjoyment of life in its subtleties, of enjoyment actually refined by the need of some thoughtful economies and making the most of things! Little arts of happiness he is ready to teach to others. »¹

Pater fait ainsi de Charles Lamb, à rebours de ceux qui se sont consacrés à des « idées pratiques en matière de religion, de morale et de politique »², le champion romantique, avec Keats, du désintéressement, paradigme qui touche aussi bien l'art (pour l'art) que toute la vie dans sa complétude. Les lignes qui suivent cette expression d'« *art for its own sake* » s'offrent alors comme une explicitation des implications du programme contenu dans cette formule, qui n'invite aucunement au rejet de ses responsabilités ou à une fuite hors de la cité. Cette « indifférence aux grandes questions » n'est qu'apparente (« *unoccupied, as he might seem, with great matters* »), et il s'agit bien au contraire de s'engager au « contact de la réalité » (« *in immediate contact with what is real* ») : cette vie au premier plan affirme encore une fois la primauté du « concret » sur les « théories abstraites », du petit (« *little* ») sur le grand (« *great* »). Si Gautier, Heine ou Pater ne sont pas des théoriciens de « l'art pour l'art », c'est aussi simplement parce qu'ils ne sont pas des théoriciens et récusent une approche qui enfermerait la beauté et la vie dans des schémas abstraits. Bien plus, la formule associée ici à Charles Lamb souligne même « l'effet moral » (« *enduring moral effect* ») d'une esthétique qui obéit à ce principe de désintéressement : la prose de Charles Lamb, à l'image de celle de Pater, est habitée par une conscience des « chagrins de l'humanité » et de la « douleur constante de ses blessures », au fondement, comme on l'a vu, d'une authentique « compassion » (« *sympathy* ») dans la relation au monde. Mais ce sentiment d'une « *Weltschmerz* » inhérente à l'existence humaine, concept que Pater reprend à Jean-Paul, s'accompagne aussi, chez Charles Lamb, d'une volonté de jouir de l'existence (« *enjoyment of*

¹ « Charles Lamb », *Appreciations*, p.109 : « « Parmi ces serviteurs de la littérature, moins nombreux en Angleterre qu'en France, nous trouvons Charles Lamb. Dans l'art de la prose, il réalise le principe de l'art pour l'art aussi complètement que Keats en poésie. Et approchant toujours sa plume des choses concrètes, de leurs grands ou de leurs petits détails, des livres et des personnes, sans que nulle théorie simplement abstraite ne trouble la vision qu'il en a, il exerce également un effet moral persistant et suscite une sorte de sympathie illimitée. Apparemment indifférent aux grandes questions, il est au contact immédiat de la réalité, tout particulièrement de sa petitesse caressante, cette petitesse si imprégnée du cœur triste des choses, de telle sorte qu'il l'aborde et la pénètre efficacement tout en en saisissant parfaitement la nature. Quelles touches soudaines et inattendues de pathétique, qui témoignent des chagrins de l'humanité, de ce *Weltschmerz*, de la constante douleur dont souffre l'humanité blessée, trouvons-nous sans cesse chez lui ! Mais également quel don pour les subtilités qui s'attachent à la jouissance de l'existence, à cette jouissance réellement raffinée par la nécessité d'une retenue réfléchie et qui tire le maximum de son objet ! Tels sont les arts mineurs du bonheur qu'il est prêt à enseigner à autrui. » (*Essais anglais*, p.75-76).

² *Essais anglais*, p.75.

life ») : entre joies et mélancolie, lumières et ombres, c'est bien toute la dialectique au cœur de l'hellénisme patérien qui se joue ici, faisant de « l'art pour l'art » un art du bien-vivre et d'un bonheur tourné vers autrui : « Little arts of happiness he is ready to teach to others. »

C) Cacophonies

Ce prophétisme visionnaire, qui porte un rêve de réconciliation entre sensualisme et spiritualisme et une conception de l'humanité et de la culture restaurées dans leur unité, ne saurait toutefois donner une juste mesure du pessimisme qui habite nos trois auteurs à la fin de leur existence. *Die Götter im Exil*, *Le Roman de la momie* et « Apollon en Picardie » sont trois textes qui, s'ils défendent cette aspiration à l'harmonie entre corps et esprit, en soulignent finalement l'illusion dans le monde moderne, et se terminent par un « espoir vain d'une réconciliation impossible entre différents systèmes »¹ autant qu'ils soulignent les dangers et dérives potentielles du fantasme d'unité. L'ironie grinçante de Heine, l'échec de Tahoser à rejoindre définitivement Poëri, ou la mort de Hyacinthe sont autant d'éléments qui rendent manifeste la défaite du sensualisme dans la cacophonie du monde. Cacophonie esthétique, qui consacre le règne de la mauvaise voix (*κακο-φωνία*) ou de la voix des mauvais, celle d'une Grèce discordante ou d'une Égypte bâillonnée. Cacophonie politique, qui fait du désordre le véritable moteur de l'histoire. Le désir de réunion primitive se mue alors en vision hallucinée d'un universel chaos. Contre la parole logique, *logos* rationnel, le paganisme de nos auteurs, toujours masqué, se heurte alors aux labyrinthes du sens et à l'éternelle énigme du sphinx. Il s'agit bien alors de passer de l'un au multiple, comme Pater invite à le faire dans ses *Greek Studies*² ou même dans son plus conservateur *Plato and Platonism* :

« Plato's richly coloured genius will find a compromise between the One which alone really is, is yet so empty a thought for finite minds; and the Many, which most properly is not, yet presses so closely on eye and ear and heart and fancy and will, at every moment. That which really is (to on) the One, if he is really to think about it at all, must admit within it a certain variety of members; and, in effect, for Plato the true Being, the Absolute, the One, does become delightfully multiple, as the world of ideas— appreciable, through years of loving study, more and more clearly, one by one, as the perfectly concrete, mutually adjusted, permanent forms of our veritable experience. [...] It was as if the firm plastic outlines of the delightful old Greek polytheism had found their way back after all into a repellent

¹ « Pic de la Mirandole », *LR*, p.77 : « the vain hope of an impossible reconciliation from system to system » (*R*, p.39).

² « Writers on mythology speak habitually of *the* religion of the Greeks. In thus speaking, they are really using a misleading expression, and should speak rather of *religions*. » (« A Study of Dionysus : the Spiritual Form of Fire and Dew », *Greek Studies*, p.9 ; *Essais sur la mythologique et sur l'art grec*, p.27).

monotheism. Prefer as he may in theory that blank white light of the One—its sterile, "formless, colourless, impalpable," eternal identity with itself—the world, and this chiefly is why the world has not forgotten him, will be for him, as he is by no means colour-blind, by no means a colourless place. »¹

Rappelons que cette opposition entre l'un et le multiple est au fondement de l'hellénisme patérien, à la fois Sparte et Athènes : « Pater projette ici ses propres hésitations entre une théorie métaphysique sans couleur ni relief qui vise à l'unité de la pensée avec elle-même ou bien une heuristique polychrome, à l'image de la diversité de l'existence. »² Ce mouvement de l'un au multiple passe alors, chez Heine, par la conscience d'un déchirement qui est précisément communion avec le monde et qui conteste tout fantasme d'unité. « Témoin [...] des déchirures provoquées par la modernité »³, juif et allemand, allemand et français, Heine devient alors « l'archétype de l'être déchiré »⁴. Il s'agit alors pour le poète allemand d'entrer en dialogue étroit avec le premier romantisme, Novalis et Eichendorff en tête :

« Ach, theurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwey gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so

¹ *Plato and Platonism, op.cit.*, p.46-47 : « Le génie haut en couleur de Platon se devait de trouver un compromis entre « l'Un » qui seul vraiment *est* (pensée trop vide, surtout pour la finitude de l'esprit) et le Multiple, qui bien sûr n'est pas censé être mais s'imprime néanmoins à tout moment sur l'œil, l'oreille, le cœur, l'imagination et la volonté. Ce qu'est vraiment l'Un (τὸ ὄν), lorsque Platon prend la peine d'y réfléchir, devient donc avant tout l'intégration de plusieurs éléments. Pour lui, en effet, le véritable Être, l'Absolu, l'Un, se fait gracieusement multiple en tant que monde des idées, un monde appréciable au fil d'années d'amoureuses études, un monde dont les composantes se font une à une de plus en plus claires et créent, s'ajustant mutuellement, les formes permanentes d'une véritable expérience. [...] Ceci comme si les fermes et gracieux contours plastiques du vieux polythéisme grec étaient malgré tout parvenus à se frayer un chemin jusqu'au cœur d'un monothéisme exclusif. Le monde entier aurait beau préférer quelques temps la froide lumière incolore de « l'Un » – son identité totale avec soi-même, impalpable, dépourvue de forme et de couleur –, le monde entier (et c'est bien pourquoi il ne l'a jamais oublié) retrouverait toujours le goût du Multiple, car le monde est loin d'être aveugle et loin de manquer de couleurs. » (*Platon et le Platonisme*, p.47). On retrouve déjà dans les *Greek Studies* des éléments qui annoncent l'opposition paradigmatique qui guide *Plato and Platonism* : « On the one hand, was the teeming, still fluid world, of old beliefs, [...] a world, the Titanic vastness of which is congruous with a certain sublimity of speech. [...] On the other hand, there was that limiting, controlling tendency, identified with the Dorian influence in the history of the Greek mind, the spirit of a severe and wholly self-conscious intelligence; [...] less in sympathy with the mystical genealogies of Hesiod, than with the heroes of Homer, ending in the entirely humanised religion of Apollo, the clearly understood humanity of the old Greek warriors in the marbles of Aegina. » (*A Study of Dionysus* », *Greek Studies*, p.34-35).

² C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur, op.cit.*, p.129. Et plus haut : « L'antique n'est plus seulement le lieu d'une érudition figée, le temple d'une transparence à soi de l'esprit et du corps, mais une Grèce qui suscite le trouble autant qu'elle l'incarne et provoque le désir de l'esthète. » (*Ibid.*, p.14).

³ G. Höhn, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne, op.cit.*, p.3.

⁴ *Ibid.*, p.53.

mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sey ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deßwegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen Anderen hochbegnadigt und des Dichtermärtyrthums würdig geachtet haben. Einst war die Welt ganz, im Alterthum und im Mittelalter, trotz der äußeren Kämpfe gabs doch noch immer eine Welteinheit, und es gab ganze Dichter. Wir wollen diese Dichter ehren und uns an ihnen erfreuen; aber jede Nachahmung ihrer Ganzheit ist eine Lüge, eine Lüge, die jedes gesunde Auge durchschaut und die dem Hohne dann nicht entgeht. »¹

Loin d'affirmer sa séparation du monde, Heine, reprenant Eichendorff, assure au contraire que le « cœur du poète est le point central du monde » : il s'agit bien alors de dire une communauté de souffrances, au fondement du « martyr » du poète. Comme les prétendus âges d'or patériens, les rêves de réconciliation portés par la génération romantique précédente, désormais dévoyés, ne sont plus que l'apanage des bourgeois et autres indifférents au monde : rejetant toute forme d'imitation (« *Nachahmung* »), cette *Ganzheit* idéale est un mensonge (« *Lüge* ») dont l'instrumentalisation peut avoir des conséquences particulièrement mortifères. N'est-ce pas précisément ce qu'avaient déjà souligné dans les mascarades bouffonnes heinéennes des *Dieux en exil* ou de la *Mer du Nord* qui montrent que toute tentative de réunion idyllique entre antique et moderne tourne au grotesque, à l'ironie, à l'humour grinçant. Il y a bien une « impossible réconciliation de l'antique et du moderne »².

La Grèce devient alors incontestablement plus romantique³... voire hébraïque¹. Il faut non pas imiter une Grèce devenue trop classique, mais bien en inventer une autre, résolument moins

¹ *Die Bäder von Lukka*, IV, *DHA* 7, p.95 : « Hélas! cher lecteur! si tu veux déplorer ce déchirement, déplore plutôt que le monde lui-même soit déchiré en deux. Et comme le cœur du poète est le point central du monde, il lui a bien fallu de nos jours se sentir douloureusement déchirer. Celui qui se vante d'avoir conservé un cœur entier et compact, avoue seulement qu'il a un cœur prosaïque tenu à l'écart dans son coin. Pour le mien, la grande déchirure du monde l'a partagé, et c'est à cela que j'ai reconnu que les grands dieux m'ont favorisé de préférence à beaucoup d'autres, et qu'ils m'ont jugé digne du martyr de poète. Jadis, le monde fut d'une seule pièce, dans l'antiquité et dans le Moyen-Âge. En dépit des querelles extérieures, il y avait toujours une unité du monde, et il y avait des poètes entiers. Honorons ces poètes et jouissons de leur génie ; mais toute imitation de leur unité est un mensonge, un mensonge qui saute aux yeux clairvoyants, et qui n'échappe pas au ridicule. » (*Les Bains de Lucques*, IV, *DHA* 7, p.382). La formule qui fait du cœur du poète le point central du monde vient d'Eichendorff, dont Heine conteste finalement les idéaux d'unité.

² R. Martin, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands*, p.19.

³ Comme le rappelle N. Hawthorne dans sa préface au *Premier Livre des Merveilles*, parlant des légendes dont il propose une relecture : « dans la présente version, peut-être ont-elles perdu beaucoup de leur apparence classique

familière, incontestablement plus romantique... voire hébraïque : « il n’y a rien à *apprendre* des Grecs – leur génie nous est trop étranger. »² La quête esthétique et épistémologique de Heine, de Gautier, et de Pater, en dialogue avec le (néo-)classicisme, ne rend ainsi accessible la Grèce que par une démarche de désapprentissage, au cœur du romantisme. Celle-ci n’est pas renoncement à la connaissance mais, par une dialectique de *perte* et de *gain*, cherche à refonder un nouveau savoir qui dit une Grèce *autre* : « c’est la nuit qui fait accéder à la connaissance, lieu aveugle du déchiffrement du hiéroglyphe du monde »³.

Là encore, la démarche dans laquelle s’engagent Heine, Gautier et Pater est aussi celle de Nietzsche : il y a bien chez ces quatre auteurs une relation profondément complexe et ambivalente à la tradition (néo-)classique. Dans sa *Naissance de la tragédie*, Nietzsche cherche ainsi à questionner « la “prétendue” sérénité des Grecs et de l’art grec »⁴, une *Heiterkeit* goethéenne qu’il dénonce également dans son *Crépuscule des idoles* : « Flairer chez les Grecs de “belles âmes”, éprises du “juste-milieu” et autres perfections, ou, par exemple, admirer chez eux la sérénité dans la grandeur, une âme tournée vers l’idéal, une noble simplicité – voilà une “simplicité” qui n’est finalement qu’une *niaiserie allemande*. »⁵ Il s’agit bien pour le philosophe allemand de déconstruire non seulement une certaine vision de la Grèce, mais bien aussi, comme le fait Pater, le statut d’âge d’or associé à cette perception : « Et si c’était précisément le délire [...] qui avait dispensé sur l’Hellade les *plus grands* des bienfaits ? Et si d’un autre côté, à l’inverse, les Grecs, aux temps précisément de leur dissolution et de leur faiblesse, étaient devenus de plus en plus éperdus de logique et de logicisation du monde, par conséquent de plus en plus “sereins”, “scientifiques” ? »⁶ La métaphore de la maladie, étudiée en première partie, est alors renversée. Ceux qui sont malades sont précisément ceux qui croient à la santé lumineuse des Grecs : « La lumière la plus aveuglante, la rationalité à tout prix, la vie lumineuse, froide avisée, consciente, sans

(en tout cas l’auteur ne s’est guère soucié de la leur conserver) pour prendre une allure gothique ou romantique » (*Le Premier Livre des Merveilles, op.cit.*, p.8).

¹ M. Robic, dans *Hellénisme de Banville*, intitule le chapitre 2 de sa deuxième partie : « La Grèce décrite : de la Grèce classique à la Grèce archaïque ou la christianisation du polythéisme païen. » (p.265).

² « Il est également trop fluide pour avoir un effet impératif et “classique” » (Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.144).

³ C. Bayle, « Pourquoi la nuit ? », art.cit., p.6. Elle parle de Novalis.

⁴ « Essai d’autocritique », dans *La naissance de la tragédie, op.cit.*, p.11.

⁵ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.147.

⁶ *Ibid.*, p.15 : « Ne se pourrait-il pas que la victoire de l’*optimisme*, la prédominance de la *rationalité*, l’*utilitarisme* théorique et pratique [...] soient un symptôme de force déclinante ? » (*Ibid.*, p.16).

instincts, résistant aux instincts, n'était elle-même qu'une maladie, et nullement un retour à la "vertu", à la "santé", au "bonheur"... »¹

La critique de la civilisation moderne formulée par Gautier devient alors chez Nietzsche une volonté de « démonter pierre à pierre cet ingénieux édifice de la *civilisation apollinienne* »². On en revient bien à la distinction entre les principes portés par Apollon et Dionysos, le premier incarnant « la mesure dans la délimitation, la liberté vis-à-vis des émotions les plus sauvages, le calme tout de sagesse du dieu sculpteur. »³ Car si la sculpture, comme on l'a vu, a pu incarner un idéal hellène, le marbre solaire se mue progressivement en chairs pulsionnelles. Apollon incarne précisément, pour Nietzsche, « la superbe image du *principium individuationis* »⁴, autrement dit de ce principe d'unité dont nous venons de parler, et dans lequel Nietzsche voit un « préjugé rationaliste »⁵. Et de la même manière que Heine cherche à contredire Novalis ou Eichendorff, Nietzsche dialogue avec Schiller et son concept de « naïveté » (grecque) : « Partout où nous rencontrons le "naïf" en art, il faut au contraire y reconnaître l'effet suprême de la civilisation apollinienne, laquelle doit toujours commencer par jeter bas un royaume de Titans et terrasser des monstres. [...] La "naïveté" homérique ne peut se comprendre que comme une victoire totale de l'illusion apollinienne. »⁶ L'Égypte de Gautier, la Grèce de Pater comme celle de Nietzsche sont désormais des espaces pour « titans » et « barbares ». Mais c'est également avec Goethe et Winckelmann que dialogue Nietzsche : « Nous sommes tout autrement affectés lorsque nous examinons l'idée que Goethe et Winckelmann se faisaient de ce qui est "grec", et que nous la trouvons inconciliable avec ces éléments dont est né l'art dionysien – bref, avec l'orgiasme. En fait, je n'en doute pas, Goethe aurait par principe exclu ce genre de choses des possibilités qu'il prêtait à l'âme grecque. *Par conséquent, Goethe ne comprenait pas les Grecs.* »⁷ C'est d'ailleurs précisément ce que Pater écrit dans son essai consacré au mythe de Déméter et Perséphone (*Greek Studies*) :

¹ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.31.

² *La naissance de la tragédie*, p.35.

³ *La naissance de la tragédie*, p.30.

⁴ *Ibid.*, p.30 : Apollon, « en qui seul s'accomplit le but éternellement atteint de l'Un originaire. » (*Ibid.*, p.40).

⁵ « C'est dans l'exacte mesure où le préjugé rationaliste nous oblige à recourir à l'unité, à l'identité, à la durée, à la substance, à la causalité, à l'objectivité, à l'Être, que nous nous voyons en quelque sorte empêtrés dans l'erreur. » (*Crépuscule des idoles*, p.37).

⁶ *Ibid.*, p.37-38 : « Il faut dire ici que cette harmonie tant désirée des modernes, cette unité de l'homme avec la nature, pour laquelle Schiller a mis en honneur le concept esthétique de "naïf", n'est en aucune manière cet état simple, allant de soi, quasi inévitable que nous devrions *obligatoirement* rencontrer au seuil de toute civilisation. » (*Ibid.*, p.37).

⁷ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p.150.

« The "worship of sorrow," as Goethe called it, is sometimes supposed to have had almost no place in the religion of the Greeks. Their religion has been represented as a religion of mere cheerfulness, the worship by an untroubled, unreflecting humanity, conscious of no deeper needs, of the embodiments of its own joyous activity. It helped to hide out of their sight those traces of decay and weariness, of which the Greeks were constitutionally shy, to keep them from peeping too curiously into certain shadowy places, appropriate enough to the gloomy imagination of the middle age; and it hardly proposed to itself to give consolation to people who, in truth, were never "sick or sorry." But this familiar view of Greek religion is based on a consideration of a part only of what is known concerning it, and really involves a misconception, akin to that which underestimates the influence of the romantic spirit generally, in Greek poetry and art; as if Greek art had dealt exclusively with human nature in its sanity, suppressing all motives of strangeness, all the beauty which is born of difficulty, permitting nothing but an Olympian, though perhaps somewhat wearisome calm. »¹

Sont donc visés ici Goethe et son idéal de « santé », mais également Arnold, qui avait écrit, dans « Pagan and Medieval Religious Sentiment » : « the ideal, cheerful, sensuous, pagan life is not sick or sorry. »² C'est alors ici que le *Bacchus* (1867) de Simeon Solomon, présenté au début de cette troisième partie, fait sens³. L'utilisation de l'aquarelle plutôt que l'huile⁴ renforce les effets de brouillage et de flou qui saisissent le dieu dans un demi-jour bleuté. Au loin, une voile qui semble s'éloigner du rivage dit l'absence et la mort. Le regard fuyant ou

¹ « The myth of Demeter and Persephone », *Greek Studies*, p.110-111 : « On dit parfois que le "culte de la douleur" comme l'appelle Goethe n'a aucune place dans la religion des Grecs. On représente cette dernière comme une religion simplement joyeuse, comme le culte où s'incarnait la propre activité joyeuse d'une humanité innocente que n'a atteint nul trouble et qui n'a conscience de nul besoin plus profond. Cette conception a contribué à dissimuler ces traces de déclin et de lassitude devant lesquelles les Grecs étaient constitutivement timides, à empêcher certains critiques de scruter un peu trop curieusement certains lieux obscurs, dignes de l'imagination médiévale, tandis que son but n'était guère d'apporter une consolation à un peuple qui, en vérité, n'était "ni malade, ni triste". Mais cette vue familière de la religion grecque se base sur une considération partielle des connaissances et mène à la même erreur que celle qui sous-estime l'influence du tempérament romantique en général dans l'art et la poésie grecques, comme si l'art grec avait exclusivement traité de la nature humaine dans sa santé et avait supprimé tous les thèmes étranges, toute la beauté qui naît de la difficulté et ne s'était permis rien d'autre qu'un calme olympien, quoiqu'un peu lassant. » (*Écrits mythologiques*, p.81).

² « Pagan and Medieval Religious Sentiment », *Essays in Criticism*, p.150.

³ Le tableau est exposé la Dudley Gallery à l'Egyptian Hall de Piccadilly. Il était accompagné de lignes de *La vie et la mort de Jason* de William Morris : « By thee the unnamed smouldering fire / Within our hearts turns to desire, / Sweet, amorous, half-satisfied; / Through thee the doubtful years untried / Seem fair to us an fortunate, / In spite of death, in spite of fate. »

⁴ Simeon Solomon a peint un autre *Bacchus* (1867), mais à l'huile : les contours sont donc beaucoup plus nets. Le tableau, l'un des plus connus de Solomon, aujourd'hui exposé à la Birmingham City Art Gallery, ne présente que la tête seule de Bacchus, contrairement à celui que nous présentons.

rêveur du Bacchus, tourné vers le bas, dans la direction opposée à celle que prend le bateau à l'horizon, semble d'ailleurs habité par une nostalgie terrestre. On est bien loin du Bacchus festif du cortège bacchique, accompagné des ménades, de Silène et de Priape, du Dionysos joyeux de la Renaissance¹ : ce Bacchus, s'il a tous les attributs du dieu du vin, semble figuré dans une altérité et dans une étrangeté, qui disent aussi une sensualité déviante. La peau de léopard s'offre alors comme une défense de la bigarrure², comme le drapé révèle plus qu'il ne cache les attributs masculins, représentés par la grappe de raisin : la figure, cheveux défaits, à moitié nue, est mélancoliquement érotique. Swinburne écrit d'ailleurs de ce *Bacchus* : « the curled and ample hair, the pure splendour of faultless cheek and neck, the leopard-skin and thyrsus, are all of the god, and godlike... but mournful wonderful lips and eyes are coloured with mortal blood and lighted with human vision. [...] Some obscure suppressed tragedy of thought and passion and fate seems latent as the vital veins under a clear skin. »³

1. D'Apollon à Dionysos⁴

a. Strangeness and night

Chez Pater, cette Grèce cacophonique prend la forme d'une Grèce nocturne, monstrueuse et grotesque. Grèce nocturne avant tout : il y a dans ce motif un vaste projet sous-jacent, à la fois épistémologique (réévaluer la part d'obscurité de la connaissance et des savoirs) et esthétique (romanticiser la Grèce), qui souligne aussi le pessimisme politique profond de Pater, que ce soit vis-à-vis des idéaux helléniques et de leur interprétation par la nouvelle génération décadente, ou de la société elle-même, qui semble incapable d'accueillir véritablement le projet patérien. Si cette Grèce d'ombre, éminemment romantique, se livre surtout dans la prose patérienne des dix dernières années (1885-1894), on aurait tort d'y voir un revirement soudain de Pater, concomitant à sa prise de recul (notamment morale, telle qu'elle s'exprime dans *Marius*) sur le sensualisme de ses premières années : *La Renaissance*, malgré toute sa

¹ « The artists of the Italian Renaissance have treated Dionysus many times, and with great effect, but always in his joy, as an embodiment of that glory of nature to which the Renaissance was a return. » (« A Study of Dionysus: the spiritual form of fire and dew », *Greek Studies*, p.41).

² Comme le rappelle Pater lui-même dans « Les Bacchantales d'Euripide » : « it is itself excited, troubled, disturbing—a spotted or dappled thing, like the oddly dappled fawn- skins of its own masquerade, so aptly expressive of the shifty, twofold, rapidlydoubling genius of the divine, wild creature himself. » (*Greek Studies*, p.59).

³ A.C. Swinburne, « Simeon Solomon », *Dark Blue*, 1 (juillet 1871), p.573.

⁴ « Even at Delphi, the centre of Greek inspiration and of the religion of Apollo, [Dionysus's] claim always maintained itself; and signs are not wanting that Apollo was but a later comer there. » (« A Study of Dionysus: the spiritual form of fire and dew », *Greek Studies*, p.19).

lumière winckelmannienne, est déjà un texte qui contient en germe cette vision nocturne, fondée sur l'idée que « la religion grecque a elle aussi ses mendiants, ses purifications, son mysticisme antinomien, ses vêtements offerts aux dieux, ses statues usées de baisers, ses superstitions exagérées réservées au vulgaire, son culte du chagrin, son “*addolorata*”, et ses tristes mystères. »¹ En d'autres termes, le paganisme patérien est déjà double : de la même manière que le christianisme, s'il est majoritairement ascétique, s'offre aussi, au cours de l'histoire, comme une incarnation des idéaux patériens (la « Petite Paix de l'Église »), la Grèce de Pater porte déjà en elle cet antagonisme entre sensualisme et spiritualisme, comme le précise « Winckelmann » :

« Nay, a sort of preparation for the romantic temper is noticeable even within the limits of the Greek ideal itself, which for his part Winckelmann failed to see. For Greek religion has not merely its mournful mysteries of Adonis, of Hyacinthus, of Demeter, but it is conscious also of the fall of earlier divine dynasties. Hyperion gives way to Apollo, Oceanus to Poseidon. Around the feet of that tranquil Olympian family still crowd the weary shadows of an earlier, more formless, divine world. The placid minds even of Olympian gods are troubled with thoughts of a limit to duration, of inevitable decay, of dispossession. Again, the supreme and colourless abstraction of those divine forms, which is the secret of their repose, is also a premonition of the fleshless, consumptive refinements of the pale, medieval artists. That high indifference to the outward, that impassivity, has already a touch of the corpse in it: we see already Angelico and the Master of the Passion in the artistic future. The suppression of the sensuous, the shutting of the door upon it, the ascetic interest, may be even now foreseen. Those abstracted gods, "ready to melt out their essence fine into the winds", who can fold up their flesh as a garment, and still remain themselves, seem already to feel that bleak air, in which like Helen of Troy, they wander as the spectres of the middle age. »²

¹ « Winckelmann », *LR*, p.193 : « Greek religion too has its mendicants, its purifications, its antinomian mysticism, its garments offered to the gods, its statues worn with kissing, its exaggerated superstitions for the vulgar only, its worship of sorrow, its *addolorata*, its mournful mysteries. Scarcely a wild or melancholy note of the medieval church but was anticipated by Greek polytheism! » (*R*, p.203-204).

² « Winckelmann », *R*, p.223-224 : « Car en vérité, une sorte de préparation du tempérament romantique est discernable y compris à l'intérieur des limites de l'idéal grec lui-même, que Winckelmann, pour sa part, échoua à voir. La religion grecque a en effet ses tristes mystères d'Adonis, d'Hyacinthe et de Déméter, mais elle est également consciente de la chute de dynasties de dieux antérieures. Hypérion le cède à Apollon, Océanos à Poséidon tandis qu'aux pieds des Olympiens tranquilles se pressent encore les ombres lasses d'un monde antérieur et plus informe. Même les esprits placides des dieux olympiens sont troublés par des pensées de dépossession, d'une limite à la durée, d'un déclin inévitable. De nouveau, l'abstraction suprême et incolore de ces formes divines, qui constitue le secret de leur calme, est aussi une prémonition des raffinements désincarnés et consomptifs des pâles artistes du Moyen Âge. Cette haute indifférence devant l'extériorité et cette

Cette Grèce romantique, on le voit, est fondamentalement liée à la perception de la culture comme flux continu, quitte à mettre anachroniquement en lumière les effets d'anticipation (« *foreseen* ») et de porosité entre les époques. Beaucoup de motifs dans ces lignes seront repris dans la prose patérienne : figures de sacrifiés (Adonis, Hyacinthe), déclin des dieux, autant de thèmes romantiques qui éloignent résolument la Grèce patérienne de celle de Winckelmann. La perspective adoptée par Pater envisage ainsi, comme le font Heine et Gautier (« les dieux eux-mêmes meurent »), les religions dans leur périssabilité et leur successivité : avant même « Denys l'Auxerrois » et « Apollon en Picardie », ces lignes s'offrent comme une première esquisse sur le motif des « dieux en exil ». En ce sens, quelles similitudes avec Heine ! De la même manière que ce dernier, dans « Die Götter Griechenlands », transformait Vénus en « déesse des cadavres », il s'agit pour Pater de montrer cette spiritualisation à l'œuvre au cœur même du paganisme antique, « l'abstraction incolore » (« *colourless abstraction* ») des dieux grecs préfigurant la « désincarnation » médiévale (« *fleshless* »). Bien plus, Pater détourne les valeurs classiquement associées à la Grèce (« *repose* », « *impassivity* », que l'on pourrait presque voir comme des avatars de l'*Heiterkeit* classique) pour les rattacher au contraire à un romantisme exsangue, en témoigne la référence à l'*Endymion* de Keats¹. En résonance étroite avec Heine, les dernières lignes donnent à voir le défilé fantomatique de ces dieux païens désormais cadavériques : si la perspective est moins critique, moins ironique, moins distanciée chez Pater, qui ne s'engagera jamais, comme le fait Heine, dans une croisade contre le romantisme, il s'agit bien d'œuvrer à une romantisation du paganisme : ainsi, Pater « s'attache de façon presque exclusive aux aspects romantiques de l'âme hellénique, [et] va droit à ce que les mythes lui offrent de plus tourmenté, sinon de plus lugubre. »²

D'une Grèce lumineuse ou solaire, on passe alors à une Grèce lunaire, à l'image d'Artémis, dont il est question dans « Hippolyte voilé », déesse oubliée, non plus sœur d'Apollon mais fille de Déméter et sœur de Perséphone, qui s'oppose à l'illustre Vénus. On bascule alors dans un espace perpétuellement ambivalent : « he could hardly tell where the country left off in it,

impassibilité ont déjà un accent cadavérique ; et nous voyons Fra Angelico et le “Maître de la passion” poindre à l'horizon artistique. On peut même y anticiper la suppression et l'exclusion de la sensualité, puis l'intérêt ascétique. Ces dieux abstraits, “prêts à fondre leur essence aux vents”, qui peuvent replier leur chair pour en faire un vêtement tout en restant les mêmes, semblent déjà sentir cet air glacial où, comme Hélène de Troie, ils errent comme les spectres du Moyen-Âge. » (*LR*, p.206-207).

¹ Livre 2, v. 95-100.

² G. d'Hangest, « Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle : Walter Pater et la Grèce », art. cit., p.485.

and the field-paths became its streets »¹. Dans la même logique, de nombreuses scènes d'« Apollon en Picardie » se déroulent lors de « longs crépuscules continus » ou « à la lueur de cette fréquente aurore continue qui n'était pas l'aube »² : Hyacinthe et le prieur Saint-Jean arrivent de nuit à Notre-Dame de Pratis, et c'est dans le *solar*, à la lueur de la lune, que le prieur découvre, pour la première fois, le serf Apollyon endormi. Abélard, quant à lui, termine son existence dans un « *uncertain twilight* »³...

Cette Grèce nocturne et spectrale se fait alors étrange et monstrueuse. Pater, qui, comme on l'a vu, invite le critique et l'artiste à se faire « amant d'âmes étranges », écrit ainsi, dans un manuscrit non publié daté de la fin des années 1870 et intitulé « Introduction to Greek Studies » : « [i]n all treatments of Gk. things at the present day, it is the rom[antic] element, the elements of strangeness, passion, colour, as opposed to the elements of [blank], the classicism of the classics wh. most needs enforcing. »⁴ L'essai de Pater consacré au romantisme, notamment français, consacre ainsi une place de choix au motif de la « curiosité », dans ses acceptions à la fois esthétiques mais aussi épistémologiques. Dans cette logique, des essais comme « Demeter and Persephone » ou « A Study of Dionysos » portent une vision qui privilégie le rugueux ou le monstrueux, loin de l'idéal arnoldien de « *sweetness and light* »⁵ : il s'agit bien, comme le fait Nietzsche, de mettre en lumière les cultures archaïques et anachroniquement romantiques de la Grèce antique, et d'insister sur les notions de « primitivisme, d'irrationalité, de fluidité, d'obscurité et de grotesque »⁶. « Conte terrifiant »⁷, « Denys l'Auxerrois » illustre parfaitement cette vision du paganisme : Denys a ainsi une « prédilection pour les enfants mal poussés ou même franchement difformes »⁸. De même Apollyon renvoie-t-il bien moins à l'Apollon dorien des « Marbles of Aegina » ou de

¹ *ME*, t.1, p.160 : « il avait peine à dire où s'arrêtait la campagne et où les sentiers champêtres devenaient des rues » (*Marius*, p.139).

² « Apollon en Picardie », p.112 et 113 : « in its long, continuous twilights » (*IP*, p.206) ; « under the moonlight, or that frequent continuous aurora which was not the dawn » (*ibid.*).

³ « Two Early French Stories », *LR*, p.6.

⁴ Fol. 1R, « Introduction to Greek Studies », Houghton Library, bMS Eng 1150 (6). Cité par S. Evangelista *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.43. C'est cette citation qui sera reprise par C. Ribeyrol dans son ouvrage *Étrangeté, passion, couleur. L'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds*, *op.cit.* Dans la même logique, à rebours des représentations usuelles, Wordsworth, poète romantique par excellence selon l'esthète anglais, est ainsi « strange » et « peculiar ». On pense évidemment à Baudelaire, pour qui « le beau est toujours bizarre »...

⁵ Voir S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.39.

⁶ *Ibid.*, p.38.

⁷ M. Cazamian, *Le roman et les idées en Angleterre 2. L'anti-intellectualisme et l'esthétisme*, *op.cit.*, p.127.

⁸ « Denys l'Auxerrois », dans *Portraits imaginaires*, p.79.

« Lacedaemon », celui décrit par K.O. Müller dans *Die Dorier* : ici, rappelle B. Inman, c'est un « dieu naturel » et non un dieu rationnel, qui tient bien plus à l'Apollon de L. Preller¹.

Grèce monstrueuse donc, Grèce grotesque aussi, alors même que Pater rappelle pourtant, dans *La Renaissance*, que « le grotesque avec lequel l'idéal hellénique n'a rien en commun »². À rebours tout impératif de cohérence, le paganisme antique se fait alors pluriel et antithétique : le rêve de réconciliation n'est qu'union des contradictions, et le sujet moderne reste un être déchiré par ses tensions internes. Si cet éclatement s'incarne, chez Heine, dans une remise en cause du projet autobiographique romantique (dans des textes comme les *Mémoires* ou les *Aveux*), il passe, chez Pater, par une forme de réflexivité permanente du sujet sur lui-même. Dans *Marius*, comme dans de nombreux portraits imaginaires, le héros semble continuellement conscient de lui-même, comme s'il se regardait vivre constamment : il ne se réunit que lors de rares moments d'extases habités par un « *sense of self-possession* »³, comme celui que l'on a évoqué dans notre première partie. Mais le rêve d'union se heurte à la réalité, et c'est en ce sens que Denys, de figure positive qu'il était, se transforme brutalement. Alors qu'il incarnait jusqu'alors un principe de vie, ce végétarien désormais mangeur de viande⁴ semble semer la mort sur son passage⁵ : les femmes tuent leurs enfants, les filles enceintes se pendent... On retrouve d'ailleurs cette même dialectique entre beauté et destruction à l'œuvre dans « Apollon en Picardie ». Loin d'incarner une synthèse heureuse et médiatrice, comme on l'a vu en deuxième partie, le païen, devenu monstre, est un être duel, obscur parce que contradictoire, une sorte de Dorian Gray⁶, une figure « *two-sided* »⁷, en

¹ B. Inman, *Walter Pater and his readings*, t.2, *op.cit.*, p.144 : « There is not a detail in Pater's characterization of Apollo in "Apollo in Picardy" which cannot be traced to a classical Greek source » (*ibid.*, p.145). Inman cite en ce sens la description de Preller de « L'Apollon d'Amyclae » et de « L'Apollon Karneios », et souligne que c'est aussi Preller qui parle de la gemellité entre Apollon et Dionysos.

² LR, p.201 : « the Hellenic ideal has nothing in common with the grotesque » (R, p.216). C'est dire combien la pensée de Pater évolue, ou du moins combien elle porte une tension inhérente entre lumière et ténèbres, entre unité et multiplicité, dont notre étude a cherché à rendre compte.

³ ME, t.2, p.62.

⁴ Pater se réfère ici à la version orphique du mythe, qui évoque Dionysos Omophagos (ou Dionysos Zagreus). Voir les notes en IP, p.89.

⁵ Là encore Pater suite une tradition héraclitéenne qui fait de Dionysos et Hadès un même et unique dieu.

⁶ J.-P. Riquelme, dans « Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and The Picture of Dorian Gray », art.cit, parle ainsi du *Portrait de Dorian Gray* comme d'un « dark, revealing double for Pater's aestheticism » (p.25). Le titre du roman d'Oscar Wilde est emblématique de cette vision de la Grèce, entre lumière (Dorian, dorien) et ombres (Gray, gris).

⁷ « Hippolyte voilé », IP, p.149. Pater parle d'Artémis. Il évoquera de la même manière Perséphone, « twofold goddess », et Dionysos, « dieu duel de l'été et de l'hiver » : « He is twofold then—a Döppelgänger; like Persephone, he belongs to two worlds. » (« A Study of Dionysus: the spiritual form of fire and dew », *Greek Studies*, p.44). Même remarque dans *Marius*, lors des jeux de l'amphithéâtre, au cours desquels Marius assiste au massacre de centaines d'animaux : « Artemis or Diana, as she may be understood in the actual development of her worship, was, indeed, the symbolical expression of two allied yet contrasted elements of human temper and

proie aux métamorphoses (celles d'Apulée dans *Marius*¹), habitant des lieux eux-mêmes duels (« Deux-Manoirs » pour Gaston) : « The wise monk Hermes bethought him of certain old readings in which the Wine-god, whose part Denys had played so well, had his contrast, his dark or antipathetic side; was like a double creature, of two natures, difficult or impossible to harmonise. »² En d'autres termes, « le sujet n'est pas une entité mais le lieu d'un partage entre ombre et lumière, témoignage de l'altérisation intime progressive des hommes au XIX^e siècle »³.

b. « Unknown or uncertain workmen... »

Contrepartie nocturne de cette volonté de réconciliation heureuse abordée précédemment, ces dualités participent alors à un éloge de l'inconnu et de l'incertain (« sexe douteux », dirait Gautier). À rebours de la vision claire défendue par Arnold ou Ruskin, ce régime de l'incertitude, qui ne se réduit pas à la question du relativisme et du subjectivisme patériens, cherche à souligner les failles de la connaissance plus que ses découvertes, ses mystères et ses énigmes plus que ses conclusions arrêtées : « it is still by a certain mystery in his work, and something enigmatical beyond the usual measure of great men, that he fascinates. »⁴ Les « portraits imaginaires », à la fois essais, contes, romans ou nouvelles, se plaisent dans une ambiguïté générique à rebours de toute classification officielle. Ce qui intéresse Pater, c'est donc précisément que l'on ne sache pas :

« But, although the number of Giorgione's extant works has been thus limited by recent criticism, all is not done when the real and the traditional elements in what concerns him have been discriminated; for, in what is connected with a great name, much that is not real is often very stimulating. For the aesthetic philosopher,

experience—man's amity, and also his enmity, towards the wild creatures, when they were still, in a certain sense, his brothers. » (*ME*, t.1, p.237 ; *Marius*, p.195-196).

¹ Si Pater s'attache davantage au mythe lumineux de Cupidon et Psyché, traduit intégralement dans *Marius*, ce conte fait figure d'*apax* dans l'ensemble des *Métamorphoses* d'Apulée, perdu au milieu de cette « humanité fruste bien que naturelle, de ces horreurs burlesques » : « But the marvellous, delight in which is one of the really serious elements in most boys, passed at times, those young readers still feeling its fascination, into what French writers call the *macabre*—that species of almost insane preoccupation with the materialities of our mouldering flesh, that luxury of disgust in gazing on corruption, which was connected, in this writer at least, with not a little obvious coarseness. [...] And the scene of the night-watching of a dead body lest the witches should come to tear off the flesh with their teeth, is worthy of Théophile Gautier. » (*ME*, t.1, p.60-61 ; *Marius*, p.65). Rare mention explicite de Théophile Gautier dans la prose patérienne !

² « Denys l'Auxerrois », *IP*, p.90 : « Le docte moine Hermès se souvint d'anciens écrits où le dieu du vin, dont Denys avait si bien tenu le rôle, montrait, par contraste, une humeur sombre ou détestable, comme une créature double et faite de deux natures difficile sou impossibles à mettre en harmonie ».

³ B. Coste, *Cette époque de doute. Walter Pater et la question de la croyance*, *op.cit.*, p.147.

⁴ « Leonardo da Vinci », *R*, p.98 : « c'est toujours par un certain mystère dans son œuvre, et par quelque énigme surpassant le degré habituel propre aux grands hommes, que Léonard fascine, » (*LR*, p.119).

therefore, over and above the real Giorgione and his authentic extant works, there remains the Giorgionesque also—an influence, a spirit or type in art, active in men so different as those to whom many of his supposed works are really assignable. A veritable school, in fact, grew together out of all those fascinating works rightly or wrongly attributed to him; out of many copies from, or variations on him, by unknown or uncertain workmen, whose drawings and designs were, for various reasons, prized as his; out of the immediate impression he made upon his contemporaries, and with which he continued in men's minds; out of many traditions of subject and treatment, which really descend from him to our own time, and by retracing which we fill out the original image. »¹

Contre la science moderne (« *recent criticism* ») qui classifie, ordonne et discrimine au nom d'un impératif de scientificité et de vérité, Pater fait encore une fois l'éloge de « ce qui n'est pas réel » (« *much that is not real* »), et de ce qui est « inconnu » et « incertain » (« *unknown or uncertain* »), autant d'éléments qui participent, au même titre qu'un savoir certifié et officiel, au processus de connaissance. Dans une sorte d'impressionnisme épistémologique, il s'agit ainsi de souligner les influences indirectes, inconscientes ou sous-jacentes dans l'écriture de l'histoire, en d'autres termes la manière dont les « impressions immédiates » participent à la construction d'une mémoire individuelle et collective, dans un va-et-vient constant entre « lui » (« *which really descend from him to our own time* ») et « nous » (« *by retracing which we fill out the original image* »).

c. « Du mystère et du granit, voilà l'Égypte »²

Qu'il soit grec ou égyptien, le paganisme gautiérien s'engage dans la même démarche. Dans *Le Roman de la momie*, un objet particulièrement incarne cette beauté incertaine qui échappe à toute forme de discours rationnel : la momie, cœur névralgique du roman et véritable

¹ « The school of Giorgione », *R*, p.147-148 : « Bien que le nombre des œuvres encore présentes de Giorgione ait ainsi été restreint par la critique récente, tout n'est cependant pas fini lorsque l'on a distingué les éléments réels et traditionnels, car une grande part de ce qui relève de l'imaginaire est souvent très stimulante lorsque l'on traite d'un grand nom. Au-delà et par-delà le véritable Giorgione, il y a donc aussi pour le philosophe esthétique le giorgionesque : une influence, un esprit ou un type d'art actif chez des hommes aussi différents de ceux auxquels on peut vraiment attribuer nombre de ses œuvres supposées. Une véritable école naquit en fait à partir de toutes ces œuvres fascinantes qui lui furent attribuées à tort ou à raison ; à partir de nombreuses copies ou de variantes effectuées par des artisans inconnus ou incertains, dont les dessins et les desseins furent, pour diverses raisons, aussi prisés que les siens, à partir de l'impression qu'il fit sur ses contemporains et qui resta dans leurs esprits ; à partir de nombreuses traditions en matière de sujet et de traitement qui viennent réellement de lui jusqu'à nous et au moyen desquelles, nous remplissons à rebours l'image originale. » (*LR*, p.153).

² *NC*, p.21.

matériau poétique. Cette dernière est un véritable défi pour Rumphius qui, en elle, « ne reconnaissait pas les figures et les signes ordinaires du rituel »¹ :

« Ceci dérange [...] toutes mes notions et toutes mes théories, et renverse les systèmes les mieux assis sur les rites funèbres égyptiens, si exactement suivis pourtant pendant des milliers d'années ! Nous touchons sans doute à quelque point obscur, à quelque mystère perdu de l'histoire. Une femme est montée sur le trône des Pharaons et a gouverné l'Égypte. Elle s'appelait Tahoser, s'il faut en croire des cartouches gravés sur des martelages d'inscriptions plus anciennes ; elle a usurpé la tombe comme le trône, ou peut-être quelque ambitieuse, dont l'histoire n'a pas gardé souvenir, a renouvelé sa tentative. »²

Face à cette momie, l'historien (et ses certitudes masculines) est impuissant, et ce prologue se fait encore une fois lieu d'une mise en échec de l'histoire et de ses prétentions scientifiques. Dès lors que l'on voit dans la momie, comme on l'a dit, une métaphore du texte et de l'écriture, ce qui se dérobe ainsi à toute perquisition archéologique, ce qui dérange les « théories » et « renverse les systèmes les mieux assis », c'est la poésie et son mystère, irréductible à toute traduction : « Rumphius est parvenu à déchiffrer le papyrus mystérieux, *sauf quelques endroits altérés ou présentant des signes inconnus...* »³. Peu importe que l'on ne trouve dans le prétendu manuscrit traduit aucune trace de ces « endroits altérés » : il ne s'agit pas de faire œuvre cohérente mais obscure. Cette phrase contraste d'ailleurs fortement avec la violence du ton péremptoire employé par le savant dans le prologue, comme si ces années de traduction du manuscrit avaient fait naître en lui la prise de conscience de la vanité de sa démarche. Ce que donne à voir ce prologue, par la mise au jour de cette momie, c'est ainsi le modèle d'une écriture faite de « labyrinthes » et de « cæcums »⁴, une parole fragmentaire « mosaïque »⁵, habitée d'un éternel « mystère sacré »⁶ et qui déjoue résolument le discours logique. En ce sens, la momie devient même objet religieux, la poésie texte saint : contrairement à Rumphius et à Argyropoulos, Evandale, dans sa quête métaphysique, est

¹ *Ibid.*, p.117.

² *RM*, p.107

³ *RM*, p.118. Nous soulignons.

⁴ *RM*, p.91.

⁵ *RM*, p.73 (dédicace).

⁶ *RM*, p.92. Le terme de « mystère » est récurrent pour désigner la momie.

envahi par « une sorte d'horreur religieuse » devant sa profanation qui lui paraît « impie et sacrilège »¹.

L'idéal qui se fait jour alors est celui d'une parole ésotérique² et sacrée dont la quête est aussi difficile que la catabase initiatique d'Evandale et de Rumphius dans la vallée des Rois : chez Gautier, « le discours sur l'Orient est habité par l'obsession de l'occulte »³. Cette aspiration à l'idéal, à cette virginité première, régulièrement soulignée⁴, est un désir profondément romantique, et qui tourne également Gautier du côté d'un spiritualisme idéaliste. Cette soif de pureté, par exemple chez Evandale, est présentée dans toute son ambiguïté en ce que le dandy veut à la fois accéder au secret de cette tombe, et en même temps « laisser retomber le linceul »⁵, habité par « ce sentiment qui empêche l'homme de décacheter la lettre, d'ouvrir la porte, de soulever le voile qui cache le secret qu'il brûle d'apprendre »⁶.

2. Écrire pour celles et ceux « dont l'histoire n'a pas gardé souvenir »

a. Prendre « le parti des dieux vaincus » : retour au « peuple-spectre »

Cette Grèce étrange et cette Égypte mystérieuse renvoient aussi à une position épistémologique : il s'agit ainsi de réévaluer la part libidinale, inconsciente, monstrueuse, de la connaissance, en d'autres termes de donner voix à ce qui est inconnu ou sorti de l'histoire.

¹ *RM*, p.101.

² Le narrateur gautiérien participe lui-même à cette mise en scène, par son style même, d'un discours ésotérique. Il parle ainsi en initié, et s'adresse à des initiés, comme en témoigne son usage de certains déterminants : « sur les deux joues de la proue s'ouvrait *le* grand œil osirien » (*RM*, p.105, nous soulignons). Comme si le lecteur connaissait de fait ce (fameux) œil osirien... Certes, il s'agit sûrement là de réalités mieux connues par les lecteurs de l'époque de Gautier que par ceux du XXI^e siècle, mais il convient tout de même de reconnaître que la prose gautiérienne, et donc une certaine conception de l'écriture et du langage, tourne au débat d'initié : « Au-dessus de la porte, se voyait une croix plantée dans un cœur [...] dont le sens, *comme chacun sait*, est « la bonne maison ». (*RM*, p.172). Paradoxes de l'écriture gautiérienne : d'un côté, l'écrivain reproche au discours savant son ésotérisme : « Quel résultat le public, à qui, au bout du compte, sont destinés les livres, recueille-t-il de tant de travaux obscurs, de dissertations cryptiques, de fouilles ténébreuses dont les doctes auteurs semblent avoir masqué l'entrée comme les anciens Égyptiens, — la comparaison est de mise ici, — masquaient les portes de leurs tombeaux et de leurs seringues, afin que personne n'y pût pénétrer ? Que sert-il de sculpter dans l'ombre d'interminables panneaux d'hiéroglyphes, que nul œil ne verra, et dont on se réserve la clef ? (*L'Orient*, « Égypte ancienne », p.262). De l'autre, Gautier s'engage lui aussi dans cette voie : pas de sacré sans mystère... On pourrait en dire de même de Pater qui, malgré ses attaques contre l'érudition critique, nécessite le secours de l'érudition pour lire ses textes, aux multiples références intertextuelles.

³ M. Lavaud, *Gautier militant du romantisme*, *op.cit.*, p.350.

⁴ La virginité de Tahoser, vivante ou morte, est plusieurs fois mise en valeur, que ce soit dans le récit enchâssé ou dans le prologue (le sceau brisé du tombeau, par exemple). Le viol illustre donc à la fois la violence du monde moderne à son égard, celui d'une histoire par une autre, mais prend aussi des allures de quête métaphysique du beau. Comme la métaphore du voile d'Isis, à la fois érotique et métaphysique, briser le sceau peut renvoyer aussi bien à la défloration qu'à l'accès à une vérité première.

⁵ *RM*, p.101-102.

⁶ *RM*, p.113.

Comme chez Gautier, qui donne la parole aux oubliés ou aux vaincus de l'histoire, Heine cherche ainsi à faire parler les exilés et toutes ces figures disparues, à la marge, à l'image du Jupiter des *Dieux en exil*, ce « Jupiter moyenâgeux » (« *mittelalterlichen Jupiter* ») dont l'histoire a perdu la trace :

« Seine Spur ging verloren, und ich habe vergebens alte Chroniken und alte Weiber befragt, niemand wußte mir Auskunft zu geben über sein Schicksal. Ich habe in derselben Absicht viele Bibliotheken durchstöbert, wo ich mir die prachtvollsten Codices, geschmückt mit Gold und Edelsteinen, wahre Odalisken im Harem der Wissenschaft, zeigen ließ [...]. Es scheint als hätten sich keine volksthümlichen Traditionen über einen mittelalterlichen Jupiter erhalten, und alles was ich aufgegabelt, besteht in einer Geschichte, welche mir einst mein Freund Niels Andersen erzählte. »¹

Dès lors, face au vide des savoirs officiels, face aux lacunes de la science, c'est bien l'imagination poétique qui prend le relais : on passe de l'histoire disciplinaire, celle des bibliothèques, à l'histoire comme fiction, celle de Niels Andersen, avatar du poète, qui singe toute forme de causalisme rationnel². Car au fond, ce sont bien ces marginaux et ces laissés-pour-compte, ceux qui n'ont pas leur place dans le discours officiel de l'histoire qui sont les véritables poètes, comme Heine le rappelle dans l'évocation des chansons populaires romantiques : « Gewöhnlich ist es aber wanderndes Volk, Vagabunden, Soldaten, fahrende

¹ *GE*, p.138 : « On perdit les traces de l'ex-dieu, et c'est en vain que j'ai interrogé les vieilles chroniques et les vieilles femmes : personne n'a pu me fournir des renseignements sur sa destinée. J'ai fouillé dans beaucoup de bibliothèques [...], où je me fis montrer les codex les plus magnifiques, enrichis d'or et de pierreries, véritables odalisques dans le harem de la science. [...]. Je me suis persuadé que le Moyen-Âge ne nous a point légué de traditions sur le sort de Jupiter depuis la chute du paganisme. Tout ce que j'ai pu déterrer ayant quelque rapport à ce sujet, c'est l'histoire que me raconta jadis mon ami Niels Andersen. » (*DE*, p.251).

² Ce que montrent par exemple les explications de Niels Andersen sur les baleines, dans *Les dieux en exil* : « Il soutenait que la dévotion n'y était pour rien. Il expliqua la chose par des raisons physiologiques. Il fit remarquer que... » Le discours de Niels Andersen, s'il semble formellement suivre une logique démonstrative implacable, obéit en fin de compte aux lois les plus invraisemblables, puisque le baleiner fait de la baleine un mammifère qui, entre autres extravagances, dort sur les glaçons, laisse des rats d'eau se nicher sous sa peau, ou se soulage des démangeaisons causées par lesdites bestioles en frottant son dos à la verticale contre la banquise... Cette description grotesque des cétacés vise ainsi autant à ridiculiser toute forme d'argumentation rationnelle et méthodique, qu'à faire l'éloge de la fantaisie et de la liberté toute-puissante de l'écrivain. Il résulte plus sérieusement de cette conception une vision de l'histoire qui évite toute forme de causalisme et de schématisme facile : « In der Weltgeschichte ist nicht jedes Ereigniß die unmittelbare Folge eines anderen, alle Ereignisse bedingen sich vielmehr wechselseitig. » (*RS*, I, p.133). Gautier dira, dans *Mademoiselle de Maupin* : « les effets n'ont point de causes, et les causes point d'effet. » (*Maupin*, p.295). Il y a bien un anti-causalisme chez Heine, Gautier et Pater, qui rappelle les réflexions du vitalisme nietzschéen : parce que l'art est mise en présence et aura, « c'est aux physiologues et aux vivisecteurs de l'esprit de scruter l'origine d'une œuvre, jamais aux hommes de l'esthétique, jamais aux artistes ! » (Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, p.116). Il s'agit ainsi d'abandonner toute forme de déterminisme. Voir, dans le *Crépuscule des idoles*, « Les quatre grandes erreurs » (de la causalité), p.51-63.

Schüler oder Handwerksburschen, die solch ein Lied gedichtet. »¹ Comme dans les « Dieux de la Grèce », et contrairement aux Dieux qui ont « toujours, dans les batailles des hommes, pris le parti des vainqueurs », la mission de la poésie est bien de « prendre le parti des dieux vaincus. »² C'est précisément dans cette démarche que s'inscrit le Heine des dernières années, comme le rappelle l'avant-propos à la seconde édition de *De l'Allemagne* (1855), dans lequel Heine revient avec ses affinités avec les saints-simoniens : « À cette époque, le nom auquel j'adressais ces hommages était pour ainsi dire un schiboleth, et désignait le parti le plus avancé de l'émancipation humaine, qui venait d'être terrassé par les gendarmes et les courtisans de la vieille société. En patronisant les vaincus, je lançais un superbe défi à leurs adversaires, et je manifestais ouvertement mes sympathies pour les martyrs que l'on outrageait alors. »³

Comment ne pas alors comprendre en ce sens le retour à la tradition juive qui caractérise le Heine du matelas-tombeau ? Quelle que soit la réalité de la conversion heinéenne, il est indéniable que les dernières années du poète, marquées par la déchéance physique et les désillusions politiques, rendent manifeste une réconciliation de Heine avec ses origines juives. Certes, ce judaïsme n'a jamais cessé d'irriguer l'œuvre heinéenne, en témoigne le roman inachevé *Le rabbin de Bacharach* (1840)⁴, ou l'évocation régulière, en poésie comme en prose, du peuple juif, par exemple dans *Ludwig Markus* ou *Über Ludwig Börne*. C'est d'ailleurs au livre II de ce même ouvrage qu'Heine évoque sa (re)lecture de la Bible⁵, un texte qui parcourt, dix ans plus tard, le recueil du *Romancero*, que ce soit par la figure du Lazare néotestamentaire ou par la réinterprétation de motifs de l'Ancien Testament : « Das goldne Kalb », « König David », « Salomo » (poème X du cycle « Lazarus »), « Prinzessin Sabbath » et « Yehuda ben Halevy » (*Hebräische Melodien*) sont autant de poèmes qui font du matériau biblique une nouvelle source d'inspiration pour le poète. La perspective reste ambivalente :

¹ *RS*, III, p.206 : « D'ordinaire c'est un peuple errant, des vagabonds, des soldats, des écoliers ambulants ou des compagnons ouvriers qui ont composé ces chansons. [Les compagnons surtout sont de grands poètes.] » (*DA*, V, *DHA* 8, p.416).

² « Les dieux grecs », *MDN*, *DHA* 1, p.508-509 : « Denn immerhin, ihr alten Götter, / Habt ihrs auch ehemals, in Kämpfen der Menschen, / Stets mit der Partei der Sieger gehalten, / So ist doch der Mensch großmütiger als ihr, / Und in Götterkämpfen halt ich es jetzt / Mit der Partei der besiegten Götter. » (« Die Götter Griechenlands », *NS*, *DHA* 1, p.416).

³ *DA*, *DHA* 8, p.255.

⁴ Les deux premiers chapitres du roman ont été écrit très tôt, au début des années 1820, alors que Heine fait partie de l'éphémère *Verein für Kulturwissenschaft der Juden*. C'est à l'occasion de l'affaire des Juifs de Damas (1840) que Heine rédige un troisième chapitre. Si ce dernier détonne avec les deux premiers, notamment en ce qu'il offre de beaux exemples du sensualisme païen de Heine (Don Isaac), l'ensemble de l'œuvre cherche bien à faire du peuple juif un peuple opprimé par l'obscurantisme cette fois-ci exclusivement chrétien et médiéval. Il s'agit bien pour Heine de défendre les minorités et les peuples opprimés.

⁵ Voir ainsi la lettre du 08/07, celle du 18/07, ou celle du 29/07.

« Das goldne Kalb » transforme l'adoration du veau d'or en bacchanale, quand « König David », en s'appuyant sur le récit de la mort de Joab¹, dénonce le despotisme (celui de David et de Salomon). S'il est certain que cette approche du texte biblique est totalement dépourvue d'adhésion confessionnelle, en témoigne l'ultime poème des *Mélodies hébraïques* (« Disputacion ») qui renvoie dos-à-dos prêtre et rabbin, Heine fait néanmoins des textes sacrés judéo-chrétiens et de la Haggadah autant de recueils de poésie qui rendent manifeste les pouvoirs de la littérature : le pénultième poème du *Romanzero* fait ainsi de Yehuda ben Halevy une figure poétique par excellence.

Déjà décrits dans *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* comme une « nation égorgée », un « peuple spectre »², ces Juifs heinéens s'offrent eux aussi comme autant de vaincus de l'histoire et de dieux en exil, avatars du poète lui-même, comme le montre bien *Le rabbin de Bacharach* : « Die Geistlichkeit herrschte im Dunkeln durch die Verdunkelung des Geistes. Eine am meisten vereinzelte, ohnmächtige und vom Bürgerrechte allmählig verdrängte Körperschaft war die kleine Judengemeinde »³ La première phrase, construite en chiasme, joue sur le champ lexical associé au spiritualisme, porté par la racine allemande « -Geist- » : Heine associe ainsi explicitement le clergé (« Geistlichkeit ») au christianisme qui enténèbre les esprits (« Verdunkelung des Geistes »), tandis que l'autre répétition (« Dunkel », « Verdunkelung ») souligne l'obscurantisme médiéval et chrétien. Si, comme on l'a vu, Heine associe souvent christianisme et judaïsme, il opère néanmoins dans certains cas une distinction, comme ici. Dans tous les cas, la cible est la même, et l'opposition qui se fait jour est celle de la liberté contre l'oppression, de la lumière contre l'obscurité. Dans *Le rabbin de Bacharach*, la communauté juive se retrouve ainsi victime du fanatisme chrétien, directement associé à un romantisme malsain et morbide. Heine évoque notamment toutes les légendes et tous les contes associés aux juifs (qui voleraient des hosties, mangeraient des enfants...) ⁴, et, ce faisant, relie ainsi explicitement antisémitisme et superstition. Au contraire, le héros de ce fragment de roman, Don Abraham, se montre « imprégné de libre pensée,

¹ Voir le *Premier livres des Rois*, chapitre 2, verset 5 et 6.

² DA, DHA 8, p.284 : « gemordete Volk », « Volk-Gespenst » (GRP, I, p.39).

³ « Der Rabbi von Bacherach », DHA 5, p.109 : « Le clergé régnait dans l'ombre en jetant l'ombre sur les esprits. Le plus isolé et impuissant de ces corps, progressivement privé de droits civils, était la petite communauté juive... » (*Le rabbin de Bacharach*, dans *Nuits Florentines*, D. Meur (trad.), *op.cit.*, p.10). *Le Rabbin de Bacharach* n'a pas, à notre connaissance, été publié en français du vivant de Heine.

⁴ Voir DHA 5, p.110.

comme ces Juifs espagnols qui se trouvaient alors à un extraordinaire niveau de culture »¹. Les persécutions évoquées par Heine dans *Le rabbin de Bacharach* renvoient alors à l’engagement du poète qui prend fait et cause pour les opprimés. Dans un contexte politique où les violences antisémites en Allemagne vont croissant, où se restreignent les droits civiques accordés aux Juifs (1822), et où les tensions entre chrétiens et juifs sont exacerbées (affaire de Damas, 1840), Heine cherche à toujours prendre le parti de la liberté et de la lutte contre l’absolutisme. Paradoxalement, le peuple juif se retrouve alors du côté des divinités païennes déchues, exilées, martyrisées par la tyrannie et le christianisme : ne pourrait-on pas d’ailleurs faire un parallèle entre le banquet des Olympiens interrompu par l’irruption du Christ² et celui de la communauté juive, perturbé par l’arrivée de chrétiens hostiles ?³ Il s’agit même pour le Heine du matelas-tombeau de renverser le régime de valeurs qui lui était cher jusqu’alors, en témoignent ces lignes des *Aveux*, consacrées à Moïse et au peuple juif :

« Diese große Figur hat mir nicht wenig imponirt. Welche Riesengestalt! [...] Gott verzeih mir die Sünde, manchmal wollte es mich bedünken, als sey dieser mosaische Gott nur der zurückgestralte Lichtglanz des Moses selbst, dem er so ähnlich sieht, ähnlich in Zorn und in Liebe – Es wäre eine große Sünde, es wäre Anthropomorphismus, wenn man eine solche Identität des Gottes und seines Propheten annähme – aber die Aehnlichkeit ist frappant. Ich hatte Moses früher nicht sonderlich geliebt, wahrscheinlich weil der hellenische Geist in mir vorwaltend war, und ich dem Gesetzgeber der Juden seinen Haß gegen alle Bildlichkeit, gegen die Plastik, nicht verzeigte. Ich sah nicht, daß Moses, trotz seiner Befeindung der Kunst, dennoch selber ein großer Künstler war und den

¹ *Le rabbin de Bacharach*, D. Meur (trad.), *op.cit.*, p.12 : « freygeistige Denkungsart eingesogen habe, gleich jenen spanischen Juden, die damals auf einer außerordentlichen Höhe der Bildung standen. » (*DHA5*, p.111).

² *Die Stadt Lukka*, VI, *DHA 7*, p.172-173 ; *La ville de Lucques*, VI, *DHA 7*, p.439. Cet extrait est abordé plus haut.

³ Comparer ainsi ces deux passages : 1) « La seconde coupe était déjà bue, les visages et les voix s’éclairaient de plus en plus, quand le rabbin, saisissant un des pains azymes et l’élevant avec un gai salut, prononça ces phrases de la Haggadah : “Voici le pain que nos pères ont mangé en Égypte ! [...]” Alors la porte de la salle s’ouvrit, et entrèrent deux grands hommes pâles, enveloppés dans de très amples manteaux ». (*Le rabbin de Bacharach*, D. Meur (trad.), *op.cit.* p.15. Voir en *DHA 5*, p.114 pour le texte allemand). 2) « Vulcain verse abondamment à tous les dieux le doux nectar qu’il puise dans une urne profonde : un rire inextinguible s’élève au milieu des heureux habitants de l’Olympe. [...] Ils écoutèrent avec délices les sons de la lyre brillante que faisait retentir Apollon, et les chœurs des Muses, chantant tour à tour d’une voix harmonieuse. Quand soudain entra, tout essoufflé, un juif pâle, dégouttant de sang, une couronne d’épines sur la tête, et portant sur l’épaule une grande croix de bois, et il jeta cette croix sur la splendide table du banquet. » (*La ville de Lucques*, VI, *DHA 7*, p.439 ; *Die Stadt Lukka*, VI, *DHA 7*, p.172-173). Le lien n’est sûrement pas voulu tel quel par Heine, mais des constantes se dégagent néanmoins clairement : même situation initiale, même ressort dramatique, même pâleur. Les « grands manteaux » du premier texte mettent en évidence l’hypocrisie et la dissimulation dont fait preuve le christianisme. Dans les deux cas, il s’agit de penser l’histoire de la même manière : un âge d’or sensualiste, festif et heureux, que vient brutalement interrompre des principes spiritualistes mortifères.

wahren Künstlergeist besaß. [...] Wie über den Werkmeister, hab ich auch über das Werk, die Juden, nie mit hinlänglicher Ehrfurcht gesprochen, und zwar gewiß wieder meines hellenischen Naturells wegen, dem der judäische Ascetismus zuwider war. Meine Vorliebe für Hellas hat seitdem abgenommen. Ich sehe jetzt, die Griechen waren nur schöne Jünglinge, die Juden aber waren immer Männer, gewaltige, unbeugsame Männer, nicht bloß ehemals, sondern bis auf den heutigen Tag, trotz achtzehn Jahrhunderten der Verfolgung und des Elends. Ich habe sie seitdem besser würdigen gelernt, und wenn nicht jeder Geburtsstolz bey dem Kämpfen der Revoluzion und ihrer demokratischen Prinzipien ein närrischer Widerspruch wäre, so könnte der Schreiber dieser Blätter stolz darauf seyn, daß seine Ahnen dem edlen Hause Israel angehörten, daß er ein Abkömmling jener Märtyrer, die der Welt einen Gott und eine Moral gegeben, und auf allen Schlachtfeldern des Gedankens gekämpft und gelitten haben. »¹

Là encore l'ambiguïté reste de mise : les premières lignes se jouent ainsi ironiquement de la terminologie et de l'axiologie chrétienne (« *Sünde* ») pour réhabiliter un panthéisme authentiquement « païen » (comme le montre la traduction française) qui fait de l'homme un dieu. Néanmoins, il ne semble n'y avoir aucune ironie dans le rejet de l'hellénisme auquel Heine procède ensuite. Heine le reconnaît : « ma prédilection pour le monde hellénique a diminué depuis », et on se souvient de l'épisode de la Vénus de Milo, au sein duquel Heine reprochait à la déesse son indifférence et son incapacité à soulager les maux d'une humanité souffrante. Ce n'est donc plus le païen glorieux que loue le poète allemand, mais le peuple « martyr », peuple de la « morale, dont la destinée, comme celle du poète, est marquée par les

¹ *Geständnisse*, DHA 15, p.41-42 : « « Cette grande figure de Moïse ne m'a pas peu imposé. Quel personnage gigantesque ! [...] Que le bon Dieu me pardonne ce péché, mais souvent [il] m'a paru lui-même n'être que le reflet rayonnant de Moïse à qui il ressemble à s'y méprendre, autant dans sa colère que dans son amour. Ce serait sans doute un grand péché, ce serait de l'anthropomorphisme [païen] de vouloir admettre une pareille identité du Dieu avec son prophète ; – mais leur ressemblance est [vraiment] frappante. Je n'avais auparavant pas beaucoup aimé Moïse, probablement à cause de l'esprit hellénique qui prédominait en moi, et parce que je ne pardonnais pas au législateur des Juifs sa haine contre tout ce qui est image, contre toute représentation plastique[, enfin contre l'art]. Je ne voyais pas que Moïse, malgré son inimitié [iconoclaste] contre l'art, était pourtant lui-même un grand artiste et possédait le vrai génie artistique. [...] De même que le maître, son œuvre aussi, le peuple hébreu, n'a jamais été traité par moi avec assez de vénération, et cela sans doute encore à cause de ma nature [gréco-païenne], [je dirais la partialité de mon esprit athénien] qui abhorrait l'ascétisme de la Judée. Ma prédilection pour le monde hellénique a diminué depuis. Je vois à présent que les Grecs n'ont été que de beaux adolescents, tandis que les Juifs ont toujours été hommes, et des hommes puissants et indomptables, non seulement jadis[, dans l'antiquité], mais encore jusqu'à nos jours, malgré dix-huit siècles de persécution et de misère. J'ai appris depuis à mieux les apprécier, et si tout orgueil de naissance n'était pas une contradiction saugrenue dans la bouche du champion des principes démocratiques de la Révolution, l'auteur de ce livre pourrait se glorifier d'avoir eu des ancêtres appartenant à la noble maison d'Israël, d'être un descendant de ces martyrs qui ont donné au monde un Dieu[, qui ont promulgué le code éternel de] la morale, et qui ont vaillamment combattu [] sur tous les champs de bataille de la pensée. » (*Aveux*, DHA 15, p.149-150). P. Zard cite et commente ce passage dans *De Shylock à Cinoc. Essai sur les judaïsmes apocryphes*, p.308-309.

« persécutions » et la « misère » (« *Verfolgung* », « *Elend* »). Le peuple juif devient alors un nouveau panthéon de dieux en exil. On pourrait presque dire en un sens que quand il parle des grecs, Heine parle sans toujours le voir et presque par acte manqué, des Juifs eux-mêmes, comme si la tradition judaïque relevait du refoulé et se donnait à voir par la Grèce, dans un jeu de miroir inversé.

b. Histoire majeure, histoires mineures

Pater s'engage précisément dans la même démarche : le païen, c'est le vaincu, c'est l'exilé, c'est celui qui est hors de l'histoire, ou du moins hors de l'historiographie officielle et rationnelle. Le païen rejoint alors l'homosexuel ou l'anglo-catholique : il s'agit dans les deux cas de défendre les minorités opprimées. Dellamora souligne ainsi que Pater, dans *Marius*, prend part au débat qui oppose Mill dans *On Liberty* (1859) et Arnold sur la question de Marc-Aurèle et de sa persécution des chrétiens. Si Mill reproche à l'empereur romain d'avoir martyrisé la communauté chrétienne naissante, Arnold défend l'empereur, qui, selon lui, a bien fait d'attaquer une secte anti-civile et anti-sociale. Pater prend place aux côtés de Mill puisqu'il blâme l'empereur¹.

La prose patérienne, qui cherche alors à investir les failles de l'histoire et de la connaissance, est ainsi habitée de figures mineures que le critique anglais cherche à faire sortir de l'ombre autant qu'il en fait des creusets dans lesquels il projette ses propres aspirations. C'est en ce sens que Pater cherche à s'éloigner du canon de la Grèce pour s'engager vers des sources moins connues : les hymnes homériques, la littérature orphique, les statues de bois... Ce qui retient l'attention de Pater, ce n'est pas le renommé ou l'illustre, mais bien l'inconnu², le marginal, ou, en d'autres termes, l'exilé : c'est bien là aussi le sens à donner à ce motif des « dieux en exil ». Botticelli, « ni grand nom ni autorité importante »³ est ainsi décrit comme une figure mineure aux côtés de Léonard de Vinci et Michel-Ange. De même, Pater se plaît à évoquer les « récits perdus » de la vie des sculpteurs de l'école de Lucca della Robia : « Their works have been much neglected, and often almost hidden away amid the frippery of modern

¹ « The argument between Mill and Arnold focuses on the needs of the state versus the civil rights of members of minorities » (*Masculine Desire*, p.14). L'idée de R. Dellamora est de montrer que Pater cherche à « correlat[e] homosexual with Christian groups » (*ibid.*, p.15).

² Ainsi Denys : « it presented a figure not exactly conformable to any recognised ecclesiastical type » (*IP*, p.83).

³ « Sandro Botticelli », *LR*, p.93. À propos des artistes semblables à Botticelli : « there is not about them the stress of a great name and authority. » (*R*, p.61).

decoration, and we come with some surprise on the places where their fire still smoulders. »¹ Le projet de *La Renaissance* s'engage donc aussi, comme Pater le rappelle dans « Michel-Ange », dans une mise au jour et une réévaluation « des génies errants », « des talents inclassés », « des produits artistiques précieux quoiqu'imparfaits »². Au-delà même de ces figures historiques secondaires, Pater peuple ses récits de personnages fictionnels eux aussi marginaux : Emerald Uthwart est le dernier d'une famille de quatre frères, mais c'est précisément ce qui fait son élection, autant que sa mise au ban de la société : cette figure, c'est l'héroïsme fusillé, qui consacre la victoire de l'ordre (moral) et d'une justice trop impartiale contre l'amour interdit (entre Emerald et James), la bravoure, et la beauté. L'héroïsme, c'est alors justement ce qui dépasse l'ordre, ce qui contrevient à la logique de l'histoire, ce qui défie la raison et s'offre, dans la gratuité d'un geste fou, comme un acte authentiquement esthétique. Pater s'attache ainsi aux « infortunés des histoires à venir »³ : Hippolyte, Adonis, Icare, Hyacinthe, ou encore Antiope et le Minotaure⁴, vaincus par le positivisme de Thésée, sont autant de figures, disparus de l'histoire, vaincus par le progrès, dont Pater déplore la disparition. Apollyon, « hors-la-loi païen »⁵, accusé de tous les maux (répandre la peste...), et Denys, qui reste dans l'ombre alors même qu'il a construit le premier orgue⁶, rejoignent alors le cortège de ces figures de vaincus, qui s'offrent aussi, politiquement, comme autant de manière de dénoncer l'exclusion dont sont victimes les homosexuels dans l'Angleterre victorienne.

La démarche patérienne n'a rien d'innocent : au contraire, elle porte en elle une critique épistémologique qui cherche à contester une certaine manière d'écrire l'histoire et de produire un discours de connaissance sur le monde. C'est là aussi, contre l'historien, la mission de l'esthète : « the aesthetic writer works through completion and substitution, looking through

¹ « Lucca delle Robia », *R*, p.63 : « Leurs œuvres ont été bien négligées et souvent dissimulées sous les colifichets de la décoration moderne, et c'est avec surprise que nous en découvrons les cendres encore tièdes en certains lieux. » (*LR*, p.95).

² « La poésie de Michel-Ange », *LR*, p.117 : « many a vagrant genius, many an unclassified talent, many precious though imperfect products of art » (*R*, p.96-97).

³ « Hippolyte voilé », dans *L'Enfant dans la maison*, p.163 : « other doomed creatures of immature radiance in all story to come » (*IP*, p.173).

⁴ Cette victoire de Thésée sur ces créatures fabuleuses et poétiques, déplorée par Pater, sera aussi évoquée par Jacqueline de Romilly, mais dans la perspective inverse. S'inscrivant à rebours de la lecture de R. Caillois ou de celle de « l'école anthropologique » (Jean-Pierre Vernant), elle déclare qu'elle « aime l'originalité grecque, qui a consisté, d'un seul élan, à s'affranchir de ces origines, à les dominer, pour soudain ouvrir la voix aux idées, aux concepts, aux problèmes dont nous vivons encore aujourd'hui. [...] J'aimais Thésée d'avoir triomphé du Minotaure. » (*Jeux de lumière sur l'Hellade*, *op.cit.*, p.51-52).

⁵ « Apollon en Picardie », p.113 : « pagan outlaw » (*IP*, p.207).

⁶ « But the performer on and author of the instrument was forgotten in his work, and there was no reinstatement of the former favourite. » (*IP*, p.94 ; voir « Denys l'Auxerrois », p.97).

history for the missing stories and unheard melodies, the evocative power of unrecorded voices, and the repressed discourse of human passion and invention »¹. Charles Lamb offre en ce sens un exemple de la méthodologie qu'entend suivre Pater : « he adds in a series of notes the very quintessence of criticism, the choicest savour and perfume of Elizabethan poetry being sorted, and stored here, with a sort of delicate intellectual epicureanism, which has had the effect of winning for these, then almost forgotten, poets, one generation after another of enthusiastic students »². C'est précisément cet « épicurisme intellectuel » qui guide la démarche du critique dans son écriture de l'histoire, et participe ainsi à la mise au jour d'une « nouvelle culture » qui dépasse le canon : « Pater nous propose de détourner notre regard lui-même habitué aux œuvres canoniques, pour le porter vers des figures inattendues. »³ En ce sens, Pater s'oppose ici à Arnold : « on aurait tort de situer l'histoire littéraire patérienne dans le droit fil de la vision de Matthew Arnold [...]. Il n'y a pas de « pierres de touche » ou de grandes figures qui permettraient de repérer une lignée de grands hommes [...]. À lire attentivement ses textes, c'est plutôt la singularité des auteurs qui apparaît. »⁴ En d'autres termes, à une histoire faite de héros à la Carlyle ou à la Sainte-Beuve, Pater, comme le fait Heine en un sens, « vient substituer l'histoire des sujets, à la fois types et individus, lieu de rencontre ou d'affrontement entre le temps et l'homme. »⁵

Dans *La Renaissance*, Pater consacre quelques pages à la figure d'Abélard. Ce dernier apparaît dans la première édition du texte (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873) dans un essai initialement intitulé « Aucassin et Nicolette », qui devient, lors de la seconde édition (1877), « Two Early French Stories ». Le passage impliquant Abélard double presque de volume : Pater ajoute quelques paragraphes à la suite du texte initial. Ces remarques additionnelles s'ouvrent sur un paragraphe qui semble anodin, et s'étonnent de l'absence de la figure d'Abélard dans *La divine comédie* de Dante : « That Abelard is not mentioned in the Divine Comedy may appear a singular omission to the reader of Dante. [...] Nowhere in his

¹ Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.6.

² « Charles Lamb », dans *Appreciations*, p.111-112 : « il adjoint cependant la quintessence même de la critique, triant et gardant là, le meilleur de la saveur et du parfum de la poésie élisabéthaine avec une sorte d'épicurisme intellectuel qui a eu pour effet de gagner plusieurs générations d'étudiants de ces poètes alors presque complètement oubliés. » (« Charles Lamb », dans *Essais anglais*, p.78). Et Pater de poursuivre : « savait-il quelle nouvelle source de culture il faisait naître à ce moment ? » (p.78).

³ B. Coste, « Introduction » aux *Essais anglais*, p.30.

⁴ *Ibid.*, p.11. Hormis Shakespeare, la prose patérienne ne consacre aucun auteur véritablement canonique, et préfère s'attacher à la mise en valeur de certaines individualités : « l'histoire littéraire patérienne nécessite donc une excellente connaissance préalable de la littérature anglaise, allemande et française que Pater, comme Arnold, percevra toujours dans son "unité organique" ». (*Ibid.*, p.28).

⁵ *Ibid.*, p.22.

great poem do we find the name, nor so much as an allusion to the story of one who had left so deep a mark on the philosophy of which Dante was an eager student. »¹ Ce que nous dit Pater derrière ce qui s'apparente à une réflexion secondaire, c'est simplement l'effacement et l'absence². Absence de l'histoire, mise au ban de la littérature comme de la société. Et c'est bien là aussi ce que nous dit Abélard, qui s'offre alors comme un avatar de Pater lui-même, dont le texte (dans sa deuxième version) porte les stigmates du scandale de la première édition de *La Renaissance* :

« In the famous legend of Tannhäuser, the erring knight makes his way to Rome, to seek absolution at the centre of Christian religion. "So soon," thought and said the Pope, "as the staff in his hand should bud and blossom, so soon might the soul of Tannhäuser be saved, and no sooner"; and it came to pass not long after that the dry wood of a staff which the Pope had carried in his hand was covered with leaves and flowers. So, in the cloister of Godstow, a petrified tree was shown of which the nuns told that the fair Rosamond, who had died among them, had declared that, the tree being then alive and green, it would be changed into stone at the hour of her salvation. When Abelard died, like Tannhäuser, he was on his way to Rome. What might have happened had he reached his journey's end is uncertain; and it is in this uncertain twilight that his relation to the general beliefs of his age has always remained. In this, as in other things, he prefigures the character of the Renaissance, that movement in which, in various ways, the human mind wins for itself a new kingdom of feeling and sensation and thought, not opposed to but only beyond and independent of the spiritual system then actually realised. The opposition into which Abelard is thrown, which gives its colour to his career, which breaks his soul to pieces... »³

¹ R, p.5-6 : « Le lecteur peut trouver singulier qu'Abélard soit absent de la *Divine Comédie*. [...] Nulle part dans ce grand poème, nous ne trouvons le nom, ni même une allusion à l'histoire de celui qui avait laissé une marque si profonde sur la philosophie dont Dante était un étudiant ardent. » (LR, p.56-57).

² « C'est cependant par son absence dans l'œuvre de ses successeurs immédiats qu'Abélard est le plus significatif, comme le montre *La Divine comédie* de Dante pourtant toute inspirée de ses écrits. Le sujet se manifeste à travers une absence venant implicitement irriguer les œuvres de la postérité, démontrant que la transmission se soutient avant tout d'un refoulement. » (B. Coste, *Walter Pater; du portrait littéraire à l'étude de cas*, p.50, et plus largement p.49-53).

³ R, p.6-7 : « Selon la célèbre légende, Tannhäuser, le chevalier errant, était en chemin pour Rome pour chercher l'absolution auprès du foyer de la religion chrétienne : « Dès que le bâton dans ses mains bourgeonnera et fleurira, l'âme de Tannhäuser sera sauvée, mais pas avant » pensa et déclara le Pape. Or il se trouva peu de temps après que le bois mort qu'il avait tenu se couvrit de feuilles et de fleurs. C'est encore ainsi que dans le cloître du couvent de Godstow, on montre un arbre pétrifié dont les nonnes disaient que la belle Rosemonde, morte parmi elles, avait déclaré alors qu'il était vivant et couvert de feuilles, qu'il serait changé en pierre à l'heure de son salut. Lorsqu'il mourut, Abélard était en chemin pour Rome, comme Tannhäuser. On ignore ce qui serait advenu s'il avait atteint sa destination, et c'est en ce crépuscule incertain que s'est toujours située sa relation aux idées

Abélard est associé ici à Tannhäuser, déjà présent dans *Les Dieux en exil* et les *Elementargeister*. Mais c'est moins le Tannhäuser au sein des délices du Venusberg que Pater évoque, que celui qui, en conflit ouvert avec l'autorité cléricale, « cherche l'absolution » - et l'obtient finalement sans même le savoir. Comment ne pas voir alors dans ces figures de Tannhäuser et d'Abélard des doubles de Pater lui-même ? Comment ne pas associer à cette « opposition qui infléchit le cours de sa carrière et brise son âme » une allusion discrète mais explicite à la propre situation de Pater ? Parfait exemple des tensions qui hantent l'ensemble de la prose patérienne : d'un Abélard de lumière, on passe à un Abélard d'ombres, saisi dans un « crépuscule incertain » qui témoigne autant d'une épistémologie du fragment et de l'incertain que du pessimisme nostalgique qui habitera Pater jusqu'à la fin de sa vie.

À l'image d'Abélard, les personnages exilés, païens, en marge de l'histoire, qui portent la vision patérienne du devenir historique et de son écriture, rejoignent alors les figures de sacrifiés qui hantent la prose du critique anglais. D'Emerald à Hyacinthe, cette « image obsédante du cadavre du beau jeune homme dans la tombe, nouvelle incarnation tragique de l'idéal grec »¹, trouve sa source dans « Diaphanéité », qui tente de mettre au jour un « type » particulier, une nature « diaphane » qui emprunte beaucoup de ses traits à celle du païen : « Over and over again the world has been surprised by the heroism, the insight, the passion, of this clear crystal nature. Poetry and poetical history have dreamed of a crisis, where it must needs be that some human victim be sent down into the grave. »² Pater, comme Marius, et c'est là ce qui dicte en partie son écriture de l'histoire, garde enracinée en lui « une pitié certaine au fond de son cœur, et presque sur ses lèvres, pour les victimes sacrificielles »³. Le jeune romain, d'ailleurs, veut « attendre, enfin, tout au long de sa vie, la grande occasion d'un sacrifice de soi, en s'y préparant soigneusement, pour qu'elle la consacre au jour de son

générales. En ceci comme en d'autres choses, Abélard préfigure le caractère de la Renaissance, ce mouvement où, de façons diverses, l'esprit humain gagne un nouveau royaume de sentiment, de sensation et de pensée, qui ne s'oppose pas au système spirituel qui se réalisa alors, mais qui l'excède et qui en est indépendant. L'opposition où est rejeté Abélard, qui infléchit le cours de sa carrière et brise son âme... » (*LR*, p.56).

¹ A.-F. Gillard-Estrada, « Such a character would be the regeneration of the world » : variations sur le « type » grec dans l'œuvre de Walter Pater », art.cit., p.44.

² « Diaphanéité », dans *Miscellaneous Studies*, p.253 : « à de nombreuses reprises le monde a été saisi par l'héroïsme, la pénétration, la passion de cette claire nature cristalline. La poésie et l'histoire poétique ont rêvé d'une crise où il serait nécessaire qu'une quelconque victime fût sacrifiée. » (« Diaphanéité », dans *Essais anglais*, p.39). On retrouve aussi en Denys cette figure sacrificielle, cette victime expiatoire, en témoigne la fin de la nouvelle. Avant même cette mort tragique, lors de la reconstruction du pont à Auxerre, la foule voit en lui « une potentielle victime à emmurer vivante dans le pont » (Denys l'Auxerrois », p.94 ; *IP*, p.93).

³ *Marius*, p.27 : « One thing only distracted him — a certain pity at the bottom of his heart, and almost on his lips, for the sacrificial victims and their looks of terror » (*ME*, t.1, p.9).

avènement, et peut-être aussi sa mémoire dans le souvenir des autres »¹, sacrifice qui adviendra à la fin du roman, puisque Marius prendra la place de Cornélius, afin que ce dernier puisse rentrer à Rome. En ce sens, c'est donc à une écriture de l'histoire profondément empathique qu'invite Pater : contrairement à la froide raison, celle qui juge par exemple Emerald et James coupables, en dépit de leur héroïsme, le critique, précisément parce qu'il est humain, est appelé à « souffrir en chaque créature, quelle que fût sa faiblesse, son inutilité apparente »². Dire le passé suppose donc presque un impératif éthique qui repose sur la conscience d'une communauté de souffrance, et c'est là aussi la raison profonde de la dimension mémorielle qui doit, pour Pater, habiter l'écriture de l'histoire, comme le rappelle Marius face à l'inhumation chrétienne : « that pious, systematic commemoration of the dead, [...] in its chivalrous refusal to forget or finally desert the helpless, had ever counted with Marius as the central exponent or symbol of all natural duty. »³

c. Païens et grotesques

Quelles similitudes ne trouve-t-on pas à cet égard entre le projet patérien et la démarche gautiérienne ! Si *Le roman de la momie* est un roman contre l'histoire, c'est précisément parce que le romancier, selon Gautier, cherche à en investir les interstices et les « mystère[s] perdu[s] » : attiré par les « civilisations disparues » (dédicace) et par un « passé effacé de la mémoire des hommes (donc sorti de l'Histoire) »⁴, le poète se saisit de ce « dont l'histoire n'a pas gardé souvenir »⁵, de « tous ces détails domestiques que négligent les historiens et dont les civilisations emportent le secret avec elles »⁶ et se fait chantre des oubliés et des vaincus, à l'image des Égyptiens païens, annihilés par l'Occident judéo-chrétien : « Ah ! si j'étais poète, c'est à ceux dont l'existence est manquée, [...] qui sont morts avec le mot qu'ils avaient à dire ; c'est à tout ce qui a avorté et à tout ce qui a passé sans être aperçu, au feu étouffé, au

¹ *Marius*, p.34-35 : « and made him anticipate all his life long as a thing towards which he must carefully train himself, some great occasion of self-devotion, such as really came, that should consecrate his life, and, it might be, its memory with others, as the early Christian looked forward to martyrdom at the end of his course, as a seal of worth upon it. » (*ME*, t.1, p.18).

² *Marius*, p.337 : « suffering in any creature, however feeble or apparently useless. » (*ME*, t.2, p.187).

³ *ME*, t.2, p.101 : « cette pieuse, systématique commémoration des morts, qui, par son refus chevaleresque d'oublier ou d'abandonner à jamais les faibles, avait dès longtemps constitué, pour Marius, le fondement ou symbole central de tous les devoirs naturels. » (*Marius*, p.275).

⁴ A. Vaillant, « Théophile Gautier et le spectre de l'histoire », art. cit., p.102.

⁵ *RM*, p.107.

⁶ *AM*, p.544 : « Octavien remarqua qu'il franchissait des quartiers de Pompéi que les fouilles n'ont pas découverts, et qui lui étaient en conséquence complètement inconnus. » (p.572.) Il s'agit bien d'entrer dans l'Antiquité non pas par l'histoire officielle mais par les « chemins détournés » et les « porte[s] dérobée[s] » (p.572-573.)

génie sans issue, à la perle inconnue au fond des mers que je consacrerai mes chants. »¹ À travers cette tension entre sensualisme et spiritualisme, le roman historique gautiérien cherche ainsi à « mettre en évidence les exclusions, les colmatages forcés, les fissures secrètes, tout une part d'inconnu dans le monument de la connaissance. »² Chez Pater comme chez Gautier, écrire l'histoire des vaincus ou des exilés a donc une dimension profondément épistémologique. On peut ainsi interpréter en ce sens le choix d'Evandale qui, comme Gygès qui garde sa beauté pour lui tout seul, n'offre finalement pas sa momie au British Museum : refuser de mettre la momie au musée, c'est refuser de la faire entrer dans l'histoire et d'en faire un objet connu, maîtrisé, catalogué³. La momie restera irréductible à toute démarche archéologique. Le musée est fondamentalement un espace moderne, comme le rappelle bien le début d'*Arria Marcella* : il s'agit à la fois d'un endroit qui rend manifeste le hiatus moderne entre passé et présent, entre rêve et réalité, qui s'oppose au présent pur païen, mais également un ouvrage de la raison logique. On en revient aux conclusions de Benjamin sur l'aura de l'œuvre d'art⁴.

Les fictions à l'antique de Gautier rejoignent en ce sens explicitement le projet des *Grotesques* (1844) tel que Gautier l'expose dans sa « Préface » : à Pater qui fait l'éloge du « solécisme » (douzième volume des travaux du prieur Saint-Jean) ou de l'inachèvement⁵, Gautier répond par une défense des « difformités littéraires » et de « toutes les déviations poétiques »⁶. Il s'agit bien là encore de s'engager dans les failles de l'histoire, et de s'attacher à ces exilés littéraires, « auteurs de troisième ordre, dédaignés ou tombés en désuétude »⁷, semblables au Jupiter des *Dieux en exil*. Là encore, la méthodologie gautiérienne relève moins

¹ *Maupin*, p.145. Voir M. Lavaud et C. Saminadayar-Perrin, « Introduction » au BSTG n°34, art.cit., p.20 : « Dans *Mademoiselle de Maupin* se lisait déjà la passion de ce dont les œuvres n'ont pas abouti, pour le contrepoint de la grande Histoire, les oubliés, les "inopérants" tout juste exploitables en tant que "documents" sur la mode du temps, ou en tant que personnages d'une grande histoire du ratage historique, de celle qui fournit son matériau paradoxal à l'Histoire du romantisme, vaste musée des rêves avortés, ceux de Jules Vabre, par exemple, qui n'écrivit rien, mais à qui Gautier consacre un chapitre entier. »

² C. Bernard, art.cit., p.466.

³ Sur ce sujet, voir aussi l'analyse de C. Bernard, art.cit, p.479.

⁴ Voir *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op.cit.. On pense en ce sens à Pater qui écrit, dans « Coleridge's Writings » : « In this late age we are become so familiarised with the greater works of art as to be little sensitive of the act of creation in them: they do not impress us as a new presence in the world. » (*Appreciations*, p.56).

⁵ Pater apprécie les poèmes de Michel-Ange précisément parce qu'ils sont inachevés et en restent à un état de brouillon. Même idée pour sa sculpture, qui souligne « this effect Michelangelo gains by leaving nearly all his sculpture in a puzzling sort of incompleteness, which suggests rather than realises actual form. » (« Luca della Robbia », *R*, p.68). On peut voir aussi dans le grand-œuvre du prieur Saint-Jean, jamais achevé, un nouvel éloge romantique de l'inachèvement.

⁶ Préface des *Grotesques*, p.7.

⁷ *Ibid.*, p.9.

de l'enquête scientifique que de l'étude fantaisiste, l'organisation du propos se faisant non au nom d'une logique rationnelle mais « ça et là, [...] un peu au hasard de la lecture. »¹ Là où cette préface nous intéresse, c'est précisément parce qu'elle met en jeu le classicisme antique. En effet, les auteurs abordés par Gautier, « beaucoup moins soucieux de la pureté classique que les écrivains de premier ordre, [...] donnent dans leurs compositions une bien plus large place à la fantaisie, au caprice régnant, à la mode du jour, au jargon de la semaine, choses qui vieillissent promptement ; et si rien n'est plus beau que l'antique, rien n'est plus laid que le suranné. »² Si Gautier laisse à l'antique le primat de la beauté, il lui associe aussi son pastiche moderne, à la laideur surannée : cette nouvelle manière d'écrire l'histoire en mode mineur, histoire des vaincus et des exilés, histoire fantaisiste et capricieuse, s'intègre ainsi, sous la plume de Gautier, dans le conflit entre classicisme institutionnel et romantisme des marginaux. C'est bien en ce sens que l'on peut aussi comprendre les charges contre les savoirs académiques, telles qu'elles trouvent à s'exprimer chez Heine ou Gautier. Comme le rappelle Gautier, « ces écrivains dédaignés », qui produisent « la couleur de leur temps », « ne sont pas exclusivement traduits du grec et du latin. »³ Comme chez Pater (*La Renaissance*), on retrouve ici un éloge presque paradoxal de la langue vernaculaire voire du « jargon », contre le latin et le grec, comme langues savantes, officielles et conformistes : dans son ouvrage, note Gautier, « l'imitation italienne et espagnole remplace souvent l'imitation de l'antiquité ; mais c'est du moins une imitation vivante et contemporaine, qui ne sent pas le collègue et les férules du régent de rhétorique »⁴. Heine, on le verra, donne dans le même ton, et la violence contenue dans la métaphore finale, soulignée par l'allitération en « r » et l'assonance en « é », annonce déjà Jules Vallès. Ce qui guide la démarche gautiérienne, au fondement de son sensualisme, c'est bien la volonté de se faire « vivant », et de mettre, comme le font Heine et Pater, la vie au premier plan. Dans cette perspective, Gautier ne prend donc pas toujours le parti de la Grèce antique :

« Il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesque, où, sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon s'égayé en mille fantaisies baroques. — Le profil de l'Apollon est d'une grande noblesse, — c'est vrai ; mais ce mascarón grimaçant, dont l'œil s'arrondit en prune de hibou, dont la barbe se contourne en

¹ *Ibid.*, p.7.

² *Ibid.*, p.10. Caprice et fantaisie : dans son article consacré aux *Reisebilder* publié dans *La Presse* du 30 novembre 1837, Gautier décrit justement Heine comme « le poète excentrique, l'homme du libre caprice et de la folle fantaisie, le plus grand ennemi du commun qui fut jamais » (art.cit., p.2).

³ Préface des *Grotesques*, p.13.

⁴ *Ibid.*, p.13.

volutes d'ornement, est, à de certaines heures, plus amusant à l'œil. [...] Les vers de Virgile sur Thestylis, qui broyait l'ail pour les moissonneurs, sont fort beaux ; mais l'*Ode au fromage* de Saint-Amant ne manque pas de mérite, et peut-être ceux qui ont lu mille fois les *Bucoliques* ne seront-ils pas fâchés de jeter les yeux sur les dithyrambes bachiques et culinaires de notre poète goinfre. Le ragoût de l'œuvre bizarre vient à propos raviver votre palais affadi par un régime littéraire trop sain et trop régulier ; les plus gens de goût ont besoin quelquefois, pour se remettre en appétit, du piment de concetti et des gongorismes. »¹

L'écriture de l'histoire obéit ici, encore une fois, à une esthétique de la fantaisie et de l'arabesque, comme on l'a vu pour « Apollon en Picardie ». Dans sa démarche de critique, Gautier cherche à promouvoir le raté contre le chef d'œuvre (antique), opposant en ce sens l'Apollon au mascarón, la statue grecque à la gargouille, les *Bucoliques* à l'*Ode au fromage* : par cette dernière association, l'antique n'est pas loin du ridicule. Ces dernières lignes sont d'ailleurs particulièrement intéressantes en ce que la métaphore filée culinaire donne libre cours au sensualisme gautiérien, jouisseur et bon vivant. Entre fadeur et saveur, ce sont bien là de nouveau deux conceptions du corps qui s'opposent : un corps cette fois-ci « trop sain et trop régulier » et un corps à la sensualité libérée, comme le montre la comparaison aux « dithyrambes bacchiques ». Gautier ne peut s'empêcher, bien qu'il parle d'auteurs « modernes », de mobiliser une comparaison à l'Antiquité. C'est déjà presque une première esquisse de l'opposition entre apollinien et dionysiaque, chère à Nietzsche et à Pater. Dans sa vision du paganisme antique, Gautier n'en arrivera jamais à la conclusion de Pater, c'est-à-dire à la volonté de saisir, sous l'histoire officielle et académique, une Grèce monstrueuse. Mais il n'a jamais été aussi proche de cette idée : cette compréhension d'une écriture de l'histoire comme réhabilitation des vaincus et des exilés, comme mise au jour de la partie obscure, cachée ou mystérieuse de la connaissance et des savoirs s'offre comme un véritable tournant, une étape fondamentale dans le regard que le XIX^e siècle porte à la Grèce antique, d'Apollon à Dionysos.

¹ *Ibid.*, p.11-12.

3. Le silence du tesson ou « de l'inexplicable »¹

a. « Fill up empty spaces »

Gautier, comme Pater, se plaît ainsi à s'emparer du hors-cadre du savoir, et c'est aussi en ce sens que l'on peut comprendre son choix de l'Égypte (qui sera celui de Carthage pour Flaubert), contre une Grèce classique déjà connue, trop connue. Si Pater en reste à la Grèce, il s'engage dans la même démarche : sa Grèce, romantique, ou préclassique, est d'autant plus attirante qu'il reste peu de témoignages sur elle. Elle ne subsiste alors dans la modernité que sous forme de fragments, et c'est aussi en ce sens qu'il faut comprendre la référence à la « mosaïque » dans la dédicace du *Roman de la momie*. C'est bien ce que rappelle Pater dans « The Beginnings of Greek Sculpture » (1880) : « Greek art is for us [...] a fragment only »² :

« The student of origins, as French critics say, of the earliest stages of art and poetry, must be content to follow faint traces; and in what has been here said, much may seem to have been made of little, with too much completion, by a general framework or setting, of what after all are but doubtful or fragmentary indications. Yet there is a certain cynicism too, in that over-positive temper, which is so jealous of our catching any resemblance in the earlier world to the thoughts that really occupy our own minds, and which, in its estimate of the actual fragments of antiquity, is content to find no seal of human intelligence upon them. Slight indeed in themselves, these fragmentary indications become suggestive of much, when viewed in the light of such general evidence about the human imagination. »³

C'est d'ailleurs aussi ce que rappelle la description de la villa d'enfance de Marius : « The building of pale red and yellow marble, mellowed by age, which he saw beyond the gates, was indeed but the exquisite fragment of a once large and sumptuous villa. [...] The pavement of the hall had lost something of its evenness; but, though a little rough to the foot, polished

¹ Titre donné par W. Marx à l'épilogue du *Tombeau d'Œdipe*.

² « The Beginnings of Greek Sculpture I: The Heroic Age of Greek Art. », *Greek Studies*, p.205.

³ « The myth of Demeter and Persephone », *Greek Studies*, p.111-112 : « L'étudiant des *origins*, comme dissent les Français, l'étudiant des stades les plus primitifs de l'art et de la poésie doit se contenter de suivre de vagues traces. Dans ce qui a été dit ici, nombre de choses peut-être ont été dites à partir de rien, de façon trop arrêtée, au moyen d'un cadre général, à partir de ce qui, somme toute, ne relève que d'indications fragmentaires ou incertaines. Et pourtant il y a un certain cynisme également dans ce tempérament excessivement positif, si zélé à relever toute ressemblance entre le monde primitif et les pensées qui nous préoccupent, et qui se satisfait de ne trouver nulle marque d'intelligence humaine en estimant des fragments réels de l'Antiquité. Ténues en elles-mêmes, ces indications fragmentaires deviennent hautement suggestives lorsqu'elles sont perçues comme des preuves générales de l'imagination humaine. » (*Écrits mythologiques*, p.81).

and cared for like a piece of silver, looked, as mosaic-work is apt to do, its best in old age. »¹
Il y a dans ces lignes une métaphore de l'esprit humain et de la culture, celle d'une époque ou d'un individu, qui s'intègre à un ensemble beaucoup plus vaste, mais désormais (et pour toujours) disparu.

Face à ce vide, il s'agit alors de « *fill up empty spaces* »². C'est aussi en ce sens que Pater, comme Gautier, s'affirme contre le modèle néo-classique d'imitation de l'Antiquité. La résurrection de ce monde païen fragmenté ne sera jamais possible : parce que la Grèce antique se fait « canon discontinu composé de parties, d'œuvres incomplètes, de figures mutilées et de fins ouvertes »³, « la simple *mimesis* [...] est inutile, artistiquement stérile et opposée à l'*ethos* de la création »⁴. Ce qui se donne alors à voir ici, c'est précisément la dialectique entre artificialité et fictionnalité déjà mise en lumière au sujet du *Roman de la momie* : comme l'Égypte gautiérienne, la Grèce de Pater, impossible à ressusciter par la science, s'offre alors comme un espace ouvert aux possibles et à la fiction : « le fragment opère comme le support à une réinvention libérée de l'injonction mimétique, où peut s'exprimer la subjectivité du poète visionnaire qui vient combler les déhiscences de l'œuvre, tout en s'appropriant le glorieux héritage antique »⁵. Cette Grèce fragmentaire est donc à jamais irréductible à ce que tout ce que l'Occident moderne pourra en dire, comme l'écrit Pater dans son essai sur William Morris (« *Aesthetic Poetry* »), qui attaque le « *vain antiquarianism* », qui fait fi de « l'expérience composite de tous les âges » :

« In handling a subject of Greek legend, anything in the way of an actual revival must always be impossible. Such vain antiquarianism is a waste of the poet's power. The composite experience of all the ages is part of each one of us: to deduct from that experience, to obliterate any part of it, to come face to face with the people of a past age, as if the Middle Age, the Renaissance, the eighteenth century had not been, is as impossible as to become a little child, or enter again into the womb and be born. [...] We cannot truly conceive the age: we can conceive the

¹ *ME*, t.1, p.18-19 : « la bâtisse de marbre rouge pâle et jaune, adouci par le temps [...] n'était en réalité qu'un fragment exquis d'une villa jadis immense et somptueuse [...]. Le pavage du vestibule avait perdu de son égalité, [...] le temps passé lui avait donné, comme à une vieille mosaïque, une beauté supplémentaire... » (*Marius*, p.35).

² « The Beginnings of Greek Sculpture I: The Heroic Age of Greek Art. », *Greek Studies*, p.205. « The Greece that Pater introduces in the essays is a fragmented culture » (S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.38).

³ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.6.

⁴ *Ibid.*, p.4.

⁵ C. Ribeyrol, *Étrangeté, passion, couleur*, p.177.

element it has contributed to our culture: we can treat the subjects of the age bringing that into relief. Such an attitude towards Greece, aspiring to but never actually reaching its way of conceiving life, is what is possible for art. »¹

Ce subjectivisme pousse Pater à attaquer une vision universaliste et normative de la Grèce, telle qu'elle peut être promue par Winckelmann : « Pater valorise la Grèce précisément pour sa complexité épistémologique et son refus de se fixer dans une identité historique stable ou dans un sens unique. »² Il s'agit bien de montrer l'échec d'une approche strictement historique (« *antiquarianism* »), qui ne parviendra, de toute façon, qu'à une vision partielle et partielle du monde antique : « Centuries of zealous archæology notwithstanding, many phases of the so varied Greek genius are recorded for the modern student in a kind of shorthand only, or not at all. Even for Pausanias... »³ Contre les savoirs archéologiques les plus zélés, la Grèce s'offre ainsi à l'homme moderne dans sa bigarrure (« varied ») et son incomplétude. La métaphore de la sténographie (« shorthand ») rapproche ainsi la Grèce patérienne du hiéroglyphe gautérien, pour faire du paganisme antique un espace fragmenté et énigmatique, intraduisible⁴, irréductible aux analyses de l'histoire contemporaine : « In hints and fragments the lexicographers and others have told us something of this Hyperborean Apollo, fancies about him which evidence some knowledge of the Land of the Midnight Sun... »⁵. C'est donc aussi en ce sens qu'il faut comprendre l'échec du retour de l'âge d'or : derrière ce passé dont la renaissance avorte, derrière cet impossible retour des dieux païens, il y a l'idée, fondée sur une conscience de la subjectivité de la connaissance⁶, que l'on ne peut connaître de notre passé que ce qui fait notre présent. Pater rejette ainsi la possibilité « de toute représentation

¹ « Aesthetic Poetry », p.223-224 : « Lorsqu'on traite d'un sujet tiré d'une légende grecque, tout ce qui ressortirait à un renouveau réel doit toujours être impossible. Parce qu'elle est vaine, cette passion pour l'antique fait perdre son pouvoir au poète. L'expérience composite de toutes les époques fait partie de chacun d'entre nous. En retrancher quelque chose, en oublier quelque aspect, rencontrer ceux qui vécurent à une époque passée comme si le Moyen-Age, La Renaissance, le XVIII^e siècle n'avaient pas existé, est aussi impossible qu'il est impossible de redevenir enfant ou de retourner dans le ventre maternel pour en renaître. [...] Nous ne pouvons véritablement concevoir une époque, nous pouvons seulement concevoir l'élément qui, en elle, a contribué à notre culture, et nous ne pouvons traiter les sujets de cette époque qu'en mettant ces éléments en relief. L'art peut avoir cette attitude aspirant à retrouver la Grèce sans jamais l'atteindre. » (*Essais anglais*, p.51). Pater se montre ici influencé par Vico. Voir B. Inman, *op.cit.*, t.1, p.149.

² S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, *op.cit.*, p.36.

³ « Hippolytus veiled », *IP*, p.157 : « Malgré des siècles d'archéologie zélée, il n'est rendu compte à l'étudiant moderne de bien des phases du génie grec, si divers, que dans une sorte de sténographie, ou pas du tout. Même pour Pausanias... » (*L'Enfant dans la maison*, p.129).

⁴ « White-nights! — so you *might* interpret its old Latin name ». (*ME*, t.1, p.13). Nous soulignons. Comme le papyrus de Tahoser...

⁵ « Apollo in Picardy », *IP*, p.199.

⁶ Pater questionne ainsi l'incommunicabilité entre les époques, voire entre les personnes : toute expérience étant unique et personnelle, « each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world » (*R*, p.235 ; *LR*, p.214). Cette comparaison rappelle le motif gautérien de l'Égypte bâillonnée.

immédiate, face-à-face, d'une époque révolue »¹. C'est d'ailleurs ce que dira Woolf, quelques dizaines d'années plus tard, dans « On not knowing Greek », soulignant le fossé infranchissable entre Grèce antique et Occident moderne. Woolf plaide ainsi pour une meilleure prise en compte de la « différence culturelle et de la marge cruciale d'inconnaissabilité »², tout en critiquant les savoirs modernes qui prétendent connaître la Grèce et postulent une foi dans la perfection de la connaissance. On en revient donc bien aux théories formulées par M. Detienne : « Ils sont vraiment des Autres. Nous sommes différents des Anciens. Il faut le redire et le montrer preuves à l'appui : nous ne sommes pas des Grecs »³.

b. Oph contre *Diospolis Magna* : le sphinx contre le *logos*

L'idéal païen de Gautier repose sur ce même principe « d'opacité et d'incommunicabilité »⁴, qui trouve son fondement dans cette Égypte où tout « est sombre, énigmatique, incompréhensible. »⁵ À l'image de la communication difficile entre Tahoser et Nofré, qui assume au chapitre II, en bonne confidente, un rôle de relais du lecteur, ce dernier ne parvient que difficilement à appréhender l'héroïne du roman qui garde son secret pour elle⁶. La formule simili-homérique (« déployer ses ailes sonores ») souligne d'autant plus le mutisme de Tahoser, emblématique de ce dialogue impossible entre moderne et ancien. Il y a là une étrangeté radicale, une communion impossible entre le lecteur et Tahoser, entre Evandale et sa momie, qui vient d'un monde trop imperméable. Cette dernière, métonymie de l'Égypte et plus généralement de ce principe hellénique, est d'ailleurs « recouverte de toutes ses bandelettes et replacée dans ses trois cercueils » à la fin du prologue, qui se conclue donc sur cette image d'espace de nouveau clôt, scellé dans ses secrets, comme les sphinx dont parle Cléopâtre : « que l'ont-ils donc à fixer si opiniâtement leurs yeux de pierre sur l'éternité et

¹ C. Williams, « Walter Pater's Impressionism and the Form of Historical Revival », art.cit., p.85. Elle parle ainsi d'un « modèle d'internalisation du passé » dans le sujet individuel, mais qui repose aussi sur une objectification de ce passé : « the past is situated within but differentiated from the present subject » (*ibid.*).

² S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, op.cit., p.1-2.

³ M. Detienne, *Comparer l'incomparable*, op.cit., p.139-140. Même remarque chez W. Marx dans *Le Tombeau d'Œdipe* : « Sophocle n'a pas écrit pour nous, non plus qu'Eschyle ou Euripide ; en dépit de toutes nos tentatives pour lire chez eux un message intemporel (sur l'homme, les dieux, le destin, la loi, etc.), leurs problèmes ne sont pas les nôtres. » (*Le Tombeau d'Œdipe*, p.163).

⁴ A. Geisler, « Le poète et l'aventure archéologique », art. cit., p.345.

⁵ *NC*, p.20.

⁶ Voir *RM*, p.133. Plus loin Gautier évoque « une autre idée qu'elle [Tahoser] n'exprima pas, car elle ne croyait pas Nofré capable de la comprendre. » (p.134). Dans ce chapitre, Nofré assume le rôle du lecteur qui reste donc sans réponse face à ses questions.

l'infini ? quel secret étrange leurs lèvres serrées retiennent-elles dans leur poitrine ? »¹ C'est également ce que rappelle le dernier chapitre du *Roman de la momie* : « Était-ce Pharaon ou Poëri qu'elle regrettait ? Le grammate Kakevou ne le dit pas, et le docteur Rumphius, qui a traduit les hiéroglyphes du grammate égyptien, n'a pas osé prendre sur lui de décider la question. »² L'accès à l'idéal ne peut se faire que par l'intermédiaire de multiples traductions (Rumphius traduit le texte en latin, lui-même traduit par le narrateur en français) qui n'offrent qu'une vision déformée de la réalité, et le roman se clôt surtout sur la mise en évidence d'une incertitude fondamentale qui touche l'intrigue amoureuse.

Même s'ils restent avant tout des personnages comiques, les mages de Pharaon vont d'ailleurs en ce sens abîmés dans une quête perpétuelle du mot primitif (« je trouverai le mot et le signe »), d'un idéal inatteignable : « Et il étendit sur le Nil sa canne gravée de signes hiéroglyphiques, en marmottant quelques mots d'une langue si ancienne qu'elle ne devait déjà plus être comprise au temps de Ménei, le premier roi d'Égypte ; une langue de sphinx, aux syllabes de granit. »³ C'est donc aussi une image du poète que livre Gautier avec ces mages, qui, « seuls pénètrent les sens profonds » des « sanctuaires chamarrés d'hiéroglyphes mystérieux »⁴, et qui se retirent sur cette conclusion : « l'énigme que garde le sphinx n'a pas de mot, et la grande Pyramide ne recouvre que le néant de son énorme mystère. »⁵ Le roman se termine donc non seulement sur cette image du sphinx, mais également (et paradoxalement) sur celle de l'absence du mot : « sans doute l'homme de science [...] et mieux encore l'homme de lettres savent-ils que les phrases qu'ils entassent masquent l'absence de ce Mot, Mot de l'origine et Mot de la fin, qui propulse et seul comblerait leur quête. »⁶ *Le Roman de la momie* est un cénotaphe.

L'opposition entre deux conceptions du temps et du devenir historique se double dans le récit d'un antagonisme qui repose sur « deux idéaux concurrents du Livre »⁷, l'un matériel, pétrifié, monumental, et l'autre spirituel et dynamique. De ces deux visions découlent deux rapports différents à la parole, qu'illustrent différents personnages du roman. Symboliquement,

¹ *NC*, p.20.

² *RM*, p.267.

³ *RM*, p.254. Et juste après : « Quand on mesure l'infini, qu'on suppose l'éternité, et qu'on épelle l'incompréhensible, il peut arriver qu'on n'ait pas présent à l'esprit le mot baroque qui domine les reptiles... » (p.256).

⁴ *RM*, p.223.

⁵ *RM*, p.257.

⁶ C. Bernard, « Démomification et remomification de l'histoire », art.cit, p.482.

⁷ C. Saminadayar-Perrin, *RM*, p.63.

Mosché est ainsi présenté comme libéré de son bégaiement¹, tandis que Pharaon, aux « lèvres scellées »², reste caractérisé par l'économie de ses discours : sa déchéance, de dieu à homme, passe précisément par des prises de parole de plus en plus conséquentes, qui culminent dans son aveu amoureux :

« Jamais peut-être Pharaon n'avait prononcé un si long discours. Habituellement un mot, un geste, un clignement d'œil lui suffisaient pour manifester sa volonté, aussitôt devinée par mille regards attentifs, inquiets. L'exécution suivait sa pensée comme l'éclair suit la foudre. Pour Tahoser, il semblait avoir renoncé à sa majesté granitique ; il parlait, il s'expliquait comme un mortel. »³

À l'image du tyran, l'Égypte antique est ainsi caractérisée par son silence, en témoigne le motif du souffle qui revient régulièrement dans le roman, et qui renvoie à la fois à la dialectique vie – mort et immobilité – mouvement déjà évoqué mais aussi à la parole et au verbe divin : ainsi, « nul souffle n'agit[e] l'atmosphère »⁴ dans la Thèbes du premier chapitre. Le constat est le même dans *Une nuit de Cléopâtre* : « Aucun souffle d'air ne faisait trembler l'atmosphère. [...] Le silence était si profond, que l'on eût dit que le monde fût devenu muet, ou que l'air eût perdu la faculté de conduire le son. »⁵ Au contraire, l'avant-dernier chapitre du *Roman de la momie* évoque « la respiration de l'éternel », « ce souffle irrésistible qui eût balayé les Pyramides comme des grains de poussière »⁶. Dans la même logique, la villa de Poëri, qui prend le contrepied de Thèbes à bien des égards, s'offre comme « un appartement aérien ouvert à toutes les brises » et doté de nombreuses « galerie[s] à claire-voie »⁷ : on est loin du palais de Pharaon et de ses « murailles épaisses » qui ne laissent « aucun espoir de fuite. »⁸ Le défilé de Pharaon, éloge tragique de la puissance égyptienne, met ainsi symptomatiquement en opposition le vent qui se lève⁹, symbole d'une parole libérée et d'une histoire en marche, et l'absence brutale d'air¹⁰ à l'arrivée du cortège de Pharaon. L'Égypte

¹ « L'ancien bégaiement dont il était affligé avait disparu », *RM*, p.247.

² *RM*, p.150.

³ *RM*, p.238-239.

⁴ *RM*, p.119.

⁵ *NC*, p.14 « Nulle haleine ne rid[e] » la surface de l'eau, véritablement « figée ».

⁶ *RM*, p.264-265.

⁷ *RM*, p.172.

⁸ *RM*, p.234.

⁹ *RM*, p.138 : « le vent d'est venait de se lever ». L'expression sera reprise à la fin du roman : « Il se leva un vent d'orient d'une violence extraordinaire ». Il ne s'agit là que d'un exemple parmi d'autres de la manière dont Gautier fait le portrait d'un empire égyptien à la fois à son apogée, et en même temps proche de son terme.

¹⁰ *RM*, p.144 : « la brise était tombée ; il n'y avait pas un souffle d'air. »

moderne n'échappe d'ailleurs pas à cette caractérisation¹, et la volubilité des trois archéologues du prologue se voit mise à mal par leur descente au cœur de l'hypogée. « Parmi cet air épais, étouffant », « leur souffle s'embarrasse »² : « l'air se raréfiait. »³ Autant d'indices qui font de l'Égypte gautiérienne un espace de l'essoufflement où la parole, contrairement au verbe divin hébreux, ne peut survivre qu'« étouffée [...], comme par une sourdine », « exténuée »⁴, à l'image de l'art égyptien « qui ressemble à un homme bâillonné tâchant de faire comprendre son secret. »⁵

Plus encore que Pharaon, Tahoser s'offre comme l'incarnation par excellence de cette Antiquité aphone et de ce mutisme égyptien, opposé au verbe biblique, *logos* divin libéré et libérateur. Dès le chapitre II, lors de la scène de confiance avec Nofré, sa tentative de prise de parole avorte : « Comme si elle eût voulu parler, Tahoser ouvrit à demi ses lèvres roses ; mais un léger nuage de pourpre se répandit sur ses joues, elle pencha la tête, et la phrase prête à s'envoler ne déploya pas ses ailes sonores. »⁶ L'emphase de la tournure homérique qui clôt la phrase met d'autant plus en lumière le silence de Tahoser et participe à décevoir et attiser la curiosité d'un lecteur qui ne sait pas (encore) de quoi il retourne. De même chez Poëri Tahoser cherche-t-elle à s'enivrer « silencieusement »⁷ de la beauté du jeune hébreu : « elle jouissait *silencieusement* du bonheur de rester près de lui »⁸. Figée dans ce silence volontaire et dans cette parole retenue, à l'image de l'Égypte gautiérienne, Tahoser est également contrainte au mutisme : « Ne te fatigue pas à parler, répondit l'Israélite en posant sa main sur la bouche de Tahoser. »⁹ Lors de son enlèvement par Pharaon, qui redouble son rapt par Evandale, Tahoser veut « crier, appeler au secours : sa voix ne put jaillir de son gosier. »¹⁰ Plus loin, « un baiser lui ferm[e] la bouche »¹¹ : Tahoser est un personnage qui se tait et que l'on fait taire, et cette aphasie nous semble revêtir une triple signification. D'une part, elle rend manifeste, comme on l'a dit, cette conception d'une parole pétrifiée et éternelle, presque purement formelle, qui s'oppose au verbe hébraïque qui enclenche l'histoire. Si l'Égypte de

¹ Voir la description de la Vallée des Rois : « Un silence absolu régnait sur cette dévastation » (*RM*, p.87).

² *RM*, p.91-92.

³ *RM*, p.96.

⁴ *RM*, p.121.

⁵ *RM*, p.104. De même dans *Une nuit de Cléopâtre* : « Quel secret étrange leurs lèvres serrées retiennent-elles dans leur poitrine ? » (*NC*, p.20.)

⁶ *RM*, p.133.

⁷ *RM*, p.182.

⁸ *RM*, p.195.

⁹ *RM*, p.218.

¹⁰ *RM*, p.232. Gautier évoque plus tard une « terreur muette » (233).

¹¹ *RM*, p.234.

Gautier est un espace saturé de signes (les hiéroglyphes), ces derniers restent perpétuellement privés de vitalité... et de sens. Mais ce mutisme de Tahoser, c'est aussi celui d'un monde bâillonné, dont la parole est confisquée, dépossédée par une histoire concurrente qui, pour advenir, réduit au silence sa rivale. Enfin, ces « lèvres scellées » permettent à Gautier de promouvoir le modèle d'un discours secret, ésotérique, mystérieux, qui résistera toujours à toute forme d'interprétation logique, en d'autres termes qui s'oppose au *logos* comme parole rationnelle.

« Oph (c'est le nom égyptien de la ville que l'antiquité appelait Thèbes aux cent portes ou *Diospolis Magna*) »¹ : à la parole poétique (« Oph ») qui prend sa source dans une subversion du terme technique se trouve ainsi opposé le discours rationnel, pédagogue, qui fait sens, porté par la tradition classique, homérique (« Thèbes aux cent portes ») ou latine (*Diospolis Magna*). Le verbe poétique, monosyllabique, essoufflé, primitif, inintelligible, se retrouve face à l'exposé maîtrisé, sensé, scientifique, matérialisé par l'usage du latin². Comme la Carthage de Flaubert, l'Égypte gautiérienne manifeste un attrait pour les lieux qui « congédie[nt] le discours »³, et s'inscrit ainsi en rupture « avec les intertextes classiques des humanités »⁴. Il y a ainsi chez Gautier la volonté de placer son Égypte résolument du côté d'un souffle élémentaire, comme le montre l'utilisation de certains noms égyptiens, balbutiés et ânonnés⁵ : Kakevou, Ennana, Mandouschopsch, Phrehipephbour sont autant de noms qui, s'ils permettent de créer un effet d'exotisme, renvoient aussi à une parole bégayante ou carrément inintelligible.

4. Masques et labyrinthes

a. L'œuvre plurielle

Cette esthétique du fragment se donne aussi à voir dans l'œuvre de Heine, qui oppose au paradigme rationnel une poésie labyrinthique : l'écriture heinéenne elle-même s'offre d'emblée comme une parole qui n'a ni la certitude, ni l'objectivité, ni la cohérence du discours rationnel. Semblables au papyrus racontant l'histoire de Tahoser, les

¹ *RM*, p.118.

² Comme le rappelle le nom du savant Rumphius, latinisé, la langue romaine incarne pour Gautier le discours de la raison et de la science (pédante).

³ C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre, les apories... », art.cit., p.129.

⁴ *Ibid.*, p.132.

⁵ C'est bien pour cette raison que l'Égypte est du côté du silence, et l'hébraïsme du côté du verbe divin.

Elementargeister, dont les dernières pages seront reprises pour constituer la première partie des *Dieux en exil*, reposent ainsi sur une compilation arbitraire (voire fantaisiste) de versions multiples, de textes de secondes mains et autres fragments, qui engagent donc un rapport problématique à la vérité objective. Si elle s'engage, avec ces travaux de compilation, dans une quête de l'*Urtext*¹, la prose heinéenne, aboutit finalement à une esthétique de la « page volante » :

« J'ai lu cette chanson pour la première fois dans l'ouvrage de Kornmann. Prétorius la lui a empruntée presque littéralement, et c'est d'après lui que les compilateurs du *Wunderhorn* l'ont réimprimée. Il est difficile de fixer d'une manière positive l'époque à laquelle remonte la tradition du Tannhaeuser. On la retrouve déjà sur des pages volantes des plus anciennement imprimées. »²

Certes, il s'agit là d'une démarche romantique (toujours plus ou moins parodique d'ailleurs chez Heine), mais qui prend quoi qu'il en soit à contrepied les impératifs de scientificité sur lesquels elle prétend s'appuyer. À cet égard, *Les dieux en exil*, par la posture narrative et la structure qu'il adopte, est particulièrement révélateur de ce régime de discours qui enrayer le processus d'élaboration d'une vérité positive et rationnelle. Les dernières lignes de ce texte, (« je termine ici la *première* partie de mon histoire des *Dieux en exil* ») n'en font-elles pas d'ailleurs une œuvre inachevée, et explicitement revendiquée comme telle, comme le « grand œuvre » du prieur Saint Jean d'*Apollon en Picardie* ? « Je voudrais volontiers promettre une prochaine continuation de ce travail, dont les matériaux se sont accumulés dans ma mémoire ; mais l'état de santé précaire où je me trouve ne me permet pas de prendre un engagement pour le lendemain »³ : la stratégie du poète, qui fait de sa déchéance physique un prétexte qui légitime son esthétique, cherche bien au fond à déjouer les attentes du « bénévole lecteur » et à s'affranchir des exigences canoniques d'un « travail » complet et exhaustif.

¹ Voir par exemple les remarques préliminaires au *Doktor Faust* : « On trouve dans le poème de Théophile en bas-allemand, qui existe encore, des archaïsmes de vieux saxon ou anglo-saxons, sortes de mots pétrifiés, de tournures fossiles indiquant que ce poème n'est qu'une imitation d'un original plus ancien qui s'est perdu au cours du temps. » (*DHA* 9, p.80, M.-A. Mailet (trad.), dans *Écrits mythologiques*, p.88).

² *DE*, p.235. La fin de la version allemande diffère un peu : « Ich las das Lied zuerst in dem erwähnten Werke von Kornmann. Diesem hat es Prätorius fast wörtlich entlehnt, aus dem »Blocksberg« von Prätorius haben es die Sammler des »Wunderhorns« abgedruckt, und erst nach einer vielleicht fehlerhaften Abschrift aus letzterem Buche muß ich das Lied hier mittheilen. » (*EG*, p.52). Heine retranscrit le chant du *Tannhäuser* d'après une « copie peut-être incorrecte ». La vérité du texte ne se donne qu'à travers de nombreux intermédiaires.

³ Remarque préliminaire aux *Dieux en exil*, *DHA* 9, p.298.

Essai, recueil de contes, texte hybride, composite, au genre d'autant plus indécis qu'il repose sur un travail de montage particulièrement complexe, *Les dieux en exil* s'offre bien comme l'un des meilleurs exemples du labyrinthe que constitue l'œuvre heinéenne dans son ensemble, dont les significations sont démultipliées par les différentes versions des différents textes. Si Heine, contrairement à ce qu'il a voulu faire croire, ne traduisait pas lui-même ses textes, il n'en reste pas moins vrai que ses publications françaises, et particulièrement à la fin de sa vie, étaient le résultat d'une étroite collaboration entre traducteur et poète ; ce dernier, sans doute habité par la conscience des différences (réelles ou supposées) qui existaient entre son lectorat français et allemand, prenait grand soin de proposer une version française propre. En ce sens, le fait que le texte des *Dieux en exil* n'ait aucune stricte équivalence avec celui des *Götter im Exil*, non seulement parce que cette version française reprend en plus une partie des *Elementargeister*, mais aussi parce que Heine y soustrait ou y ajoute des éléments qui ne figurent nulle part ailleurs, ancre la parole poétique dans un régime de discours où la vérité est diffractée.

Conséquence du sensualisme heinéen : à rebours d'une vision essentialiste ou monolithique de l'œuvre d'art, l'ensemble des textes du poète allemand s'offre comme un matériau composite qui s'inscrit dans une épaisseur temporelle orchestrée par Heine, et qui l'est d'autant plus que le régime parodique (particulièrement fréquent) inscrit également son texte dans une intertextualité qui participe de cette profondeur temporelle. Le texte des *Dieux en exil* de 1853 permet ainsi à Heine de revenir sur la prose des *Elementargeister* écrite vingt ans plus tôt : autant de moyens pour le poète de réactualiser et de relire son œuvre à l'aune de son séjour parisien et de toute sa vie qu'il sait sur sa fin. *Les dieux en exil* est de fait présenté comme un travail de « mémoire », qui renvoie non pas à une mémoire objective et officielle, portée par la discipline historique, mais bien à une démarche personnelle et subjective qui ôte à la vérité toute dimension péremptoire : des phrases comme « si je fouille dans mes souvenirs... »¹ ou « la figure de Niels Andersen surgit toute riante dans ma mémoire... »² sont autant d'expressions qui parsèment le texte des *Dieux en exil* et lui confèrent presque une valeur testamentaire, dans la mesure où cet essai reprend aussi un certain nombre de motifs qui font directement écho aux productions de jeunesse heinéenne, qu'il s'agisse des écrits des *Tableaux de voyage* ou de *Ludwig Börne*.

¹ DE, p.240. Nous soulignons.

² DE, p.251 : « die liebe drollige Figur steigt wieder lebendig in meiner Erinnerung herauf. » (GE, p.138). Nous soulignons.

En ce sens, Heine offre dans l'ensemble de son œuvre le spectacle d'une œuvre en train de se faire et de se modifier, et donc de lui-même dans toutes les évolutions qui l'ont touché, ce qu'il montre bien dans l'*Avant-Propos* à la seconde édition de *De l'Allemagne* (1855, Lévy) qui reprend et complète la première (1835, Renduel) : « Les personnes qui connaissent par hasard la première édition de mon livre, découvriront au premier coup d'œil que la nouvelle édition est augmentée de plus de moitié, et qu'un grand nombre de morceaux en ont été éliminés, de sorte que ce livre *de l'Allemagne* a gagné une tout autre figure, et que ce n'est plus le même livre. »¹ Non seulement l'œuvre heinéenne se démultiplie entre version allemande et version française, mais ces différentes versions se dédoublent elles-mêmes. Au fond, c'est aussi en ce sens que Heine fait œuvre incarnée : cette dernière est fondamentalement inscrite dans le temps, donc dans la matière. Toujours intemporelle, elle parvient ainsi à réunir matière et esprit, temporalité et éternité, à l'image du Jupiter des *Dieux en exil*, décrépi mais toujours noble. C'est d'ailleurs précisément ce qui fait la complexité d'interprétation de l'œuvre heinéenne, qui aura, au cours de l'histoire, connu de multiples exégèses² : Heine reste, selon les mots de Lamartine, « indéchiffrable partout »³.

On pourrait d'ailleurs appliquer la même lecture pour le corpus patérien, qui se doit d'être saisi, lui aussi, dans son devenir et son historicité, à l'image de *La Cène* de Léonard de Vinci, un tableau dont Pater retrace l'histoire, entre original, copie, palimpseste, dégradations et restaurations... Ainsi *La Renaissance* verra plusieurs éditions du vivant de l'auteur (1873, 1877, 1888, 1893), chacun comportant des différences significatives. Il s'agit là d'une démarche consciente et voulue : un peu comme le fait Montaigne, autre référence importante du dernier Pater, l'esthète anglais cherche ainsi à inscrire sa prose dans une épaisseur temporelle qui, si elle en démultiplie le sens ou le relativise, rend aussi compte d'un « pèlerinage mental personnel »⁴. Au-delà de la modification du titre (de *Studies in the history of the Renaissance* à *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*), la deuxième édition de *La*

¹ DA, DHA 8, « Avant-Propos », p.255.

² Ce que rappellent par exemple I. Kalinowski (« Heine en français : brève histoire d'une réception difficile », art.cit.), C. Placial (« "Il faut faire à Heine une place exceptionnelle..." », art.cit.) ou É. Déculot (« La réception de Heine en France entre 1860 et 1960. Contribution à une histoire croisée des disciplines littéraires », art.cit.).

³ « Heine n'avait pour raison que son caprice. Tour à tour libéral, monarchiste, allemand, français, radical, napoléoniste, orléaniste, républicain, communiste, blasphémant la société quand elle règne, sapant le trône quand il est debout, impréquant la république quand elle sort pour un jour de ses propres vœux, cynique d'impiété quand il s'amuse, dévot quand il souffre, ambigu quand il meurt, indéchiffrable partout. » (A. de Lamartine, *Cours familier de littérature*, t.3, Paris, Chez l'Auteur, 1857, XVIII^e entretien. *Littérature légère. Alfred de Musset*, chapitre XVIII, p.455-456).

⁴ ME, t.1, p.134 (« individual mental pilgrimage »).

Renaissance fait ainsi disparaître la « Conclusion » qui avait tant ému la communauté oxonienne, et enrichit sensiblement l'essai initialement intitulé « Aucassin and Nicolette », qui deviendra « Two early French Stories ». La troisième édition (1888) ajoutera « The school of Giorgione », ainsi qu'une version amendée de la « Conclusion »¹. Ces révisions constantes, qui présentent au lecteur non plus un texte mais une mosaïque labyrinthique, ne sont d'ailleurs pas sans poser des problèmes éditoriaux², et on ne peut que saluer en ce sens la publication des *Collected Works* de Pater.

b. Une esthétique de la *Verstellung*

Ce brouillage du sens est loin d'être une simple démarche esthétique ou épistémologique. Loin d'assumer un discours clair et transparent, Heine s'engage au contraire dans une écriture qui avance perpétuellement masquée, à l'image de cette « *Vermummung* » dont on a régulièrement parlé. C'est aussi le sens que l'on peut donner au motif du théâtre particulièrement souligné dans *Les dieux en exil*. Heine met ainsi clairement en évidence les « ruses » du « déguisement baroque »³ de Mercure et le contraste entre ce qu'il est véritablement et la posture « qu'il avait cherché à se donner »⁴ : « der Contrast verräth die Absicht, und der Gott wählte diese Maske, um sich desto sicherer verstellt zu halten »⁵. Comment ne pas voir dans ces propos la métaphore de la stratégie du poète allemand, qui cherche à endosser précisément les oripeaux de ceux qu'il entend dénoncer ? Ces déguisements qu'empruntent Bacchus ou Mercure sont autant de manière de dire les propres travestissements de l'écriture heinéenne, rendus nécessaires et vitaux par la censure. Comme l'Apollon des *Dieux en exil*, Heine ne peut survivre que caché et déguisé, sous peine d'être reconnu et livré aux tribunaux, ce qui fait de sa prose une écriture de la *Verstellung* (déguisement / travestissement), et, pour reprendre son expression, de la « contrebande » :

¹ Mêmes remarques pour le texte « Aesthetic Poetry », qui reprend en partie un texte de 1868 (« Poems by William Morris ») et sera publié dans les *Appreciations* en 1889, avant d'être partiellement retiré dans l'édition de 1890.

² Voir L. Higgins, D. Latham, « Privileging the Later Pater : The Choice of Copy-Text for the Collected Works » dans *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*, *op.cit.*, p.37-50.

³ *DE*, p.247. La version allemande parle de « barocken Vermummung » : la prose heinéenne est sans cesse « cagoulée ». Ce terme de « vermummt » est particulièrement intéressant puisqu'on le retrouve, dans un tout autre contexte, associé à la figure du bourreau-lecteur d'*Allemagne. Un conte d'hiver* (Heine parle de « vermumnten Gast », voir *DWM*, p.103).

⁴ *DE*, p.249. L'expression ne figure pas dans la version allemande.

⁵ *GE*, p.136 : « [c]e contraste même décèle l'intention du dieu rusé : il choisit ce masque pour être d'autant plus sûr de ne pas être reconnu » (*DE*, p.250).

« Die örtlichen Schwierigkeiten die ich eben erwähnt waren die Censur; die welche die Redaktion der Allg. Ztg. ausübte war noch beengender als die Censur der bairischen Staatsbehörde. Ich mußte das Schiff meines Gedanke<n>s oft mit Flaggen bewimpeln, deren Emblème nicht eben der rechte Ausdruck meiner Gesin<n>ung waren. Aber den publizistischen Freybeuter kümmerte es wenig von welcher Farbe der Lappen war, der am Mastbaum seines Fahrzeugs hing und womit die Winde ihr luftiges Spiel trieben: ich dachte nur an die gute Ladung die ich an Bord hatte und in den Hafen der öffentlichen Meinung hineinschmuckeln wollte. Dieses gelang mit oft und man darf nicht an dem Mittel mäckeln, das ich zuweilen anwandte um den frommen Zweck zu erreichen. [...] Ich mußte daher darauf bedacht seyn alles was ich insinuieren wollte, das Ereigniß sowohl als meine Ansicht darüber, alles was ich dachte und fühlte, in die Form das Faktums zu kleiden, indem ich etwa fremden Personen meine Privatmei<n>ungen in den Mund legte oder gar parabolisch verfuhr. Meine Briefe enthalten daher viel Historietten und Arabesken deren Symbolik nicht jedem verständlich ist und die dem rohen Gaffer als kleinliche Anekdoten-krämerey oder gar Commerage erscheinen konnte. »¹

Dans un texte qui n'est jamais paru en allemand du vivant du poète, Heine livre ici l'une des clefs de son esthétique, au fondement du soupçon qui pèse constamment sur les textes heinéens et qui participe à en brouiller le sens. Ces censures évoquées par Heine, qui ne sont pas uniquement gouvernementales ou éditoriales, mais aussi familiales (quand il ne s'agit pas d'autocensures), façonnent les stratégies poétiques heinéennes, qui exploitent ainsi le hiatus

¹ Deutsche Entwürfe zur « Préface », *DHA 13*, p.293 : « Les difficultés locales dont je viens de parler, reposaient dans la censure, et dans une double censure ; car celle qu'exerçait la rédaction de la *Gazette d'Augsbourg*, était encore plus gênante que la censure officielle des autorités bavaroises. J'étais souvent forcé de pavoiser l'esquif de ma pensée de banderoles dont les emblèmes n'étaient guère la véritable expression de mes opinions politiques ou sociales. Mais le contrebandier-journaliste se souciait peu de la couleur du chiffon qui était pendu au mât de son navire, et avec lequel les vents jouaient leurs jeux volages : je ne pensais qu'à la bonne cargaison que j'avais à bord, et que je désirais introduire dans le port de l'opinion publique. Je puis me vanter d'avoir bien souvent réussi dans ces entreprises, et l'on ne doit pas me chicaner sur les moyens que j'employais parfois pour atteindre le but []. [...] Il me fallait donc constamment songer à revêtir de la forme d'un fait tout ce que je voulais insinuer au public, l'événement aussi bien que le jugement que j'en portais, bref, tout ce que je pensais et sentais ; et dans ce dessein, je n'hésitais pas à mettre souvent mes propres opinions dans la bouche d'autres personnes, ou même je parabolisais mes idées. Voilà pourquoi mes lettres contiennent beaucoup d'historiettes et d'arabesques, dont le sens symbolique n'est pas intelligible pour tout le monde, et qui ont pu paraître aux yeux du lecteur superficiel comme un ramassis de jaserie mesquines et de notices de gobe-mouches. » (« Préface » à l'édition française de *Lutèce*, *DHA 13*, p.165-166). Le terme de « contrebandier » n'est présent que dans la version française, mais rappelle les vers du chapitre II de *Germania. Conte d'hiver*, dans lesquels Heine raconte son passage de la douane : « Ils flairaient tout, fouillaient les chemises, [les habits], les mouchoirs ; ils cherchaient à découvrir les dentelles, les bijouxeries et les livres défendus. / Ah ! maîtres fous ! qui cherchez dans ma malle ! Ce n'est pas là que vous trouverez quelque chose. La contrebande que je porte avec moi, c'est dans ma tête que je la cache. / Là j'ai des dentelles qui sont plus [magnifiques] que tous les points de Bruxelles et de Malines : si jamais je les déballe, gare à vous, elles piquent []. » (*Germania. Conte d'hiver*, II, *DHA 4*, p.245 ; en allemand p.93-94).

entre signifiant et signifié, forme et fond, ou, pour reprendre la métaphore heinéenne, entre « Emblème » du drapeau et « véritable expression » des « opinions » du poète (« *rechte Ausdruck meiner Gesinnung* »). Qu'importe la couleur du chiffon (« *Farbe der Lappen* ») qui grime la poésie heinéenne, qui revendique sa mission de « flibustier-journaliste » (« *publizistischen Freybeuter* »). On saisit mieux en ce sens tous les malentendus que l'ont pu générer ces dissimulations : parce que, comme le rappelle ensuite Heine, l'indifférentisme fait partie des masques du poète, on touche probablement à l'une des raisons de l'ambivalence des relations de Heine aux républicains, pour qui ce primat de la fin (« *Zweck* ») sur les moyens (« *Mittel* ») ne va pas forcément de soi. C'est bien toute la mission de la littérature qui est ici en jeu : habiller les pensées de la forme du fait (« *in die Forme das Faktums zu kleiden* »), recourir aux paraboles (« *parabolisch* »), aux « *Historietten* » et autres « *Arabesken* » sont autant de manières de rendre compte des pouvoirs politiques de la poésie. On comprend dans ce contexte pourquoi l'ironie et la parodie sont des armes privilégiées par Heine, en ces temps de « servitude politique » :

« Aber sie [l'ironie] ist nur ein Zeichen unserer politischen Unfreyheit, und wie Cervantes, zur Zeit der Inquisition, zu einer humoristischen Ironie seine Zuflucht nehmen mußte, um seine Gedanken anzudeuten, ohne den Familiaren des heiligen Offiz eine faßbare Blöße zu geben: so pflegte auch Goethe im Tone einer humoristischen Ironie dasjenige zu sagen, was er, der Staatsminister und Höfling, nicht unumwunden auszusprechen wagte. Goethe hat nie die Wahrheit verschwiegen, sondern, wo er sie nicht nackt zeigen durfte, hat er sie in Humor und Ironie gekleidet. »¹

Issue d'un « langage sauvage et tatoué » (« *wilde, tatuirte Sprechart* »)², cette « ironie humoristique » (« *humoristische Ironie* ») est véritablement le cœur de l'esthétique heinéenne, c'est elle qui guide la prose des *Dieux en exil*, et c'est sur elle que repose précisément tous ces travestissements dont le sens véritable échappe à première vue et qui passent pour de « mesquines anecdotes d'épicier » (« *kleinliche Anekdoten-krämerey* ») aux yeux du lecteur peu averti (« *Gaffer* », le badaud) : il s'agit bien en ce sens d'établir un véritable pacte de

¹ RS, II, DHA 8, p.183-184 : « Mais elle [l'ironie humoristique] n'est qu'un signe de notre servitude politique, et comme Cervantes, écrivant du temps de l'inquisition, dut chercher un refuge dans l'ironie [de bonne humeur] [] pour ne pas donner prise aux familiers du saint office, Goëthe prit l'habitude de dire avec ce même ton d'ironie tout ce qu'il ne pouvait dire nettement, lui ministre d'État, lui courtisan. Goëthe n'a jamais tu la vérité : seulement, quand il n'a pu la montrer nue, il l'a habillée d'ironie et d'humour. » (DA, V, DHA 8, p.398).

² Deutsche Version der « Préface » à l'édition française des *Tableaux de voyage*, DHA 6, p.348.

lecture entre Heine et son lecteur, que le poète responsabilise et invite à savoir décoder cette ironie.

Derrière tous les travestissements des *Dieux en exil*, derrière ce ton volontiers blagueur, se dissimule bien ce même poète qui, jamais, ne dissocie vie et écriture¹. Tous les personnages des *Dieux en exil* s'offrent ainsi comme autant de masques qu'emprunte Heine pour faire passer ses idées « en contrebande », une métaphore que l'on pourrait d'ailleurs parfaitement appliquer à Pater². Les figures de Heinrich Kitzler (qui partage son prénom avec Heine et passe lui aussi du christianisme au paganisme) ou de Niels Andersen, qui ouvrent et ferment *Les Dieux en exil*, s'offrent ainsi comme deux avatars du poète lui-même. On peut même voir en Niels Andersen une réminiscence de la figure du tambour Legrand des *Tableaux de voyages* et donc un double poétique. Le narrateur heinéen fait d'ailleurs explicitement le lien entre ces trois personnages :

« Jetzt muß ich allen Jagdhoffnungen entsagen, meiner gesteihten Beine wegen. Als ich Niels Andersen zu Ritzebüttel bey Cuxhaven kennen lernte, war er ebenfalls nicht mehr gut auf den Füßen. [...] Der arme Niels seitdem auf einem Stelzfuß herumhumpeln mußte. Sein größtes Vergnügen war damals, auf einer hohen Tonne zu sitzen, und auf dem Bauche derselben mit seinem hölzernen Beine zu trommeln. Ich half ihm oft die Tonne erklettern, aber ich wollte ihm manchmal nicht wieder hinunterhelfen, ehe er mir eine seiner wunderlichen Fischersagen erzählte. »³

¹ Voir *DHA* 9, p.1224 : « Jungdeutsches Anliegen war es, mit Hilfe des neuen Stils eine Integration der bisher getrennten Bereiche zu erreichen und damit eine produktive Verbindung von Kunst und Leben ».

² Comme le rappelle B. Coste dans son « Introduction » aux *Essais anglais* (p.23) : « Méfions-nous toujours des reculades apparentes de Pater. La « Conclusion » à *La Renaissance* est supprimée en 1877 mais ses thèses ont migré dans « L'École de Giorgione » où, sous couvert d'évoquer la peinture vénitienne, Pater importe en contrebande des fragments de « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix » de Baudelaire, rend discrètement hommage au sonnet de 1849 de Rossetti à Giorgione, et traite de peinture contemporaine. Ne pas nommer Rossetti, quelque peu controversé à l'époque, autrement que comme « l'auteur d'un sonnet » consacré à Giorgione, dans un texte qui se livre à une démolition en règle et sans appel du « nom et du renom » (« *name and fame* »), telle est la stratégie d'un auteur qui ne se confronte à personne, ne pratique aucune provocation mais effectue une habile subversion à travers ses dissimulations et son imprécision linguistique délibérée. » (Nous soulignons).

³ *GE*, p.139 « Aujourd'hui que mes jambes sont paralysées, je dois renoncer pour tout jamais à la chasse de la baleine. Lorsqu'à Ritzebüttel, près de Cuxhaven, je fis la connaissance de Niels Andersen, il n'était guère plus ingambe lui-même. [...] Depuis lors, le pauvre Niels Andersen marchait clopin clopant sur une jambe artificielle [fabriquée d'un sapin de son pays, et qu'il vantait comme un chef-d'œuvre de la charpenterie norvégienne]. Son plus grand plaisir à cette époque, c'était de se percher au haut d'un gros tonneau [vide], sur le ventre duquel il tambourinait avec sa jambe de bois. Je l'aidais souvent à grimper sur la tonne ; mais parfois, quand il voulait en descendre, je ne lui accordais mon assistance qu'à la condition de me raconter une de ses curieuses traditions [de la mer du Nord]. » (*DE*, p.252). La version française fait plus explicitement le lien avec *Les tableaux de voyages* en en citant indirectement l'une des parties, « La mer du Nord ». Comparer cet extrait au chapitre VII du *Tambour Legrand* par exemple.

Toutes ces figures sont aussi une manière pour Heine de se mettre à distance et s'offrent comme une image du déchirement de la conscience romantique dans le monde moderne, à l'image du couple narrateur – Kitzler, ce dernier personnage étant lui-même dissocié entre Kitzler chrétien et Kitzler païen, mettant ainsi en abîme le fonctionnement de l'esthétique heinéenne. Dès lors, que sont ces dieux en exil sinon des incarnations tantôt riantes, tantôt grotesques, tantôt mélancoliques de Heine lui-même ? La dégradation physique qui touche les dieux grecs déchus, c'est celle du poète, qui évoque d'ailleurs sa situation à plusieurs reprises dans son essai, notamment dans la version française¹. L. Calvié souligne bien, chez Heine, le « lien entre la démarche autobiographique (ou autofictionnelle) et la démarche historique » : « Le thème de la caducité historique des héros à l'antique, des grands hommes selon Hegel, des dieux antiques et même du Dieu chrétien est intimement lié, dans les textes de Heine, à celui de la caducité individuelle, de la maladie, de la souffrance physique et de la mort. »² Tous les textes heinéens ont en eux une dimension autobiographique, et *Les Dieux en exil* ne fait pas exception : ne peut-on pas voir dans la mise en scène du splendide Bacchus puis du Jupiter décrépît la représentation de l'itinéraire personnel du poète, dans cet exil de Jupiter celui de Heine, et dans la voix « asthmatique » de Mercure la représentation d'une parole poétique qui sent sa fin prochaine ? C'est bien là ce que souligne G. Höhn : « Une difficulté cependant subsiste autour de cette question de l'unité : la complexité de Heine. Jusqu'ici j'ai parlé de l'écrivain, du poète engagé. [...] Mais en réalité Heine ne peut se réduire à aucune de ces figures particulières. Il a toujours été, a toujours tenté d'être aussi autre chose. Les multiples identités, les innombrables masques dont il s'est affublé dans ses écrits le prouvent amplement. Ici Don Quichotte, là Apollon, ailleurs Lazare, Aristophane, Kunz von der Rosen – le fou de la cour –, Job... Bien malin qui pourrait affirmer que tel personnage plutôt que tel autre incarne le Heine véritable. »³

¹ Voir par exemple la remarque préliminaire aux *Dieux en exil* : « Je voudrais volontiers promettre une prochaine continuation de ce travail, dont les matériaux se sont accumulés dans ma mémoire ; mais l'état de santé précaire où je me trouve ne me permet pas de prendre un engagement pour le lendemain. » (*DE*, p.298).

² L. Calvié, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », art.cit., p.37-38.

³ G. Höhn, *Heinrich Heine, un intellectuel moderne, op.cit.*, p.8. Il poursuit néanmoins : « Heine agit toujours en artiste, et c'est au titre d'écrivain qu'il intervient dans les combats de son époque. » (*Ibid.*, p.9).

5. Miroitements du sens

a. Présences insensées

Face à cette Grèce nocturne, fragmentaire, mutique, labyrinthique, le sens peine alors à se faire jour¹. Ainsi, l'espace textuel du *Roman de la momie* manifeste « l'opacité d'une écriture »². Les « mots sacrés et visages des dieux égyptiens sont insérés dans le texte sans presque aucune explication, non pas pour renseigner sur une civilisation ancienne, mais pour évoquer un monde énigmatique, qui résiste obstinément à l'interprétation »³. Gautier décrit le tombeau de Tahoser dans lequel pénètrent les trois personnages : « Les murailles en étaient également couvertes de peintures où l'on distinguait vaguement une suite de scènes allégoriques, expliquées sans doute par les hiéroglyphes inscrits au-dessous en manière de légende. »⁴ On est loin du ton qu'aurait employé un discours historique qui se serait, au contraire, chargé de rendre intelligible ces peintures. Ici, les modalisateurs insistent précisément sur l'inintelligibilité de cet espace, en en faisant le lieu d'une connaissance d'autant plus incertaine et hypothétique, que Gautier souligne la présence d'explications des scènes peintes : le couple objet – explication (scènes allégoriques des peintures – hiéroglyphes comme légende), modèle d'une parole rationnelle de connaissance du monde, est mis à distance : Gautier n'assume jamais cette posture, l'objet étant presque toujours présenté comme tel, sans commentaire ; son « sens mystique, cosmologique ou politique n'en est jamais donné, et tout donne à penser qu'il reste obscur même pour les contemporains de Tahoser. »⁵

Transformant le pittoresque du roman historique romantique « en pictural parnassien »⁶, les descriptions, qui permettent, comme on l'a dit, de figer l'Égypte pharaonique dans l'éternité, participent également à cette déroute du sens qui éloigne résolument *Le Roman de la momie* de toute ambition scientifique. Plus qu'une Égypte figée, c'est bien d'une Égypte réifiée dont

¹ Au fond, cette question du sens est déjà présente dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, sous les traits du débat sur « l'utile ». Gautier relie d'ailleurs bien les deux dans la préface de *Fortunio* : « Assurément bien des esprits chagrins [...] demanderont quel est le sens et le but de ce livre » (p.516). De l'absence de but, on passe alors à l'absence de sens.

² C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art. cit., p.126.

³ P. Tortonese, « Les hiéroglyphes ou l'écriture de pierre », art. cit., p.274.

⁴ *RM*, p.93. Même logique p.236 : « Des scènes de guerre et de triomphe remplissaient les autres panneaux, et des inscriptions hiéroglyphiques en expliquaient le sens. » Nous soulignons.

⁵ C. Saminadayar-Perrin, « *Le Roman de la momie*, apories... », art. cit., p.82.

⁶ C. Bernard, art.cit., p.481.

il est question, hypnotisée par « une présence hallucinée de l'objet »¹. Les descriptions se succèdent, les objets s'accumulent : comme le déplore Froehner, « le roman est devenu magasin »², mais un magasin où le lecteur peine à se retrouver, tant la logique du catalogue échappe à toute compréhension : « il ne s'agit plus de "classer" le monde sur le modèle du magasin, mais de faire naître un univers d'un magasin »³, et de rendre manifeste une « incapacité à harmoniser et à combiner les différents points de vue, cadrages et perspectives, donc à proposer une vision du réel [...] formant système et renvoyant à une logique interprétative globale »⁴. On pourrait appliquer au *Roman de la momie* les propos de C. Saminadayar-Perrin à propos de *Salammbô* : « cette écriture de l'accumulation et du disparate contredit à la fois l'ambition encyclopédique de la représentation réaliste (fournir un catalogue raisonné des objets du monde) et la volonté didactique à l'œuvre dans la réflexion muséographique (rôles respectifs de la mise en série et de la mise en ordre chronologique) [...] : l'inflation du descriptif traduit un déséquilibre accordant une place excessive à l'objet au détriment du sens »⁵, ce qui empêche toute forme de discours rationnel de porter une parole de vérité et d'expliquer la logique de l'histoire⁶.

b. Pour en finir avec « hébraïsme et hellénisme »

« Fiction archéologique truquée, roman historique déceptif »⁷, *Le Roman de la momie* est donc peut-être moins un roman consacré à l'opposition entre hébraïsme et hellénisme qu'un texte qui manifeste une déroute totale du sens et brouille tous les clivages. La lecture que fait C. Saminadayar-Perrin est en ce sens particulièrement éclairante⁸. Il ne s'agit pas ici de contredire la lecture que nous avons jusqu'alors proposée, mais bien de voir dans cette interprétation une approche complémentaire à cette vision du dualisme entre sensualisme et spiritualisme, et de saisir la spécificité du *Roman de la momie* parmi les textes abordés. C.

¹ C. Saminadayar-Perrin, « *Salammbô* et la querelle... », art. cit., p.613. Elle évoque ainsi un « hypnotisme » de l'objet (p. 611). La forme prend le pas sur le sens : les couleurs des peintures « saisissaient les yeux avant qu'on eût pu discerner les sujets » (*RM*, p.103).

² G. Froehner, « Le roman archéologique en France », art.cit., p.857.

³ C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art. cit., p.134.

⁴ *Id.*, « *Salammbô* et la querelle du roman archéologique », art.cit., p.613.

⁵ C. Saminadayar-Perrin, « *Salammbô* et la querelle... », art. cit., p.611.

⁶ « La mise au premier plan de l'objet [...] interdit la hiérarchisation implicite accordant au discours (historique ou romanesque) le droit (et le devoir) d'analyser, de rationaliser et d'expliquer de manière abstraite, générale et conceptuelle les logiques concrètes du devenir ; elle oblige à un décentrement radical pour voir dans les pratiques et la culture matérielle l'essentiel d'une civilisation, les croyances et les valeurs n'en constituant qu'un dérivé — ce qui invalide toute prétention à une « conscience historique » rationaliste et universelle, garantissant la vérité du discours et le sens de l'histoire. » *Ibid.*, p.619-620.

⁷ M. Lavaud, C. Saminadayar-Perrin, « Introduction », art. cit., p.18.

⁸ Voir C. Saminadayar-Perrin, « *Le Roman de la momie* : apories d'un improbable roman historique », art.cit.

Saminadayar-Perrin souligne ainsi le décentrement de « l'opposition entre Pharaon et le peuple hébreu » : « si l'opposition irréductible entre peuple égyptien et peuple hébreu est clairement affirmée, elle ne se donne pas à voir dans le texte de manière tangible et intelligible. »¹ Ainsi, alors même que ce thème aurait pu donner lieu à des scènes topiques attendues par le lecteur, Gautier semble prendre plaisir à ne jamais vraiment représenter l'oppression du peuple hébreu : elle est seulement brièvement évoquée, de rares fois, et encore, par la bouche des personnages juifs². Pourtant, tout semblait parfaitement mis en place pour faire de l'Égypte pharaonique le théâtre de l'asservissement des Hébreux : la puissance de Thèbes réduit en esclavage toutes nations et toutes races. Mais Gautier en reste justement à une généralité qui refuse d'engager l'histoire dans la destinée particulière du peuple hébreu. Il décrit ainsi « une table que supportaient des captifs liés par les coudes »³, sans préciser qu'il s'agit d'Hébreux. Par ailleurs, il est certain qu'hormis l'hostilité de Thamar, les autres personnages ne semblent pas véritablement s'inscrire dans un clivage très marqué. Poëri est « intendant des biens de la couronne »⁴, et Ra'hel accueille Tahoser comme une sœur, allant même jusqu'à lui proposer d'être la seconde épouse de celui qu'elle aime : l'opposition entre paganisme et christianisme « n'apparaît donc ni dans les comportements du personnel romanesque, ni dans la logique globale de l'intrigue, du moins jusqu'aux derniers chapitres démarqués de l'Histoire sainte. »⁵ De la même manière, « le roman ne montre aucune incompatibilité entre le mode de vie hébreu et les mœurs égyptiennes »⁶. Ainsi, conclut C. Saminadayar-Perrin, « l'antagonisme entre Égyptiens et Hébreux [...] n'est pas

¹ *Ibid.*, p.72.

² La première évocation de l'oppression du peuple hébreu n'intervient qu'à la fin du chapitre XI, dans la bouche de Thamar. La deuxième au chapitre suivant, par l'intermédiaire de Poëri : l'information est donnée, encore une fois, au cœur d'une parole rapportée et non assumée par un narrateur extérieur. Faire dire à un hébreu que l'Égypte opprime sa race ne porte absolument pas le même message que représenter directement, dans une narration externe ou omnisciente, ladite oppression, dont on pourrait presque douter de l'existence. Sur ce point, le désengagement de Gautier est total. L'une des rares scènes de travaux « forcés » a lieu chez... Poëri, avec la description des moissons. Poëri est d'ailleurs présenté comme une figure de commandement, et en possède tous les attributs. Il s'agit certes ici de faire de Poëri le pendant hébraïque de Pharaon (tous deux habitent d'ailleurs sur la même rive du Nil), mais il est tout de même incroyable de voir Poëri « balanc[er] à son poignet le fouet du commandement. » (p.181.) Quel renversement de l'histoire biblique ! Et l'une des rares fois où la narration externe assume la description de la servitude hébreu ne fait que recopier le texte biblique. (« Pharaon craignant que les Hébreux n'eussent l'idée de secouer le joug d'après les suggestions de Mosché, les fit travailler plus rudement encore et leur refusa la paille pour mêler à leurs briques. Aussi les enfants d'Israël se répandirent-ils par toute l'Égypte, arrachant le chaume et maudissant les exacteurs, car ils se trouvaient très malheureux et ils disaient que les conseils de Mosché avaient redoublé leur misère. » *RM*, p.248. À comparer avec la Bible, Exode, chapitre 5, notamment les versets 7, 12, et 21.

³ *RM*, p.236.

⁴ *RM*, p.180. Comme nous l'avons dit plus haut, nous comprenons ce choix comme une volonté de faire de Poëri une résurgence du personnage biblique de Joseph (fils de Jacob), lui aussi intendant de Pharaon.

⁵ C. Saminadayar-Perrin, « *Le Roman de la momie* : apories... », art.cit., p.75.

⁶ *Ibid.*, p.76.

motivé historiquement dans le récit et ne se définit pas comme un conflit de civilisation. D'où un décentrement du discours romanesque : ces Juifs [...] ne sont pas plus proches de nous que les Égyptiens. »¹

Cette lecture qui vient renouveler notre approche du roman est d'abord un choix politique : en refusant d'engager son roman dans une lecture qui consacrerait la victoire du peuple hébreu contre la tyrannie pharaonique, Gautier refuse l'allégorie des combats démocratiques du XIX^e siècle : « sans doute peut-on voir là une des marques du désenchantement politique que Gautier partage avec sa génération : une lecture, « révolutionnaire » (à la Massimilla Doni) de l'Exode est, en 1857, impossible. »² Bien plus, il s'agit ni plus ni moins pour Gautier de renverser l'histoire officielle, fondée sur le récit biblique. On peut même voir une réelle intention polémique chez Gautier lorsqu'il présente par exemple Poëri armé de son fouet de commandement : il s'agit ici du même procédé qui fait, dans *Arria Marcella*, de l'avènement du christianisme (et non de l'éruption volcanique) la véritable catastrophe pompéienne. S'il veut, comme Flaubert, s'engager dans une écriture du pur esthétique et de l'anhistorique, Gautier, par le choix de ce thème égyptien clairement codifié et balisé (contrairement à la Carthage de Flaubert, beaucoup moins connue), cherche à prendre à contrepied la vision de son temps et construire son récit sur une série de « dispositifs d'évitement, de contournement, et d'absentement. »³

Cette lecture relève ainsi également d'un choix esthétique et littéraire, qui repose sur la volonté chez Gautier de dégager sa narration des cadres du roman historique canonique, en refusant d'en faire un roman qui s'inscrit dans une histoire rationnelle qu'il décode. Dans les deux cas, c'est bien la question du sens qui est en jeu : déjouer l'horizon d'attente du lecteur a directement pour effet de perturber l'inscription du roman dans une logique interprétative rationnelle. En brouillant ces codes, en estompant finalement cet antagonisme entre Hébreux et Égyptiens, Gautier livre une vision de l'histoire qui dépasse une simple dynamique de décadence : comme Heine, il s'agit, sans véritable prise de parti, de renvoyer dos-à-dos hébraïsme et hellénisme pour montrer l'absolu non-sens de la marche de l'histoire, qui frappe

¹ *Ibid.*, p.77.

² C. Saminadayar-Perrin, « Le Roman de la momie : apories... », art.cit., p.78

³ C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier... », art.cit., p.179 : « les schémas interprétatifs éprouvés qu'esquisse l'intrigue ne sont jamais actualisés, les personnages restent désespérément étrangers à leur propre historicité, l'expérience intime de la durée n'est à aucun moment connectée avec la dynamique de quelque devenir collectif que ce soit. »

au hasard et sans véritable cohérence. C'est aussi ce scepticisme que rappelait déjà la préface des *Jeunes Frances* : « Après de profondes réflexions sur le renversement des trônes, les changements de dynastie, je suis arrivé à ceci – 0 »¹.

c. L'Empire du Signe

Plus qu'un espace schématiquement et clairement structuré entre paganisme et christianisme, le roman gautiérien s'offre alors comme un vaste « empire du Signe »², immense matériau textuel privé de sens qui met en échec les prétentions de la logique rationnelle. Comme le rappelle P. Tortonese³, l'espace décrit par Gautier est ainsi saturé de motifs artistiques et d'hiéroglyphes : Rumphius est un homme-écriture burlesque⁴ ; Argyropoulos l'un « de ces drogmans polyglottes qui finissent par ne savoir aucune langue »⁵ ; Tahoser à la poursuite de Poëri se cache dans des papyrus ; les murs des palais sont couverts de fresques ; les prêtres ont « des souliers de byblos aux pieds, à la main une haute canne d'acacia, gravée de caractères hiéroglyphiques »⁶ ; les coiffures des danseuses sont nouées d'une « guirlande de papyrus »⁷ ; même les pains sont « estampés de dessins et marqués d'hiéroglyphes »⁸ ! Cléopâtre le résume bien :

« Sur les murs, sur les colonnes, sur les plafonds, sur les planchers, sur les palais et sur les temples, dans les couloirs et les puits les plus profonds des nécropoles, jusqu'aux entrailles de la terre, où la lumière n'arrive pas, où les flambeaux s'éteignent faute d'air, et partout, et toujours, d'interminables hiéroglyphes sculptés et peints racontant en langage inintelligible des choses que l'on ne sait plus et qui appartiennent sans doute à des créations disparues ; prodigieux travaux enfouis, où tout un peuple s'est usé à écrire l'épithaphe d'un roi ! Du mystère et du granit, voilà l'Égypte ; beau pays pour une jeune femme et une jeune reine ! 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

¹ T. Gautier, préface des *Jeunes Frances*, p.113.

² C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art. cit., p.145.

³ P. Tortonese, « Les hiéroglyphes ou l'écriture de pierre », art.cit.

⁴ « Son pantalon noir luisait par places et laissait voir la trame ; près du genou droit, l'observateur attentif eût remarqué sur le fond grisâtre de l'étoffe un travail régulier de hachures d'un ton plus vigoureux, qui témoignait chez le savant de l'habitude d'essuyer sa plume trop chargée d'encre sur cette partie de son vêtement. » (*RM*, p.79.)

⁵ *RM*, p.82.

⁶ *RM*, p.135.

⁷ *RM*, p.166.

⁸ *RM*, p.165.

néant ! Pour toute végétation des stèles bariolées de caractères bizarres ; pour allées d'arbres, des avenues d'obélisques de granit... »¹

Le paysage archéologique qui, devant le lecteur, « se déroul[e] rapidement comme des bandelettes de papyrus »² s'offre donc « comme un livre monumental »³ qui confond site historique et espace d'écriture⁴, et cette épigraphie « fait de l'architecture un gigantesque déploiement d'écriture »⁵. En d'autres termes, « l'Antiquité qu'ouvre le roman archéologique est [...] avant tout parcours textuel, à travers un imaginaire monumental où des corps-écriture hantent des pages de pierre »⁶, et où le lecteur se perd dans un labyrinthe de signes privés de sens, où le « souffle s'embarrasse »⁷ dans cet espace saturé.

Plus qu'un modèle esthétique anti-mimétique, où la nature se modèlerait sur l'art, il s'agit bien davantage d'un mouvement où réel et art se mirent l'un dans l'autre sans jamais laisser le lecteur y accéder. Dans cet espace privé de sens, il devient alors « difficile de distinguer les choses et même, sous leur couche de fard et de références artistiques, les êtres des natures mortes et des allégories qui doublent leurs tableaux vivants. »⁸ Les servantes de Tahoser, au chapitre I, sont ainsi tantôt présentées « dans cette attitude que les peintres aiment à reproduire aux murs des hypogées »⁹ (l'art imite la nature), tantôt dans « une pose sculpturale » (la nature imite l'art)¹⁰. L'exemple le plus frappant de cette esthétique privée de sens est peut-être celui des femmes du gynécée, « que la peinture eût aimé à reproduire »¹¹. Les fresques et bas-reliefs du palais représentent précisément ce que feront les femmes plus tard avec Pharaon : on voit par exemple sur les murs Pharaon « jouant gravement aux échec »¹², et c'est plus tard

¹ NC, p.21. P. Tortonse glose : « Lieu de saturation sémiologique, l'Égypte est au bord d'un cauchemar : le collapsus des significations. » (« Les hiéroglyphes ou l'écriture de pierre », art.cit., p.278).

² NC, p.15.

³ C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art. cit., p.127.

⁴ *Ibid.*, p.128. C'est aussi le sens, comme le rappelle C. Saminadayar-Perrin, de la préface, qui fusionne espace archéologique et livresque : « sur vos pas je me suis promené dans les temples... ».

⁵ *Ibid.*, p.136.

⁶ *Ibid.*, p.146.

⁷ RM, p.92. Cf. *L'Orient* : « La caravane arrive enfin au Wadi-Mokatteb (la Vallée-Écrite), à une hauteur de deux cents mètres ; les flancs de la montagne, aussi polis que des marbres préparés exprès, sont couverts d'inscriptions sinaïtiques ; pendant plus de trois kilomètres, ces signes extraordinaires tapissent littéralement les deux versants qui s'élèvent à pic comme deux immenses pages d'écriture. Quel savant nous dira les mystères ainsi tracés par une main inconnue sur le dos même de la nature ? Quelle Bible, quelle Genèse, quelle philosophie propose son énigme sous ce gigantesque hiéroglyphe ? » (« Le Fayoum, le Sinaï, et Pétra », *L'Orient*, t.2, p.240).

⁸ C. Bernard, « Démomification et remomification de l'histoire », art.cit., p.481.

⁹ RM, p.127.

¹⁰ De même Tahoser sert de modèle à l'art, tandis qu'Evandale est modelé sur l'Antinoüs.

¹¹ RM, p.163.

¹² RM, p.160.

(mais dans le monde « réel » cette fois-ci) Twéa qui propose une partie d'échec au roi pour le dérider. Devant leur impuissance, ces mêmes femmes se retirent, « tâchant de se confondre par leur immobilité avec les figures des fresques »¹. Art et nature se mêlent étroitement dans un perpétuel rapport de contamination mutuelle : les vivants se figent en œuvres d'art, et les œuvres d'art s'animent.

Le texte gautiérien repose ainsi sur un jeu perpétuel de miroitements, qui illustrent cette esthétique narcissique et cette mise en abîme perpétuelle où le sens peine à jaillir : « il eût été difficile de décider si le Nil réfléchissait le ciel, ou si le ciel réfléchissait le Nil. »² Le roman est ainsi à l'image de la salle du banquet de Cléopâtre : « De prodigieux escaliers de porphyre, si polis qu'ils réfléchissaient les corps comme des miroirs, montaient et descendaient de tous côtés et liaient entre elles ces grandes masses d'architecture. »³ Cet espace piranésien s'offre alors comme le lieu de l'écriture, forge et chambre de réverbérations, semblable à « la double chambre de lumière »⁴ dont Kakevou est le gardien, ou à la vallée des Rois :

« Sur la paroi éclairée ruisselait en cascade de feu une lumière aveuglante comme celle qui émane des métaux en fusion. Chaque plan de roche, métamorphosé en miroir ardent, la renvoyait plus brûlante encore. Ces réverbérations croisées, jointes aux rayons cuisants qui tombaient du ciel et que le sol répercutait, développaient une chaleur égale à celle d'un four [...]. »⁵

Multipliant les jeux de reflets⁶, Gautier fait de Tahoser le symbole de son esthétique. Profondément narcissique, la captive de Pharaon « fix[e] sur le métal bruni du miroir ses yeux avivés d'antimoine, [et] ne p[e]ut s'empêcher de sourire à son image. »⁷ Même son

¹ *RM*, p.209. Même chose encore dans les propos de Pharaon, qui se décrit « entouré d'ombres souriantes qui se disaient des femmes et ne produisaient pas plus d'impression sur [lui] que les figures peintes des fresques » (p.238).

² *NC*, p.15.

³ *NC*, p.46.

⁴ *RM*, p.267.

⁵ *RM*, p.86. Gautier développait déjà la même idée dans *Une nuit de Cléopâtre*, dans des lignes très semblables : « Le soleil du midi décochait ses flèches de plomb ; les vases cendrées des rives du fleuve lançaient de flamboyantes réverbérations ; une lumière crue, éclatante et poussiéreuse à force d'intensité, ruisselait en torrents de flamme, l'azur du ciel blanchissait de chaleur comme un métal à la fournaise ; une brume ardente et rousse fumait à l'horizon incendié. » (*NC*, p.14.)

⁶ Ainsi les femmes de Pharaon sont-elles « étendues sur les dalles polies qui reflétaient comme des miroirs l'image de leurs beaux corps » (*RM*, p.169). Voir aussi la description des miroitements d'eau de la villa de Poëri.

⁷ *RM*, p.245. Ce narcissisme va de pair avec une vanité dont le double sens illustre bien notre propos : « Non, je suis belle : les yeux ardents des hommes me l'ont dit mille fois, et surtout les airs dépités et les petites moues

sarcophage est doté d'un miroir : « Sous la tête de la momie était placé un riche miroir de métal poli, comme si l'on eût voulu fournir à l'âme de la morte le moyen de contempler le spectre de sa beauté pendant la longue nuit du sépulcre. »¹ *Le Roman de la momie* se perd ainsi dans un « narcissisme de la représentation, où le « présent » et la « présence » fictionnellement recréés s'absorbent dans le pur spectacle (ou la représentation) d'eux-mêmes. »² En d'autres termes, le roman de Gautier « sabote l'illusion référentielle en redoublant systématiquement l'univers que ressuscite la diégèse par son “reflet” textuel dans le livre-monument »³ : « les *realia* sur lesquelles s'appuie la reconstitution-résurrection archéologique [...] sont invoquées non comme garanties de l'illusion référentielle, mais comme figures à déchiffrer dans un univers de l'épigraphie généralisée »⁴.

d. L'écho des catacombes

Ce vacillement du sens est-il perceptible aussi chez Pater ? Il est certain, de prime abord, que « l'interprétation se complexifie du fait de la multiplicité des significations »⁵ et de la « poétique de l'intertextualité »⁶ mise en place chez l'esthète anglais : « la saturation référentielle et l'intersémiotité participent de la difficulté à attribuer aux œuvres un sens stable »⁷. L'œuvre d'art patérienne s'engage alors dans une sorte de « posture dialogique »⁸ et s'offre comme une vaste chambre d'échos où les voix se démultiplient, comme dans *Marius* où entrent en dialogue les unes avec les autres de nombreuses philosophies, à la fois antiques et modernes.

Est-ce à dire que le sens se perd dans les méandres du subjectivisme et les vertiges des miroitements esthétiques, symptômes d'un pessimisme politique ? Plus qu'une disparition du sens, on pourrait parler, avec Pater, de sa *renaissance* perpétuelle. Dans ce monde où les dieux ont disparu, le pouvoir du sens n'appartient plus seulement à l'auteur mais aussi au lecteur : c'est bien le sens de cette double fonction de l'artiste patérien, à la fois poète et

dédaigneuses des femmes qui passaient près de moi. » (*RM*, p.182). Elle évoque plus loin ses « charmes célèbres dans Thèbes et dans toute l'Égypte » (p.201).

¹ *RM*, p.111.

² C. Bernard, art. cit., p.481.

³ C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art. cit., p.143.

⁴ *Ibid.*, p.145.

⁵ A.-F. Gillard-Estrada, X. Giudicelli, (dir.), *L'esthétisme britannique (1860-1900). Peinture, littérature et critique d'art*, op.cit., p.26.

⁶ *Ibid.*, p.25.

⁷ *Ibid.*, p.12.

⁸ B. Coste; C. Ribeyrol, A.-F. Gillard-Estrada, M. Lambert-Charbonnier, « Introduction », dans *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*, op.cit, p.2.

critique. Ultime conséquence du sensualisme : à rebours de toute diffusion verticale et monolithique, l'œuvre d'art s'offre alors dans sa réécriture perpétuelle¹, dans son devenir, dans sa vie même, à laquelle participe autant l'auteur lui-même (par exemple, Giorgione) que ses épigones (le « giorgionesque ») ou ses lecteurs. Cette renaissance patérienne, celle de la Grèce, c'est bien celle du sens, jamais exhaustif, toujours à ressaisir, et qui néanmoins fait toujours de la beauté et de la poésie une vision pour la cité, une culture individuelle et collective qui porte un idéal du bien vivre.

Car toutes ces voix qui se donnent à entendre dans la prose patérienne, ce sont précisément celles de ces personnes qui, comme Pater, croient que « rien de ce qui a un jour intéressé les hommes et les femmes ne saurait perdre sa vitalité »². Face à l'énigme du sphinx, face à la mort, l'art (Gautier) et la culture (Pater) manifestent la puissance de la vie et l'éternité de la beauté, dans un monde qui semble vaciller. La poésie s'offre alors comme un vaste sarcophage, comme une entreprise de thanatopraxie qui cherche à préserver de la mort celles et ceux qui ne sont plus. Si Heine utilise cette métaphore de l'embaumement au début des *Dieux en exil*, on la retrouve également dans *Marius*, lors du décès de Lucius Verus : « even the skill of Galen having been not wholly successful in the process of embalming. »³ À rebours de cette momification ratée (comme celle de Gannal pour Heine), Pater confie à l'artiste la mission de « sauvegard[er] pour notre profit bien des détails poétiques du vieil usage religieux des Romains »⁴. Ce sens qui se démultiplie, toutes ces voix qui entrent en résonance les unes avec les autres font ainsi de l'œuvre patérienne une vaste épitaphe. Dans *Marius*, comment ne pas considérer la fonction mémorielle de toutes ces citations, latines ou grecques, qui s'offrent comme une nouvelle manière d'écrire l'histoire, d'entrer en dialogue avec autrui, de réveiller les morts ? Tous ces termes latins qui parcourent le roman sans être même attribués à un auteur⁵ ne sont pas là pour un simple effet d'exotisme : la voix de celles et ceux qui ne sont plus résonne par chaque mot, « as it were —*sacellum*— the peculiar sanctuary of his mother »⁶. Ainsi l'œuvre d'art « offre [...] cette vie supplémentaire que nous pouvons donner aux morts, grâce aux souvenirs intensément actualisés que nous en

¹ Voir S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, op.cit., p.50-51.

² « Pic de la Mirandole », *LR*, p.83 : « nothing which has ever interested living men and women can wholly lose its vitality » (*R*, p.49).

³ *ME*, t.2, p.31 : « l'art de Galien n'avait pas vraiment réussi l'embaumement » (*Marius*, p.222).

⁴ Il s'agit des premières lignes du roman, Pater y évoque Tibulle : « who has preserved for us many poetic details of old Roman religious usage » (*ME*, t.1, p.3).

⁵ Quelques exemples : « Favete linguis ! – Silence ! Silence propice ! » (*ME*, t.1, p.8) ; « ... with the fine golden *laminæ* still clinging here and there to the bronze » (*ibid.*, p.20).

⁶ *Ibid.*, p.20. Le terme latin met en abyme la fonction commémorative de l'œuvre d'art.

conservons – « l’immortalité subjective », pour employer une expression moderne, qu’implorent plaintivement de la part de ceux qui restent sur la terre des vivants – les veuves, filles ou sœurs – bien des épitaphes romaines. »¹ Ces lignes, qui occupent les premières pages du roman, entrent en écho avec les derniers chapitres du livre, au cours desquels Marius se retrouve dans les catacombes des Caecilii pour y assister à un office religieux. Le jeune romain y décrit les tombeaux : « All alike were carefully closed, and with all the delicate costliness at command; some with simple tiles of baked clay, many with slabs of marble, enriched by fair inscriptions: marble taken, in some cases, from older pagan tombs—the inscription sometimes a *palimpsest*, the new epitaph being woven into the faded letters of an earlier one. »²

e. La « cliquette de Saint Lazare »

Corollaire de cette écriture masquée, de ce ton dont on se demande sans cesse s’il est ironique ou non, la poésie heinéenne, enfin, repose sur une difficulté récurrente à faire jaillir le sens. Ce qui n’était initialement que stratégie politique devient, à la fin de la vie de Heine, véritable conviction : contrairement aux professions de foi progressistes de ces jeunes années, et s’il garde toujours foi dans sa mission de poète, Heine peine à saisir dans les tumultes et les fracas postérieurs à 1848 une véritable signification. Le scepticisme en germe dans certains textes de jeunesse se fait plus profond, plus grinçant, et rappelle le poème de *La mer du Nord* qui suit immédiatement « Les dieux de la Grèce » : cette disposition est évidemment signifiante, comme si « Questions » offrait une réponse (ou plutôt une non-réponse) à ce défilé des dieux déchus, à cette posture prométhéenne du poète, et plus généralement à toute cette opposition entre hébraïsme et hellénisme :

« Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer
 Steht ein Jüngling-Mann,
 Die Brust voll Wehmuth, das Haupt voll Zweifel,
 Und mit düstern Lippen fragt er die Wogen:

¹ *Marius*, p.36 : « provided the deceased Marius the elder with that secondary sort of life which we can give to the dead, in our intensely realised memory of them—the “subjective immortality,” to use a modern phrase, for which many a Roman epitaph cries out plaintively to widow or sister or daughter, still in the land of the living. » (*ME*, t.1, p.20).

² *ME*, t.2, p.99 : « Tous étaient identiquement clos, hermétiques, par les moyens les plus délicats ou coûteux possibles : certains par de simples tuiles d’argile cuite, plusieurs par des plaques de marbre enrichies de belles inscriptions – marbre parfois enlevé à des tombes plus anciennes, l’inscription devenant dès lors un *palimpseste* où la nouvelle épitaphe était sertie dans les lettres pâlies de la précédente » (*Marius*, p.274).

»O löst mir das Räthsel des Lebens,
 Das qualvoll uralte Räthsel,
 Worüber schon manche Häupter gegrübelt,
 Häupter in Hieroglyphenmützen,
 Häupter in Turban und schwarzem Baret,
 Perückenhäupter und tausend andre
 Arme, schwitzende Menschenhäupter –
 Sagt mir, was bedeutet der Mensch?
 Woher ist er kommen? Wo geht er hin?
 Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen?«
 Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurmeln,
 Es weht der Wind, es fliehen die Wolken,
 Es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt,
 Und ein Narr wartet auf Antwort. »¹

Ces mêmes étoiles qui concluent, « victorieuses et éternelles » le poème des « Dieux de la Grèce », les voici désormais « froides et indifférentes » (« *gleichgültig und kalt* »). Les ambitions du sujet lyrique, qui affirmait la puissance de son verbe et sa supériorité morale sur les dieux dans le poème précédent, se retrouvent mises à distance, tout comme le sont encore une fois les prétentions des savants, prêtres, « têtes coiffées de mitres hiéroglyphiques » (« *Häupter in Hieroglyphenmützen* »), et autres membres de cette vaste comédie du monde. Aux questions lancinantes du sujet lyrique, Heine oppose le « branle universel » de l'univers et son éternel recommencement, à l'image des premiers et derniers vers, dont les tours itératifs (« *Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer* » ; « *Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurmeln* ») s'offrent comme une ultime métaphore de la vanité du monde. Vanité du monde, vanité de la connaissance, qui détourne résolument la poésie heinéenne de tout schématisme et de tout dogmatisme :

« Nur so viel weiß ich, daß all unser kluges Wissen, Streben und Hervorbringen
 irgend einem höheren Geiste eben so klein und nichtig erscheinen muß, wie mir

¹ « Fragen », *NS*, II, 7, *DHA I*, p.418 : « Au bord de la mer, au bord de la mer déserte et nocturne, se tient un jeune homme, la poitrine pleine de tristesse, la tête pleine de doute, et d'un air morne il dit aux flots : "Oh ! expliquez-moi l'énigme de la vie, la douloureuse et vieille énigme qui a tourmenté tant de têtes : têtes coiffées de mitres hiéroglyphiques, têtes en turbans et en bonnets carrés, têtes à perruques, et mille autres pauvres et bouillantes têtes humaines. Dites-moi ce que signifie l'homme ? d'où il vient ? où il va ? qui habite là-haut au-dessus des étoiles dorées ?" Les flots murmurent leur éternel murmure, le vent souffle, les nuages fuient, les étoiles scintillent, froides et indifférentes, -- et un fou attend une réponse. » (« Questions », *MDN*, *DHA I*, p.509).

jene Spinne erschien, die ich in der göttinger Bibliothek so oft betrachtete. Auf den Folianten der Weltgeschichte saß sie emsig webend, und sie blickte so philosophisch sicher auf ihre Umgebung, und hatte ganz den göttingischen Gelahrtheitsdünkel, und schien stolz zu seyn auf ihre mathematischen Kenntnisse, auf ihre Kunstleistungen, auf ihr einsames Nachdenken – und doch wußte sie nichts von all den Wundern, die in dem Buche stehen, worauf sie geboren worden, worauf sie ihr ganzes Leben verbracht hatte, und worauf sie auch sterben wird. »¹

C'est bien la « mort » (« *sterben* »), celle que Heine regardera droit dans les yeux pendant les huit dernières années de sa vie, qui conclut cet extrait, dont le propos anticipe déjà les conclusions du Heine du *Romancero* et des *Aveux*. Si la santé de Heine aura toujours été fragile, au point que certains journaux le déclarent mort en 1846, c'est bien 1848 qui marque un tournant pour le poète, qui relate son effondrement physique dans ses *Aveux* : « Leider geschah es, daß eines Tages – im Februar 1848 – diese beiden Requisiten [l'argent et la santé] mir abhanden kamen, und meine Göttlichkeit gerieth dadurch sehr in Stocken. [...] Ja, sie waren unerhört und fabelhaft, die Ereignisse in jenen tollen Februartagen, wo die Weisheit der Klügsten zu Schanden gemacht und die Auserwählten des Blödsinns aufs Schild gehoben wurden. Die Letzten wurden die Ersten, das Unterste kam zu oberst, sowohl die Dinge wie die Gedanken waren umgestürzt, es war wirklich die verkehrte Welt. »² Il s'agit bien de souligner ici la cacophonie du monde, et son universel chaos, qui renverse tout sur son passage (« *verkehrte Welt* »). En réalité, cette journée qui le condamne définitivement au « matelastombeau » (« *Matrazengruft* ») a bien lieu en *mai* 1848 : par la modification de cette date, Heine donne d'emblée à sa déchéance physique une signification profondément politique puisqu'il relie directement petite et grande histoire. Le corps glorieux devient le corps souffrant et se voit investi d'une double signification. D'une part, il se fait manifestation

¹ *Die Nordsee. Dritte Abtheilung, DHA 6*, p.153 : « Je ne sais que ceci, que tous nos habiles savoir, aspiration, prétention doivent à n'importe quel esprit plus élevé sembler tout aussi petits et nuls que m'a semblée l'araignée que j'ai si souvent observée dans la bibliothèque de Göttingen. Elle était installée sur les folios de l'Histoire mondiale et tissait laborieusement sa toile, et elle considérait son environnement avec un tel air de certitude philosophique, et avait la mine prétentieuse des savants de Göttingen, et semblait fière de ses connaissances mathématiques, de ses prouesses artistiques, de sa réflexion solitaire – et pourtant elle ne savait rien de toutes les merveilles qui se trouvaient dans le livre sur lequel elle était née, sur lequel elle avait passé sa vie entière, et sur lequel aussi elle mourrait. » (*La mer du Nord. Troisième partie, dans Tableaux de voyage, C. Placial (trad.), op.cit.*, p.188-189).

² *Geständnisse, DHA 15*, p.36 : « Or, un beau matin, – c'était à la fin du mois de février 1848, – ces deux choses [l'argent et la santé] me firent défaut, et ma divinité en fut tellement ébranlée qu'elle s'écroula misérablement. Les événements de ces folles journées de février, où l'on vit la sagesse humaine aux abois et les élus du crétinisme portés en triomphe, furent si inouïs, si fabuleux, qu'ils renversèrent les choses et les idées. » (*Ibid.*, p.145).

tangible de ce « vieux monde malade », ce vaste « lazaret » dont Heine aura sans cesse été le pourfendeur. D'autre part, cette « déconfiture » physique devient le reflet de « l'effondrement de l'ordre politique social » et la « ruine des espoirs politiques » après une révolution qui consacre, encore une fois et d'autant plus après les journées de juin, « la victoire des plus forts sur les plus pauvres. »¹ Ainsi, « en l'isolant et en lui interdisant effectivement l'accès au monde en général, la maladie symbolisait, dans une affreuse apothéose, la destinée de toute la vie de Heine comme l'image même de l'étranger. »²

« Warum schleppt sich blutend, elend, / Unter Kreuzlast der Gerechte, / Während glücklich als ein Sieger / Trabt auf hohem Roß der Schlechte? »³ s'interroge le poète dans le premier poème du cycle « Zum Lazarus » des poèmes de 1853-1854. En faisant rimer « *der Gerechte* » (le juste) et « *der Schlechte* » (le méchant), en s'identifiant lui-même, dans son corps souffrant (« *schleppt sich blutend* »), au vaincu, Christ misérable (« *Kreuzlast* »), nouveau dieu en exil, Heine s'interroge avec pessimisme sur le sens de l'histoire. Ces dernières années sont ainsi pour lui l'occasion de s'identifier à la figure de Lazare, le pauvre lépreux de l'Évangile de Luc (16, 19-30), et qui s'offre chez lui comme un avatar de Job, questionnant la justice du monde. Bacchus et Apollon cèdent alors la place à une référence plus « hébraïque », ce que donne déjà à voir les poèmes du *Romanzero*. C'est précisément sur cette figure de Lazare que se clôt l'un des derniers textes de Heine, ses *Geständnisse* :

« Diese Lieder aber, setzt die *Chronik* hinzu, habe ein junger Clericus gedichtet, der von der Misselsucht behaftet war und sich, vor aller Welt verborgen, in einer Einöde aufhielt. Du weißt gewiß, lieber Leser, was für ein schauderhaftes Gebreite im Mittelalter die Misselsucht war, und wie die armen Leute, die solchem unheilbaren Siechthum verfallen, aus jeder bürgerlichen Gesellschaft ausgestoßen waren und sich keinem menschlichen Wesen nahen durften. Lebendig Tode wandelten sie einher, ver mummt vom Haupt bis zu den Füßen, die Kapuze über das Gesicht gezogen, und in der Hand eine Klapper tragend, die sogenannte Lazarusklapper, womit sie ihre Nähe ankündigten, damit ihnen jeder zeitig aus dem Wege gehen konnte. Der arme Clericus, von dessen Ruhm als Liederdichter die

¹ M.-A. Maillet, *Heinrich Heine*, Paris, Belin, 2006, p.198.

² E. Pawel, *Le poète mourant*, *op.cit.*, p.12.

³ « Lass die heil'gen Parabolen, / Lass die frommen Hypothesen / - Suche die verdammten Fragen / Ohne Umschweif uns zu lösen. » « Zum Lazarus. 1 » dans *Gedichte. 1853 und 1854*, DHA 3/1, p.198 : « Laisse-là les paraboles sacrées, laisse là les pieuses hypothèses ; essaie de nous résoudre sans ambages ces infernales questions. Pourquoi le juste se traîne-t-il sanglant, misérable, sous le fardeau de la croix, tandis que le méchant, heureux comme un triomphateur, se pavane sur son fier coursier ? » (*ibid.*, p.294).

obgenannte *Limburger Chronik* gesprochen, war nun ein solcher Misselsüchtiger. [...] O, dieser Ruhm war die uns wohl bekannte Verhöhnung, der grausame Spaß Gottes, der auch hier derselbe ist, obgleich er diesmal im romantischen Costume des Mittelalters erscheint. Der blasirte König von Judäa sagte mit Recht: es giebt nichts Neues unter der Sonne. [...] Manchmal in meinen trüben Nachtgesichten glaube ich den armen Clericus der Limburger Chronik, meinen Bruder in Apoll, vor mir zu sehen, und seine leidenden Augen lugen sonderbar stier hervor Daus seiner Kapuze; aber im selben Augenblick huscht er von dannen, und verhallend, wie das Echo eines Traumes, hör ich die knarrenden Töne der Lazarus-Klapper. »¹

La métaphore de la maladie, abordée en première partie, s'enrichit de nouvelles nuances. Loin du corps rédimé et réconcilié dans son unité primitive, le poète donne à voir son corps souffrant, corps poétique, corps politique, corps déguisé (« *vermmummt* »), banni et rejeté par la « société bourgeoise » (« *bürgerlichen Gesellschaft* », l'adjectif est omis dans la traduction française), qui pourtant adule les chants de ce lépreux, dans un ultime divorce entre esprit et corps. L'auteur des *Aveux*, celui même qui a toujours lutté contre l'obscurantisme moyenâgeux et le spiritualisme catholique laisse errer, dans les dernières lignes de son texte, le fantôme de cet avatar chrétien, romantique, médiéval, du dieu païen en exil, « mort-vivant » semblable à l'Égypte gautiérienne ou au « vampire » léonardien. La poésie se donne alors dans son (d)éraillement, celui de la « cliquette » (« *Klapper* »), qui chante l'universelle ironie du monde (« *Weltironie* ») et le rire moqueur de Dieu (« *der grausame Spaß Gottes* ») : Gautier parlera de la « Farce du Monde » (épigraphe à « Sous la table », dans *Les Jeunes Frances*). Si la référence au livre de l'Ecclésiaste (« vanité des vanités... ») laisse émerger la figure de Salomon, qui habite les poèmes du *Romanzero*, Heine ne renie pas ses « vieux dieux païens » pour autant : le clerc, comme Heine, appartient à la communauté des « frères en

¹ *Geständnisse*, DHA 15, p.57 : « Mais ces chansons [...] avaient été composées par un jeune clerc atteint de la lèpre et vivant à l'écart de tout le monde, dans quelque endroit désert. Tu n'ignores pas, cher lecteur, quelle maladie affreuse c'était que la lèpre au Moyen-Âge, et que les pauvres gens affligés de ce mal incurable étaient repoussés de toute société et devaient se tenir à distance de tout être humain. Des morts vivants, enveloppés jusqu'aux pieds d'un froc gris et le capuchon rabattu sur le visage, se promenaient portant à la main une énorme cliquette, appelée cliquette de saint Lazare, avec laquelle ils annonçaient leur approche, afin que chacun pût à temps les éviter. Le pauvre clerc, dont la susdite Chronique de Limbourg rapporte la gloire qu'il s'était acquise comme chansonnier, était donc un tel lépreux. [...] Oh ! cette gloire aussi était la moquerie de Dieu, la cruelle moquerie qui, au fond, est toujours la même, quoiqu'elle ait paru alors sous le costume plus romantique du moyen âge. Le roi blasé d'Israël et de Juda disait avec raison : "Il n'y a rien de nouveau sous le soleil." [...] Parfois, dans mes sombres visions nocturnes, je crois voir devant moi le pauvre clerc lépreux de la Chronique de Limbourg, mon frère en Apollon, et à travers le capuchon gris ses yeux souffrants me regardent d'un air fixe et étrange ; mais au même moment il disparaît, et j'entends se perdre au loin, comme l'écho d'un rêve, le craquement sourd de la cliquette de saint Lazare... » (*Ibid.*, p.164-165).

Apollon », éternels étrangers, « sentinelle[s] perdue[s] dans les guerres de liberté », qui luttent « sans espoir de victoire »¹ – mais qui lutteront jusqu’au bout.

6. « Es träumte mir von einer Sommernacht »²

a. « Es steht ein offner Marmorsarkophag »

« Für die Mouche » : il passe, selon Meissner (qui donne ce titre à ce texte), pour le dernier poème de Heine, qu’il aurait composé trois semaines avant sa mort. Peut-être a-t-il été écrit un peu plus tôt, en novembre 1855, mais qu’importe : si la postérité n’a pas déjugé Meissner, c’est bien parce qu’elle aussi a vu dans ce chant « d’adieu de Heine à l’amour et au monde »³ un ultime condensé de la poésie heinéenne, entre sensualisme et spiritualisme. La Mouche était le surnom que Heine donnait à celle qu’il appelait lui-même son « dernier amour »⁴, Elise Krinitz (1825-1896), une écrivaine allemande émigrée en France, qui, après sa rencontre avec le poète alité en juillet 1855, lui rendit régulièrement visite jusqu’à sa mort⁵. En 1884, elle publia *Les derniers jours de Henri Heine*⁶, un texte qui donne un aperçu (certes partial) de ce que l’ont pu être les derniers mois du poète, et de la relation qu’il entretenait avec l’inspiratrice de ce poème. Composé de cent quarante-huit vers (et trente-sept strophes), écrit en pentamètres iambiques⁷, le poème fait alterner les rimes masculines et féminines, toutes croisées :

« Es träumte mir von einer Sommernacht,
Wo bleich, verwittert, in dem Mondenglanze
Bauwerke lagen, Reste alter Pracht,
Ruinen aus der Zeit der Renaissance.

¹ H. Heine, « Enfant perdu », poème XX du cycle « Lazare », livre II (« Lamentations ») du *Romanzero*, DHA 3/1, p.121, vers 1 et 3. Nous traduisons.

² On trouvera ce poème en DHA 3, p.391-396 ou, avec quelques légères différences, en HSA 3, p.296-300. Il n’est pas traduit en français ni publié du vivant de Heine, on le trouvera traduit par N. Taubes dans les *Poèmes tardifs*, op.cit., aux pages 131-135. La DHA propose les poèmes écrits à « La Mouche » en un seul et même texte (DHA 3, p.389-397). La HSA prend soin de les distinguer. Pour un accès à l’histoire du texte, aux variantes des brouillons, aux références et à quelques notes explicatives, voir HSA 3. *Kommentar*, p.814-838. Pour un autre commentaire de ce poème, voir par exemple W. Groddeck « "Es träumte mir von einer Sommernacht..." Heines (letztes) Gedicht. », art.cit..

³ E. Pawel, *Le poète mourant*, op.cit., p.226.

⁴ Un amour bien platonique (ou... spiritualiste) à vrai dire, étant donné la santé de Heine.

⁵ Voir M.-A. Maillet, « Dernières amours : Heinrich Heine et Elise Krinitz », art.cit..

⁶ Paris, Calmann-Lévy, 1884. Dans ce texte figure une traduction partielle du poème que nous allons commenter.

⁷ Chaque vers est donc constitué (sauf exception) de cinq iambes (pied composé d’une syllabe brève, suivie d’une syllabe accentuée).

Nur hie und da, mit dorisch ernstem Knauf,
Hebt aus dem Schutt sich einzeln eine Säule
Und schaut zum Firmament hinauf,
Als ob sie spotte seiner Donnerkeile.

Gebrochen an dem Boden liegen rings
Portale, Giebeldächer mit Skulpturen,
Wo Mensch und Thier vermischt, Zentaur und Sphynx,
Satyr, Chimäre, Fabelzeitfiguren.

Auch manches Frauenbild von Stein liegt hier,
Unkraut umwuchert in dem hohen Grase;
Die Zeit, die schlimmste Syphilis, hat ihr
Geraubt ein Stück der edlen Nymphennase. »¹

Le premier vers laisse apparaître le fantôme de Shakespeare et de sa comédie *Midsummer Night's Dream* (1594-1595) mais renvoie surtout à l'épopée versifiée de Heine *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (1847). Il s'agit d'emblée de placer le poème sous le signe de la réécriture, du masque, et de la comédie. C'est donc dans une ambigüité de genre (théâtre ou poésie) et de registre (comique ou pathétique-lyrique) que s'ancrent ces vers. Il y aurait beaucoup à dire sur cette « nuit d'été », un motif récurrent chez Heine, et dont la plus célèbre occurrence se trouve dans *Atta Troll*, au début du chapitre III : « Traum der Sommernacht! Phantastisch / Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos / Wie die Liebe, wie das Leben, / Wie der Schöpfer sammt der Schöpfung! »² Si le poème semble ainsi s'engager dans un discours plus

¹ Rêvant j'ai vu par une nuit d'été / De gris bâtiments blêmes sous la lune, / Ouverts à tous vents, vestiges ruinés / Des splendeurs passées de la Renaissance. / Sortant des gravats, seule une colonne, / Ça et là dresse un métope dorique / Et semble braver d'un œil ironique / Du haut firmament la foudre immanente. / Brisés, dispersés, épars sur le sol, / Portiques, frontons et frises sculptées / Mi-bêtes, mi-gens, centaures et faunes / Chimères et sphinx, mythiques figures. / Gisant ça et là, des femmes de pierre, / Et l'herbe a poussé sur ces effigies ; / Triste syphilis, le temps en partie / Des nymphes rongea le sublime nez. » (*Poèmes tardifs*, p.131).

² *Atta Troll*, Caput III, *DHA 4*, p.17 : « Rêve d'une nuit d'été, ma fantasque chanson est sans but, oui, sans but, comme l'amour, comme la vie, comme toute la création [et peut-être] le Créateur lui-même ! » (*DHA 4*, p.166). Heine poursuit : « Nur der eignen Lust gehorchend, / Galoppirend oder fliegend, / Tummelt sich im Fabelreiche / Mein geliebter Pegasus. / Ist kein nützlich tugendhafter / Karrengaul des Bürgerthums, / Noch ein Schlachtpferd der Partheywuth, / Das pathetisch stampft und wiehert! » (*DHA 4*, p.17 : « Mon Pégase n'obéit qu'à son caprice, soit qu'il galope, ou qu'il trotte, [ou qu'il vole] dans le royaume des fables. Ce n'est pas une vertueuse et utile haridelle de l'écurie bourgeoise, encore moins un cheval de bataille qui sache battre la poussière et hennir pathétiquement dans le combat des partis. » *DHA 4*, p.166). Capital dans *Atta Troll*, ce « Caput III » inscrit dans la querelle de l'utile, chère à Gautier et Pater, l'ensemble du texte, qui sera interprété (à tort) comme un manifeste d'apolitisme esthétique. S'il s'agit bien, comme on l'a vu, de promouvoir une esthétique du désintéressement, de la gratuité, qui réunit art et vie, et place la beauté au-dessus des partis (ce qui ne signifie nullement que cette dernière refuse tout engagement politique), Heine s'engage dans ce texte non seulement

lyrique que politique, le sujet poétique, pour autant, se montre d'emblée dans sa dépossession et son effacement, comme le montre la formule « *Es träumte mir* » (et non « *Ich träumte* ») : ce rêve qui ouvre l'espace romantique des possibles souligne une forme de passivité du sujet, reflet d'un nouveau lyrisme autant qu'elle renvoie à l'impuissance physique du poète alité, non plus acteur mais spectateur de sa propre vie, exilé à lui-même comme ses dieux païens à leur propre divinité. Ces premiers vers s'engagent ainsi dans un romantisme qui en réactive tous les motifs topiques (le rêve, la nuit, la lune, les ruines), si ce n'est qu'ils réveillent non pas les spectres du Moyen-Âge, mais ceux de la « Renaissance », qui s'offrent comme autant de dieux en exil fantomatiques. L'allitération en « r » (« *Reste alter Pracht* », « *Ruinen* », « *Renaissance* ») souligne l'antithèse que constitue cette ruine renaissant par la parole poétique : que sont ces « vestiges des splendeurs passées », sinon la chair elle-même, chair du poème qui ressuscite une dernière fois les anciennes fantasmagories du *Buch der Lieder*¹, chair du poète, Dionysos devenu Christ en croix ? Au cœur d'une esthétique du fragment, de l'épars (« *hie und da* »), le sensualisme heinéen donne à voir le corps dans toute sa déchéance (« *bleich* », « *verwittert* », « *schutt* », « *gebroschen* », « *syphilis* »²), et qui pourtant se sublime par une parole poétique qui affirme encore sa toute-puissance prométhéenne. Ainsi, dans la deuxième strophe, la colonne, qui brise l'horizontalité spatiale autant que la régularité métrique³ se rit de la foudre jupitérienne (« *Donnerkeile* »), comme le sujet lyrique autrefois affirmait sa supériorité morale sur les « Dieux de la Grèce ». Dans la troisième strophe, à rebours de cette déliquescence, la rigueur formelle des pentamètres iambiques s'offre alors comme une nouvelle enveloppe charnelle, qui se donne à voir dans toute son hybridité protéiforme : centaure, sphinx, satyre, ou chimère, homme et animal, *animus* et *anima*, s'offrent comme autant de masques heinéens et d'ultimes avatars de l'antagonisme entre hébraïsme et hellénisme. La quatrième strophe, enfin, renoue avec une opposition chère à

contre l'utilitarisme bourgeois de son temps, mais aussi contre la *Tendenzdichtung*, poésie du *Vormärz* et du mouvement « Jeune-Allemagne », auquel appartiennent Börne, Menzel ou Gutzkow. Comme chez Gautier, il convient donc de ne pas occulter la dimension profondément contextuelle de ces attaques.

¹ Autre intertexte de « Für die Mouche » : le poème liminaire à la troisième édition du *Livre des Chants* : « Das ist der alte Märchenwald! / Es duftet die Lindenblüthe! / Der wunderbare Mondenglanz / Bezaubert mein Gemüthe. » (*DHA* 1, p.11 sq.) On y retrouve le motif de la nuit, de l'amour, du rêve (« Vergessene Träume erwachen »). Le sujet lyrique se trouve ensuite confronté à un sphinx (« Ein Zwitter von Schrecken und Lüsten, / Der Leib und die Tatzen wie ein Löw', / Ein Weib an Haupt und Brüsten ») qui mobilise une esthétique de l'hybride autant que la dialectique, chère à Heine, entre effroi et plaisir, mort et amour (« Entzückende Marter und wonniges Weh! »). Sous l'effet du baiser du poète, la figure de marbre s'éveille (« Lebendig ward das Marmorbild »). Le poème se conclut sur l'universelle énigme du sphinx : « O schöne Sphynx! O löse mir / Das Räthsel, das wunderbare! / Ich hab' darüber nachgedacht / Schon manche tausend Jahre. »

² Cette métaphore du temps comme « syphilis » s'explique notamment par le fait que Heine était persuadé que les maux dont il souffrait étaient d'origine syphilitique, comme le rappellent J.-C. Hauschild et M. Werner dans *Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst, op.cit.*, p.549.

³ Le septième vers est un tétramètre iambique, et non un pentamètre : « Und schaut zum Firmament hinauf ».

Gautier : dans leur immobilité pétrifiée, les statues féminines semblent paradoxalement s'animer (« *umwuchern* »). Mais ce n'est pas le foisonnement de la vie qui se donne à voir ici : le corps antique, éternel, semble rongé par une conscience de la maladie et de la mort, entaché d'un mortel soupçon. C'est bien là, comme chez Gautier, une chute dans le temps, « la plus grave Syphilis », qui est mise en scène. Le corps est mutilé, la sérénité marmoréenne laisse place à la désagrégation putréfiée, l'art à la nature, de la même manière que Gautier opposait à sa Thèbes granitique la nature luxuriante du domaine de Poëri.

La cinquième strophe¹ légitime d'ailleurs la comparaison au *Roman de la momie* : au cœur du poème comme au cœur du roman trône « *ein offner Marmorsarkophag* », œuvre ouverte, tombeau ouvert, cercueil vampirique ou sépulcre du Christ ressuscité ? « *Matrazengruft* » assurément. Contrairement aux ruines décrites précédemment, ce caveau ne semble pas subir les affres du temps : les deux adjectifs (« *unverstümmelt* » et « *unversehrt* ») réactivent explicitement la comparaison charnelle, pour dire un corps poétique qui, lui, n'est ni mutilé, ni défiguré, ni amputé. L'homme mort, au masque à la fois « doux » et « souffrant », met en abyme la dialectique de l'enveloppe et de son contenu, de la forme et du fond, dans un jeu d'emboîtements démultipliés. La sixième strophe² renoue avec la vision d'une Grèce déchirée : loin d'un corps classique harmonieux, ces caryatides à « la nuque raidie » donnent à voir un corps écartelé, douloureux, tendu par l'effort.

b. « *Des Griechen Lustsinn und der Gottgedanke / Judäas!* »

Le sujet lyrique, déjà fantomatique au début du poème (« mir »), a désormais disparu. Au contraire, l'impersonnalisation va croissant : « *es steht* » ; « *sieht man* » ; « *hier sieht man* » (deux fois répété) ; « *sah man* » (cinq fois) ; « *man schaut* » ; « *war zu schaun* » ; « *war zu sehn* » (trois fois). Ce « on » convie le lecteur à ces visions spectrales autant qu'il évacue le *je* lyrique et dit sa déliquescence absolue à l'approche de la mort : lui aussi se fait « dieu en exil », exilé au monde et à lui-même, condamné passivement à contempler le spectacle de sa propre existence depuis son « matelas-tombeau ». Car c'est bien de contemplation et de spectacle qu'il est question : la répétition des verbes « voir » et « montrer » mettent autant en

¹ « *Es steht ein offner Marmor-Sarkophag / Ganz unverstümmelt unter den Ruinen, / Und gleichfalls unversehrt im Sarge lag / Ein todter Mann mit leidend sanften Mienen.* » : « Là un sarcophage en marbre est béant, / Parmi les débris, lui seul est intact, / Et dans le cercueil, gît, inaltéré / Un homme défunt au doux air languide. »

² « *Karyatiden mit gerecktem Hals, / Scheinen mühsam das Monument zu halten ; / An beiden Seiten sieht man ebenfalls / Viel bas-relief gemeißelte Gestalten.* » : « La nuque raidie, quelques caryatides / Portent dans l'effort le lourd monument. / Sur les deux côtés court un bas-relief, / Une frise de figures sculptées. »

lumière ce qui est vu que la vision elle-même, mise en présence hallucinée d'une parole poétique démiurgique qui souligne son propre jaillissement et sa puissance performative : l'ostension est création. Tous ces modalisateurs, qui introduisent une distance entre fiction et réalité¹, entre spectacle et spectateur, donnent ainsi à voir l'évanouissement du sujet lyrique autant qu'ils offrent la venue au monde de la poésie, entre absence et présence.

On assiste, de la septième à la quinzième strophe² (des vers 25 à 60), à un défilé onirique qui renoue étroitement avec l'antagonisme entre hébraïsme et hellénisme dans toute sa dimension politique, et rappelle le cortège du chapitre 19 d'*Atta Troll*. C'est toute l'histoire du monde qui se donne alors à voir dans ces « bas-reliefs » : la métaphore sculpturale s'offre bien comme une manière de penser le devenir historique. La rime, qui oppose les « dieux païens débauchés » (« *liederlichen Heidengöttern* ») au couple édénique vêtu d'un « chaste tablier de feuilles de vigne » (« *keuschem Schurz von Feigenblättern* »), confronte, comme deux modèles de parole poétique, le corps sensuel et libéré au corps caché et honteux. Les attaques heinéennes obéissent ici à une stratégie récurrente chez le poète : investir le discours bourgeois moralisateur pour le retourner contre lui et le ridiculiser. Ainsi, le langage chrétien qui confère au corps une nature bestiale (« *Jovis Brunst* »), criminelle (« *Frevelthaten* »), ou moralement répréhensible (« *liederlichen* » ; « *hochgeschürzte Nymphen* »³) s'offre ironiquement comme une parodie des sermons philistins. Face à ce corps corseté, Heine oppose alors une chair en proie à toutes les métamorphoses (le « cygne », la « pluie de ducats »), chair poétique qui se doit de dissimuler sa puissance protéiforme sous les travestissements (« *Tracht* ») : sous ce « costume de femme » d'Hercule se cache la

¹ Cette distance, déjà soulignée par le motif initial au théâtre, se donne aussi à voir dans l'utilisation des temps verbaux : si le présent renvoie à une immédiateté de la perception qui abolit toute frontière entre conté et conteur, rêve et réalité, l'imparfait, lui, semble marquer une approche plus distanciée en renvoyant toutes ces fantasmagories à un passé révolu : après tout, ce n'est qu'un rêve...

² « Hier sah man des Olympos Herrlichkeit / Mit seinen liederlichen Heidengöttern; / Adam und Eva stehn dabey, sind beid / Versehn mit keuschem Schurz von Feigenblättern. / Hier sah man Troyas Untergang und Brand / Paris und Helena, auch Hektor sah man, / Moses und Aaron gleich daneben stand, / Auch Judith, Holophern und Haman. / Desgleichen war zu sehn der Gott Amour / Phöbus Apoll, Vulkanus und Frau Venus, / Pluto und Proserpine und Merkur, / Gott Bachus mit Priapus und Silenus. / Daneben stand der Esel Barlaams, / (Der Esel war zum Sprechen gut getroffen) / Dort sah man auch die Prüfung Abrahams / Und Loth, der mit den Töchtern sich besoffen. / Hier war zu schau'n der Tanz Herodias / Das Haupt des Täufers trägt man auf der Schüssel; / Die Hölle sah man hier und Satanas, / Und Petrus mit dem großen Himmelschlüssel. / Abwechselnd wieder sah man hier skulp<t>irt / Des geilen Jovis Brunst und Frevelthaten, / Wie er als Schwan die Leda hat verführt, / Die Danae als Regen von Dukaten. / Hier war zu sehn Dianas wilde Jagd, / Ihr folgen hochgeschürzte Nymphen, Doggen; / Hier sah man Herkules in Frauentracht / Die Spindel drehend, hielt im Arm den Rocken. / Daneben ist der Sinai zu sehn / Am Berg steht Israel mit seinen Ochsen; / Man schaut den Herrn als Kind im Tempel stehn, / Und disputiren mit den Orthodoxen. / Die Gegensätze sind hier grell gepaart: / Des Griechen Lustsinn und der Gottgedanke / Judäas! Und in Arabeskenart / Um beide schlingt das Epheu seine Ranke. »

³ Heine reprend ici le terme de « Schurz » associé plus haut à Adam et Ève, et leur « keuschem *Schurz* von Feigenblättern ».

réhabilitation sexuelle (« Quenouille à la main, filant au fuseau »¹), et s'offre comme un nouvel avatar de l'esthétique contrebandière heinéenne.

Dans ce passage, on serait en droit d'attendre de Heine, comme le fait Gautier dans *Le Roman de la momie*, une confrontation entre les dieux païens et le dieu juif ou chrétien. Il n'en est rien ici : Jéhovah est un dieu absent, comme si Heine cherchait à dire à la fois son rejet de toute transcendance divine mais aussi la mort, au XIX^e siècle, du dieu chrétien, spiritualisé au point de s'évanouir. À rebours de toute lecture strictement religieuse, la perspective heinéenne se concentre ainsi sur le substrat mythologique (donc artistique) du paganisme et du judéo-christianisme. Ce sont ainsi deux principes esthétiques et politiques qui s'affrontent ici, et qui rejouent une certaine histoire du monde, histoire des chutes civilisationnelles et histoire des vaincus : aux lueurs virgiliennes de l'incendie de Troie qui s'offre comme une Thèbes matricielle, Pâris, Hélène et Hector sont supplantés par Moïse et Aaron, qui mettent en marche une nouvelle ère, qu'illustre la rime antithétique entre « *Brand* » (incendie) et « *stand* » (*stehen*, se tenir debout). Sculpture et poésie s'associent alors pour porter une vision historique qui se donne à voir dans sa simultanéité (celle du bas-relief) et sa successivité (celle des vers). Loin du progressisme prophétique qui habite le jeune Heine, l'histoire réveille ici les spectres de 1848 et apparaît, comme le souligne l'irrégularité du trente-deuxième vers², dans toute sa violence tragique : violence particulière de l'histoire juive (*Judith*, « la Juive ») sur l'histoire païenne, violence générale comme principe moteur de l'histoire, qui avance à coup de têtes tranchées (celle d'Holopherne, celle de Jean-Baptiste).

La procession fantasmagorique se poursuit, et c'est alors qu'apparaît sous les yeux du lecteur-spectateur le panthéon des dieux antiques : comme chez Pater ou Nietzsche, c'est une Grèce

¹ Cet épisode d'Hercule et d'Omphale, populaire dans l'Antiquité, est notamment évoqué par Ovide, Lucien, Properce ou Sénèque : Hercule est habillé en femme et file la laine à l'aide d'une quenouille et d'un fuseau, tandis qu'Omphale, revêtue de la peau du lion de Némée, tient la massue. La référence à cet épisode mythique à la fois burlesque et subversif permet ici à Heine d'offrir, contre un hébraïsme monolithique, la vision d'une Grèce double et ambivalente, lieu d'une inversion des valeurs et des sexes et d'une critique des institutions bourgeoises. « Omphale » est d'ailleurs le titre d'une nouvelle de Gautier, publiée en 1834, et donc contemporaine de *Mademoiselle de Maupin*.

² Ici encore, tétramètre iambique au lieu de pentamètre : « Auch Judith, Holophern und Haman » (aussi bien dans la *DHA* que dans la *HSA*). Certaines variantes proposent : « Auch *Esther*, Judith, Holofern und Haman », ce qui a le mérite de rétablir le pentamètre dans son intégrité et de former ainsi deux couples dans une structure en chiasme : Esther et Haman, Judith et Holopherne. C'est d'ailleurs la solution privilégiée par I. Kalinowski dans sa traduction : « Esther et Judith, Aman, Holopherne. » Moins célèbre qu'Holopherne, Haman connaît une fin tout aussi tragique que le général babylonien puisque c'est lui qui finit par être pendu à la place de Mardochée, d'Esther et du peuple juif, grâce à l'intervention d'Esther. L'antagonisme judaïsme / paganisme se double ici de l'opposition femme / homme, et rejoint l'imaginaire de la femme fatale, un motif récurrent chez le premier Heine, qui conjugue beauté et mort, désir et effroi, et qu'on retrouvera dans l'évocation de la « danse d'Hérodiade ».

entre lumière (Phébus Apollon) et obscurité (Pluton, Proserpine, et évidemment le cortège bacchique) qui est ici représentée. Apparaît ensuite l'âne de Balaam¹ : son association explicite à la parole (comme dans le récit biblique) préfigure la fin cacophonique du poème. C'est toute l'histoire biblique qui se voit alors relue à l'aune de l'antagonisme entre spiritualisme et sensualisme, d'Abraham prêt sacrifier son fils à Lot incestueusement enivré par ses filles, de Saint Pierre à Hérodiade, nouvelle résurgence d'*Atta Troll*². Heine ne s'épargne ainsi aucune attaque contre le christianisme, lui qui fait rimer « *Himmelschlüssel* » (clefs du paradis) avec « *Schüssel* » (le plat, celui qui porte la tête de Jean-Baptiste), ou « *Ochsen* » (les bœufs) avec « *Orthodoxen* ». La quinzième strophe résume parfaitement cette vision de l'histoire qui se donne à voir, par la sculpture, dans ses à-coups et ses va-et-vient insensés (« *abwechselnd wieder* ») : l'allitération en « g » comme le rejet aux vers 58-59 soulignent cet antagonisme paradigmatique entre « *Lustsinn* » et « *Gedanke* », sens et pensée, dont naît la poésie heinéenne, qui s'offre alors comme ce « lierre » (« *Efeu* ») entretenant ces deux principes par d'infinies « arabesques ».

c. « *Die Marterblume und ihr Todter* »

Les seizième et dix-septième strophes³ marquent incontestablement un tournant dans le poème, elles qui consacrent un retour en force du sujet lyrique. De spectateur qu'il était (« *betrachtet* »), le voilà désormais acteur qui coïncide avec lui-même : « je suis moi-même / l'homme mort »⁴. L'extériorité impersonnelle se mue alors en intimité subjective, le multiple se fait un : spectacle et spectateur, fiction et réalité, corps et esprit se réunissent, autant sous l'effet de la magie poétique (« *wunderbar* » ; « *zauberei* ») que de la « fleur de la passion » qui veille sur ce corps mort transfiguré. Là où l'histoire politique du monde avait consacré,

¹ Balaam ou Barlaam apparaît plusieurs fois sous la plume de Heine : dans un brouillon non publié d'une lettre ouverte à Jacob Venedey (1805-1871), poète déjà évoqué dans *Ludwig Börne*, Heine associe explicitement le braiment de l'âne à une parole poétique éraillée (voir *DHA 3*, p.320). Par ailleurs, Heine mentionne, dans *Die Romantische Schule*, le poème médiéval *Barlaam et Josaphat*, dans lequel il voit la quintessence de l'ascétisme spiritualiste judéo-chrétien. Voir *DHA 8*, p.128-129 (texte allemand) ou p.354 (texte français).

² On retrouve également la déesse Diane quelques vers plus loin. Comme dans *La déesse Diane*, Hérodiade est associée à la danse, incarnation des principes sensualistes heinéens diabolisés (Herodias / Satanus) par le christianisme.

³ « Doch wunderbar! derweilen solcherley / Bildwerke träumend ich betrachtet habe / Wird plötzlich mir zu Sinn, ich selber sey / Der todte Mann im schönen Marmorgrabe. / Zu Häupten aber meiner Ruhestätt / Stand eine Blume räthselhaft gestaltet, / Die Blätter schwefelgelb und violett, / Doch wilder Liebreiz in der Blume waltet. » : « Mais prodige ! alors que rêvant j'avais / Contemplé cette fantasmagorie, / Soudain je comprends que je suis moi-même / Le défunt couché dans le noble marbre./ Mais à mon chevet, mon lit de repos, / Se tient une fleur à la forme étrange, / Aux pétales teints de souffre et de mauve / Fleur au doux attrait puissant et sauvage. »

⁴ L'enjambement, qui réunit les deux vers entre eux, dit moins la dissociation que l'harmonie : « ich selber sei », « je suis moi-même ».

dans sa violence chaotique, le morcellement, voire l'évanouissement du sujet, l'amour rend possible une parfaite identification à soi-même et réveille le vieux rêve romantique d'unité : c'est alors le fantôme de la « *blaue blume* » novalienne qui se voit ranimé par cette passiflore. Mais cette dernière ne porte plus que les couleurs du diable (soufre), du rire grinçant (jaune) et du deuil (violet). De la fleur bleue à la fleur jaune : âge d'or... ou seulement doré ?

Pourtant, c'est bien l'ancienne poésie romantique qui semble ressusciter dans les quatre strophes suivantes¹, parole légendaire qui donne voix au peuple (« *Volk* »), tradition orale qui renoue avec le régime discursif des *Elementargeister* et des *Götter im Exil*. Mais ce n'est ni de dieux païens ni d'esprits élémentaires qu'il est question ici : bien au contraire, le récit populaire qui se donne à lire s'inscrit dans une mythologie chrétienne. Si l'utilisation du subjonctif I et des modalisateurs participe autant à une mise à distance politique (le *je* lyrique ne s'identifie pas à ce discours) qu'à un feuilletage épistémologique (la vérité de ces propos, discours dans le discours, est incertaine), cette référence à la passiflore, et derrière elle, au Christ crucifié, souligne l'hétérogénéité de l'esthétique heinéenne, qui puise autant dans le sensualisme païen que dans le spiritualisme judéo-chrétien les principes de sa modernité littéraire. On se souvient du Goethe heinéen qui, « lui aussi, avait bu le sang du Christ », et c'est là qu'un passage de *Die Romantische Schule* reprend tout son sens :

« Was war aber die romantische Schule in Deutschland? Sie war nichts anders als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken, in Kunst und Leben, manifestirt hatte. Diese Poesie aber war aus dem Christenthume hervorgegangen, sie war eine Passionsblume, die dem Blute Christi entsprossen. Ich weiß nicht, ob die melancholische Blume, die wir in Deutschland Passionsblume benamsen, auch in Frankreich diese Benennung führt, und ob ihr von der Volkssage ebenfalls jener mystische Ursprung zugeschrieben

¹ « Das Volk nennt sie die Blume der Passion / Und sagt, sie sey dem Schädelberg entsprossen, / Als man gekreuzigt hat den Gottessohn, / Und dort sein welterlösend Blut geflossen. / Blutzugniß, heißt es, gebe diese Blum / Und alle Marterinstrumente welche / Den Henkern dienten bey dem Martyrthum / Trage sie konterfeit in ihrem Kelche. / Ja, alle Requisiten der Passion / Sähe man hier, die ganze Folterkammer, / Zum Beyspiel, Geißel, Stricke, Dornenkron, / Das Kreuz, den Kelch, Nägel und Hammer. / Solch eine Blum an meinem Grabe stand, / Sich über meinen Leichnam niederbeugend / Wie Frauentrauer, küßt sie mir die Hand, / Küßt Stirne mir und Augen trostlos schweigend. » : « Fleur de la passion, l'appellent les gens, / On la dit jaillie au mont Golgotha, / Quand le divin fils y fut crucifié, / Et qu'il sacrifia au monde son sang. / La fleur est témoin, dit-on, du martyre / Car les instruments pris par les bourreaux / Pour exécuter la crucifixion / Sont là reproduits dans cette corolle. / On voit, nous dit-on, là de la Passion / L'attirail qui sert à tout tortionnaire, / Entre autres le fouet, les liens, les épines, / La croix, le calice, les clous, le marteau. / L'une de ces fleurs au bord de ma fosse, / Telle qu'au Tombeau les très Saintes femmes, / Penchée sur mon corps, se tenait muette, / Me baisant la main, le front et les yeux. »

wird. Es ist jene sonderbar mißfarbige Blume, in deren Kelch man die Marterwerkzeuge, die bey der Kreuzigung Christi gebraucht worden, nemlich Hammer, Zange, Nägel, u.s.w. abkonterfeyt sieht, eine Blume die durchaus nicht häßlich, sondern nur gespenstisch ist, ja, deren Anblick sogar ein grauenhaftes Vergnügen in unserer Seele erregt, gleich den krampfhaft süßen Empfindungen, die aus dem Schmerze selbst hervorgehen. In solcher Hinsicht wäre diese Blume das geeignetste Symbol für das Christenthum selbst, dessen schauerlichster Reitz eben in der Wollust des Schmerzes besteht. »¹

Si *Die romantische Schule*, comme on l'a vu, avait livré une sévère critique politique du romantisme allemand, il s'agit bien pour Heine, comme dans ses *Aveux*, de réinvestir, vingt ans plus tard, le cœur de ses textes de jeunesse pour en enrichir et en démultiplier *a posteriori* le sens. Ces spectres du *Buch der Lieder*, des *Reisebilder*, de *Die Romantische Schule* ou d'*Atta Troll*, qui ressurgissent dans cet ultime poème, offrent ainsi l'image d'une œuvre constamment relue et réinterprétée, et donc inscrite dans un devenir qui se fait rejaillissement incessant du sens : le lecteur est invité à entrer dans cette démarche herméneutique. En ces dernières années où Heine renoue avec une démarche autobiographique (qui reste toujours plus ou moins parodique), en témoignent ses *Aveux* (1854) et ses *Mémoires* (1854-1855), « Für die Mouche » dit alors non pas seulement la vie d'un individu, mais l'histoire d'une écriture, qui, comme le linceul de Pénélope, se tisse et se détisse continuellement.

De la passion et à la Passion, cette fleur qui conjugue « charme terrifiant » (« *schauerlichster Reitz* ») et « volupté de la douleur » (« *Wollust des Schmerzes* »), semblable à la *Venus Libitina* des « Götter Griechenlands », et qui, aux derniers instants du poète, veille amoureuxment sur lui, c'est donc bien la poésie elle-même, poésie romantique avec laquelle renoue Heine. Le poète lui-même devient alors Christ en croix², et le poème-passiflore

¹ *RS, DHA 8*, p.126 : « Mais qu'était donc l'école romantique en Allemagne ? Rien autre chose que le réveil de la poésie du moyen âge, telle qu'elle [se manifeste] dans ses chants et dans ses œuvres de peinture et d'architecture, par ses arts et sa vie [privée]. Mais cette poésie avait surgi du christianisme ; c'était une fleur de la passion née du sang du Christ. Je ne sais si la fleur mélancolique que nous désignons ainsi porte en France le même nom, et si la tradition populaire lui a attribué, [comme dans le Nord,] cette origine mystique. C'est cette fleur, à couleurs singulières et [tranchées], dans le calice de laquelle sont tracés les instruments qui servirent au martyr de Jésus-Christ, tels que le marteau, les pinces, les clous, etc., une fleur qui n'est pas absolument repoussante, mais [funèbre], et dont la vue excite en nous un plaisir déchirant semblable aux sensations douces qu'on trouve dans la douleur même. » (*DA, DHA 8*, p.352). Ce passage se trouve dans les premières pages du livre I de *Die Romantische Schule*.

² L'identification est explicite à la fin des quatre strophes, lorsque Heine évoque la fleur qui se penche sur la tombe du poète, « wie Frauentrauer ». Littéralement, le terme signifie « femmes en deuil ». I. Kalinowski traduit justement par « telle qu'au Tombeau les très Saintes femmes ».

« *Blutzeugnis* »¹, témoin du sang. Ce qui est mis en lumière ici, c'est donc la fonction testimoniale et mémorielle de la poésie, qui rend témoignage au sang versé et fait mémoire d'un martyr poétique. Martyre physique, celui de la maladie. Martyre politique évidemment, celui d'une « sentinelle perdue dans les guerres de liberté ». Là encore, l'histoire personnelle rejoint l'histoire générale, et l'intime le politique. De même que les ruines des premiers vers offraient l'image d'une déchéance à la fois physique et sociale, dont Heine souligne la conjonction dans ses *Aveux*, de même ce corps christique donne à voir les ultimes batailles du poète, individuelles et collectives. Mais il s'agit moins ici d'insister sur le corps « crucifié » et squelettique (« *Schädel* », le crâne) que sur les instruments du supplice (« *Marterinstrumente* »). Comment ne pas voir dans cette « *Folterkammer* » (salle des tortures) la *chambre* même du poète, dont le « matelas-tombeau » est le centre de gravité ? Comment ne pas saisir la dimension politique de l'énumération des « accessoires » du « bourreau » (« *Henker* »), « fouet », « liens », « couronne d'épine », « croix », « calice », « clous » et « marteau »², comme autant de figurations d'un pouvoir tyrannique, arbitraire et violent ? Contre un absolutisme qui censure les esprits, contre une société qui réprime les corps, la poésie témoigne du sang : sang versé des opprimés, des torturés, des sacrifiés, de tous ces dieux en exil qui hantent la prose heinéenne, sang versé de Denys d'Auxerre ou de Hyacinthe, d'où jaillissent là encore les fleurs bleues du même nom. Dans sa conclusion aux *Reisebilder* datée du 29 novembre 1830, Heine revient sur les circonstances de publication de son ouvrage, notamment marquées par la « censure hautement louée ». Vingt-cinq ans séparent ce texte de « Für die Mouche », mais c'est bien la même foi qui les habite : le mot est un « acte », et le poète « martyr du mot » :

« ... die näheren Freunde des Verfassers, die seiner Privatverhältnisse kundig sind, wissen sehr gut wie wenig ihn die eigne Selbstsucht zur Tribüne drängt, und wie groß die *Opfer* sind, die er bringen muß, für jedes freye Wort, das er seitdem gesprochen – und wills Gott! noch sprechen wird. Jetzt ist das Wort eine That, deren Folgen sich nicht abmessen lassen; kann doch keiner genau wissen, ob er nicht gar am Ende als *Blutzeuge* auftreten muß für das Wort. »³

¹ Il semble qu'il s'agit là d'un néologisme formé des mots « Blut » (sang) et « Zeugnis » (ce qui atteste), mais qui est particulièrement proche du terme « Blutzeuge », le martyr. N. Taubes traduit par « témoin du martyr ».

² Cette accumulation rappelle un autre poème de Heine, lui aussi adressé à Elise Krinitz : « Laß mich mit glühenden Zangen kneipen, / Laß grausam schinden mein Gesicht; / Laß mich mit Ruthen peitschen, stäupen, / Doch warten, warten laß mich nicht! / Laß mit Torturen aller Arten / Verränken, brechen mein Gebein -- / Doch laß mich nicht vergebens warten, / Denn Warten ist die schlimmste Pein! » (*DHA* 3, p.390).

³ *DHA* 7, p.270 : « Les plus proches amis de son hauteur, habitués à fréquentation en privé, savent très bien que ce n'est pas la vanité qui le presse de monter à la tribune, et que grand sont les sacrifices qu'il doit faire pour

Les vingt-deuxième et vingt-troisièmes strophes¹ marquent un nouveau tournant : métamorphose romantique récurrente chez Heine, scène de reconnaissance, la fleur devient « la Bien-Aimée » (« *die Liebste* »), faisant de la poésie, de la fleur et de la femme l'incarnation d'une même « patrie lointaine »² idéale. Les femmes de pierre des premières strophes laissent place à la femme réelle. Le poème s'engage alors dans un profond lyrisme qui prend la forme d'un dialogue entre *je* lyrique et femme aimée, en témoigne l'utilisation des pronoms personnels (je, tu, puis nous), des vers 89 à 109. La parole collective des premiers vers (« *on* voyait... »), à laquelle était intégré le lecteur, laisse ainsi place à un entretien qui l'exclut désormais et le fait spectateur indiscret de cette conversation amoureuse. Entre romantisme et Jeune-Allemagne, c'est toute l'esthétique heinéenne qui se donne à voir ici. Aux visions d'une histoire ballotée entre paganisme et christianisme, aux piques contre l'ordre moral et religieux succède un « tendre bavardage » (« *zärtlichen Geplauder* ») : des têtes coupées au tête-à-tête.

Les six strophes suivantes³ consacrent alors un espace apolitique et onirique au sein duquel le corps se voit alors sublimé par l'amour et la poésie. Le regard des premières strophes (« *man*

chaque parole libre qu'il a prononcée – et que, si Dieu le veut, il continuera à prononcer. De nos jours la parole est une action dont les conséquences ne se laissent pas mesurer ; personne ne peut exactement savoir s'il ne devra pas pour finir se faire *martyr* de la parole. » Nous soulignons.

¹ « Doch Zauberey des Traumes! Seltsamlich / Die Blume der Passion, die schwefelgelbe / Verwandelt in ein Frauenbildniß sich -- / Und das ist Sie, die Liebste, ja dieselbe. / Du warst die Blume, du, geliebtes Kind / An deinen Küssen muß ich dich erkennen -- / So zärtlich keine Blumenlippen sind, / So feurig keine Blumenthränen brennen! » : Mutation étrange, ô magie du rêve ! / Cette fleur soufrée, cette passiflore, / Se métamorphose, en femme se change / C'est la Bien-aimée, c'est elle en personne ! / La fleur, c'était toi, toi, ma chère enfant / À tes doux baisers, je t'ai reconnue : / Une fleur n'a pas la lèvre aussi tendre, / Les larmes de fleur n'ont pas tant de feu ! »

² L'expression est d'Élise Krinitz. Dans *Les derniers jours de Henri Heine*, elle évoque ce poème à plusieurs reprises : « Magie des rêves ! La patrie lointaine est là devant lui, non plus courroucée, sévère, mais douce au poète, souriante à l'homme qui, jeune, a subi ses enchantements et reçu ses promesses. Il l'avait aimée une première fois sous la robe blanche d'une enfant. Après Véronique, dans les solitudes du Harz, il l'aima sous les traits roses de la fille d'un mineur. Il l'aima encore châtelaine sur les bords du Rhin, une Loreley légendaire assistant fièrement du haut de son rocher à la perte des victimes qu'y attire son chant magique. Une dernière fois, aujourd'hui, elle se montrait à lui sous un visage de fleur. Triste fleur, sans doute, fleur de douleur, mais fleur encore, malgré son deuil et ses emblèmes funèbres. Heine lui devait un sourire, et il ne sut point le lui refuser. » (*Les derniers jours de Henri Heine, op.cit.*, p.83).

³ « Geschlossen war mein aug, doch angeblickt / Hat meine Seel beständig dein Gesichte; / Du sahst mich an, beseligt und verzückt / Und geisterhaft beglänzt vom Mondenlichte. / Wir sprachen nicht. Jedoch mein Herz vernahm / Was du verschwiegen dachtest im Gemüthe -- / Das ausgesprochne Wort ist ohne Schaam, / Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüthe. / Und wie beredsam dieses Schweigen ist! / Man sagt sich alles ohne Metaphoren, / Ganz ohne Feigenblatt, ganz ohne List / Des Silbenfalls, des Wohllauts der Rhetoren. / Lautloses Zwiegespräch! man glaubt es kaum, / Wie bey dem stummen zärtlichen Geplauder, / So schnell die Zeit verstreicht im schönen Traum / Der Sommernacht, gewebt aus Lust und Schauder! / Was wir gesprochen? frag es niemals, ach! / Den Glühwurm frag was er den Gräsern glimmert? / Die Welle frage was sie rauscht im Bach? / Frage den Westwind was er weht und wimmert? / Frag was er stralet der Karfunkelstein? / Frag was sie düfteln, Nachtviol und Rosen? / Doch frage nie wovon im Mondenschein / Die Marterblume und ihr Todter kosen! »

sieht ») laisse place à l'œil désormais clos du sujet lyrique (« *Geschlossen war mein Aug'* »¹) dans un jeu de regard avec l'aimée qui l'ouvre à une nouvelle vision, intérieure cette fois, rêve dans le rêve qui fait du poète aveugle un devin en extase. L'impuissance physique (cécité, mutisme) est ainsi transfigurée par la parole poétique pour entrer en communication avec un au-delà suprasensible digne de *Spirite*. Ce « beau songe d'une nuit d'été », tissu poétique (« *gewebt* »), s'offre alors comme un espace béatifique (« *beseligt und verzückt* ») et atemporel (« *So schnell die Zeit verstreicht...* »), où toute distance entre le *je* et l'autre est abolie : la communication est communion, unité primitive, parce qu'elle se fait perception directe et immédiate par l'âme et par le cœur (« *mein Herz vernahm* »). Ce qui se délie alors dans ce « silence éloquent » (« *beredsam* »), c'est la parole comme verbe social, mot-masque, langage-camouflage : au cœur de ce dialogue lyrique s'évanouit ainsi toute l'esthétique heinéenne de la *Verstellung* et de la *Vermummung* qui fait de la « métaphore » une « feuille de vigne » (« *Feigenblatt* ») et du « rythme prosodique » (« *Silbenfall* ») une ruse face à la duplicité du monde. Ces termes techniques (« *Metaphoren* », « *Silbenfalls* », « *Wohllauts* »), outils prosodiques ou rhétoriques (« *Rhetoren* ») qui renvoient explicitement au domaine poétique, sont alors associés, comme le montre la reprise du terme « *Feigenblatt* » (évoqué au début du poème), au monde moderne, hypocrite et puritain. Plus de censure ni de contrebande au sein de cet espace romantique qui consacre une parole poétique essentielle, dénudée de ses oripeaux sociaux et de ses déguisements politiques conjoncturels : la rime même est abolie aux vers 93 et 95. Ce réinvestissement d'un vocabulaire moralement connoté se donne également à voir dans les termes de « *Scham* » et de « *keusche* » (un terme lui aussi utilisé au début du texte) : si ces deux vers peuvent se comprendre littéralement et se lire au premier degré, comme semble le suggérer Élise Krinitz², on peut aussi y voir une récupération parodique d'un discours bourgeois qui dit paradoxalement la puissance irrévérencieuse du verbe heinéen : « *das ausgesprochene Wort ist ohne Scham* » ou, autrement dit, la parole proclamée, celle-là même qui se donne à lire dans ce poème, n'a ni honte, ni pudeur, mais se donne fièrement dans la nudité éclatante de son verbe. Ultime provocation de Heine : seul le silence (« *schweigen* ») est « chaste », silence de l'amour, silence de la mort.

¹ On ne peut s'empêcher de penser à la paralysie oculaire et aux problèmes de vue qui touchaient Heine.

² Sa libre traduction du poème, qui figure dans *Les derniers jours de Henri Heine*, rajoute au texte qui figure dans la *DHA* ou la *HSA* deux strophes sur ce même thème : « Face à face l'un de l'autre, les mots, dépourvus de leurs voiles, prennent un aspect impudique. La chair est soumise aux conditions du temps et du lieu, mais les pensées ne connaissent point d'entraves. D'un calme regard, elles affirment leur accord. Parfois, mués d'un désir étrange, elles se précipitent dans le sein de la folie ; puis, soudain, reparaissent blanches et immaculées comme de nobles cygnes. » (*Les derniers jours de Henri Heine*, p.116). À supposer que Heine ait bien écrit ces deux strophes, il s'agit d'un rare spiritualisme chez le poète.

Car c'est bien là le sens profond de ces vers, hantés par un silence assourdissant, qui s'offrent alors comme un ultime adieu à la poésie. Qu'est-ce que cette perception pythique suprasensible, spiritualisation du corps si rare chez Heine, sinon une mise en scène de la mort elle-même ? Ce « silence éloquent », « tacite entretien » (« *lautloses Zwiegespräch* »), « muette causerie » (« *stummen Geplauder* »), cherche ainsi à dire, tout en paradoxes, la fin de la poésie par la poésie elle-même. Rêve et mort se mêlent, « *Lust* » et « *Schauer* », éternelle opposition heinéenne aux sources de son romantisme. Et d'ailleurs, c'est bien aussi au romantisme que le poète tire sa révérence dans ces apostrophes au lecteur qui l'invitent à interroger les voix de la nature, murmures synesthésiques que soulignent les allitérations (« *Den Glühwurm frag, was er dem Grase glimmert* » ; « *Den Westwind frage, was er weht und wimmert* »). À ces mille miroitements sensoriels (« *glimmert* », « *rauscht* », « *wimmert* », « *strahlet* », « *duften* »), derniers échos de la première génération romantique¹, succède la question interdite (« *frag es niemals* », « *frag nie* »), « secret » de la tombe, de l'inconnu, du sphinx, qui laisse résonner toutes ces questions lancinantes (« *frag* ») sans espoir de réponse.

d. « *Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen* »

Les deux strophes suivantes² confirment cette lecture : ce rêve de paix (« *Friedentraum* ») que goûte le *je* lyrique a toutes les apparences de l'ultime sommeil (« *schlummerkühlen* »). Ce calme sans trouble (« *ungestörten Ruhe* »), c'est la paix du marbre (« *Marmortruhe* ») et le silence du tombeau (« *Grabestille* »), aspiration démente d'un poète agonique qui place ce terme de « *Ruh(e)* » trois fois à la rime : le tutoiement de l'amour (« *Du warst die Blume* ») se fait tutoiement de la mort (« *O Tod! [...] du, / Nur du...* »). Cette dernière s'offre alors

¹ Cette lecture nous est suggérée par le terme « *Karfunkelstein* » (escarboucle), qui est associé, dans *Die Romantische Schule*, au poète Tieck (1773-1853), « Aristophane romantique » : « Dès que M. Tieck se trouva en contact avec les Schlegel, tous les trésors de son imagination, de son âme et de son esprit s'ouvrirent; les diamants étincelèrent, les perles les plus pures tombèrent par flots, et, par-dessus tout, éclata l'escarboucle, ce joyau fabuleux, dont les poètes romantiques parlaient tant alors, et qu'ils ont tant chanté. » (DA, DHA 8, p.396 ; RS, DHA 8, p.180).

² Ich weiß es nicht wie lange ich genoß / In meiner schlummerkühlen Marmortruhe / Den schönen Friedenstraum -- Ach, es zerfloß / Die Wonne meiner ungestörten Ruhe! / O Tod! mit deiner Grabesstille, du, / Nur du kannst uns die beste Wollust geben -- / Den Krampf der Leidenschaft, Lust ohne Ruh / Giebt uns für Glück das albern rohe Leben! » : « Je ne sais combien de temps s'écoula, / Tandis que dormant au creux de mon marbre, / En paix, je goûtais ce beau rêve. Hélas, / Elles ont pris fin ces calmes délices ! / Ô mort ! ô silence, ô toi sépulture, / Vous seuls dispensez la vraie volupté ; / Désirs et passions jamais assouvis / Sont les seuls bonheurs de l'épaisse vie ! »

comme la seule dispensatrice d'une authentique volupté (« *Wollust* ») face aux « crampes de la passion » (« *Krampf der Leidenschaft* »¹) et face au fracas du monde :

« Doch wehe mir! Es schwand die Seligkeit,
Als draußen plötzlich sich ein Lärm erhoben,
Es war ein scheltend, stampfend wüster Streit –
Ach! meine Blum verscheuchte dieses Toben

Ja draußen sich erhob mit wildem Grimm
Ein Zanken, ein Gekeife, ein Geklaffe!
Ich glaubte zu erkennen manche Stimm –
Es waren meines Grabmals Bas-Relieffe.

Spukt in dem Stein der alte Glaubenswahn?
Und disputiren diese Marmorschemen?
Der Schreckensruf des grimmen Waldgotts Pan
Wetteifert wild mit Mosis Anathemen. »

O dieser Streit wird end'gen nimmermehr,
Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen,
Stets wird geschieden seyn der Menschheit Heer
In zwey Parthey'n, Barbaren und Helenen.

Das fluchte, schimpfte! gar kein Ende nahm's
Mit dieser Controverse, der langweil'gen!
Da war zumal der Esel Barlaams,
Der überschrie die Götter und die Heilgen.

Mit diesem I-A! I-A! dem Gewiehr
Dem rülpsend ekelhaften Mißlaut brachte
Mich zur Verzweiflung fast das dumme Thier --
Ich selbst zuletzt schrie auf -- und ich erwachte. »²

¹ Là encore, crampes bien physiques qui torturaient régulièrement Heine.

² Mais soudain, hélas ! ma félicité / S'éteint quand dehors monte une rumeur ; / On crie, s'invective, on lutte, on s'empoigne / Et ma fleur s'enfuit parmi ces clameurs ! / Oui, dehors, j'entends la furie violente / On braille, on glapit, hargneux aboiements, / Je crois que j'entends des voix familières / Montant des reliefs ornant mon tombeau. / Vieux cultes déments, hantez-vous ce marbre ? / Polémiquez-vous, dogmes pétrifiés ? / Du dieu des

Semblable aux nymphes des dernières lignes de *Ludwig Börne*, nouvelle divinité en exil, la fleur romantique s'évanouit au son des piaffements et des trépignements (« *stampfend* ») de la foule, qui rend impossible tout tête-à-tête amoureux. La rime qui associe « béatitude » (« *Seligkeit* »), repos éternel qu'appelle de ses vœux le poète exténué, et « dispute » (« *Streit* »), met fin au rêve dans le rêve pour consacrer le retour du tumulte de la cité et des cliquetis guerriers d'une humanité en armes (« *Menschheit Heer* »). L'idéal de paix et d'unité vole alors en éclats face aux déchirements discordants de la société européenne : « *Streit* » (querelle, deux fois), « *Zanken* » (dispute), « *Grimm* » (colère), « *disputieren* », « *wetteifernd* » (rivaliser), « *hadern* » (se quereller), « *Kontroverse* »... sont autant de termes qui cherchent à dire les visions hagardes d'un monde qui sombre dans les conflits généralisés. Le dernier poème du *Romancero*, débat stérile entre un prêtre chrétien et un rabbin juif, n'est-il pas d'ailleurs intitulé « Disputacion » ? Heine livre ici une vision de l'histoire particulièrement chaotique (« *wüst* », « *wild* », trois fois) qui met dos-à-dos sensualisme et spiritualisme. La « *Glaubenswahn* » (chimère de la foi) rime avec « Pan » : ce titan révolutionnaire des *Tableaux de voyage*, ce dieu dont Heine proclamait la mort dans *Ludwig Börne*, réapparaît une dernière fois sous la plume heinéenne, pour livrer contre Moïse et ses « anathèmes » un sempiternel combat. Mais il n'y a plus aucune prise de parti de la part du poète : l'histoire n'est plus que désordre et retour du même, prisonnière d'une dynamique tragique profondément pessimiste qui laisse résonner les échos d'un chaos incessant (« *Stets* », « *Stets* ») qui, jamais ne prendra fin (« *nimmermehr* », « *kein Ende* »). Une dernière fois, dans une ultime essentialisation, Heine donne à voir l'antagonisme historique qui se joue dans cette « pierre hantée » et dans ces « schémas de marbre » : la lutte entre la « vérité » (« *Wahrheit* ») et la « beauté » (« *Schönheit* »), entre « *Barbaren* » et « *Hellenen* ». Opposition esthétique et épistémologique, qui interroge la place et la mission de la poésie au cœur de ce XIX^e siècle, et qui sera reprise par les membres de l'esthétisme victorien, défenseurs de la beauté contre la vérité. Opposition politique, qui questionne les fondements d'un nouveau modèle de société, individuel et collectif, et qui appelle de ses vœux, dans un authentique humanisme, le triomphe des Grecs sur les Barbares, de la Culture ou sur l'Anarchie.

forêts le grand cri panique / Répond à Moïse, à ses anathèmes ! Leur antagonisme est donc éternel, / Le Vrai et le Beau restant opposés, / Toujours en deux camps, les légions humaines / Barbares dressés contre les Hellènes. / On jure, on tempête ! Et la controverse / Qui n'en finit pas sombre dans l'ennui : / L'âne de Balaam, qui braie à tue-tête, / Couvre de sa voix les dieux et les saints ! / Et par ses hi-han, sots hennissements, / Ses éructations incongrues, obscènes, / L'animal borné, si bien m'exaspère / Que criant aussi, je me réveillai. »

Au « tendre entretien » lyrique et amoureux succède alors le vacarme du monde, souligné par les nombreuses allitérations et assonances, ultime mise en scène des échos démultipliés d'une parole poétique et politique cacophonique : de l'euphonie (« *Wohllaut* ») à la dissonance (« *Mißlaut* »). Le bruit (« *Lärm* ») se mue en vociférations (« *Toben* »), qui deviennent aboiements (« *Gekeiffe* ») et glapissements (« *Gekläffe* »). Cette animalisation¹ des voix culmine avec les hennissements (« *Gewieh'r* ») de l'âne de Balaam, qui, avec Lazare, s'offre comme l'un des derniers avatars de la poésie heinéenne. Le monde se donne alors à voir dans toute sa trivialité : trivialité du mot (« *fluchte* », « *schimpfte* »), trivialité du corps expirant secoué de « rots immondes » (« *rülpsend ekelhaften* ») : bien plus nombreuses que dans le reste du poème, les nombreuses élisions des derniers vers (« *Blum'* », « *Stimm'* », « *end'gen* », « *parthey'n* », « *langweil'gen* », « *Heil'gen* », « *Gewieh'r* ») soulignent autant les fractures au cœur de l'Europe de 1848 qu'elles semblent mimer une parole qui n'est plus que rauques hoquets, « I-A-I-A » semblables au souffle sépulcral de l'*Oph* gautiérienne, et qui disent à la fois les tintamarres politiques et les derniers râles du poète, l'agonie individuelle et collective.

« Dehors » sera le mot de la fin : déterminant pour saisir la structure générale du poème, ce « *draußen* », deux fois répété dans ces dernières strophes, réveille l'imaginaire collectif post-1848, celui d'une poésie « derrière la fenêtre », comme Nerval et Heine lui-même peuvent l'évoquer². C'est alors au sein de cette dialectique du dedans (l'intérieur du sarcophage) et du

¹ La métaphore animale, notamment dans son lien aux foules populaires, parcourt les derniers poèmes de Heine, comme dans « *Babylonische Sorgen* » ou « *Die Wanderratten* ». Dolf Oehler propose une analyse convaincante de ce motif, commun à Heine et Baudelaire, dans lequel il voit un « procédé [...] qui consiste à retourner un verdict idéologique au moyen d'une surenchère parodique » (D. Oehler, *Le spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, op.cit.*, p.36). Même idée dans « *Carrousel de cygnes*. Baudelaire, Nerval, Heine », art.cit., ou dans *1830-1848: antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine, op.cit.*

² Ainsi Nerval, dans « *Les poésies de Henri Heine* » : « *Dans un moment où l'Europe est en feu*, il y a peut-être quelque courage à s'occuper de simple poésie, à traduire un écrivain qui a été le chef de la jeune Allemagne et a exercé une grande influence sur le mouvement des esprits, non pas pour ses chants révolutionnaires, mais pour ses ballades les plus détachées, ses stances les plus sereines. Nous aurions pu, dans l'œuvre d'Henri Heine, vous former un faisceau de baguettes républicaines auquel n'aurait pas même manqué la hache du lecteur. Nous préférons vous offrir un simple bouquet de fleurs de fantaisie, aux parfums pénétrants, aux couleurs éclatantes. Il faut bien que quelque fidèle, *en ce temps de tumulte où les cris enroués de la place publique ne se taisent jamais*, vienne réciter tout bas sa prière à l'autel de la poésie. » (« *Les poésies de Henri Heine* », dans *Œuvres complètes I, op.cit.*, p.1121, nous soulignons). De même Heine, dans sa préface aux *Poèmes et légendes* (DHA 1, p.568) : « Je n'ai pu résister au douloureux plaisir de réimprimer dans ce livre les gracieuses pages dont mon défunt ami Gérard de Nerval a fait précéder *l'Intermezzo* et *La Mer du Nord*. Je ne peux pas, sans une profonde émotion, songer aux soirées du mois de mars 1848, où le bon et doux Gérard venait tous les jours me trouver dans ma retraite de la barrière de la Santé, pour travailler tranquillement avec moi à la traduction de mes paisibles rêvasseries allemandes, *tandis qu'autour de nous vociféraient toutes les passions politiques et s'écroulait le vieux monde avec un fracas épouvantable !* » (Nous soulignons). On pense aussi à Baudelaire : « L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre / Ne fera pas lever mon front de mon pupitre », dans « *Paysage* » (« *Tableaux parisiens* »), *Les Fleurs du mal*).

dehors (les bas-reliefs extérieurs) que la poésie romantique, fleur amoureuse, est « chassée » par le fracas politique, qui annihile toute possibilité de lyrisme dans le brouhaha moderne. Et c'est bien là aussi ce que donne à voir « Für die Mouche » dans ce motif du silence : adieu du poète au monde et à la poésie, adieu du vieux lyrisme romantique de la *Kunstperiode*, qui n'est définitivement plus viable en 1856. Est-ce alors un adieu à la littérature, un adieu au sens, un adieu à la Grèce ? Il s'agit au contraire de faire de la poésie et d'être poète *autrement*. Ce n'est donc pas tant la fin de la poésie que déplore un Heine « destructeur-initiateur », mais la fin d'une poésie, qui est aussi le début d'une autre, résolument moderne, qui résonne comme une invitation à une nouvelle relation au monde sensible. Heine se meurt, certes, mais comme il l'écrit lui-même dans « Enfant perdu », dernier poème du cycle « Lazare » du *Romanzero*, « un poste est vacant » :

« Ein Posten ist vakant! -- Die Wunden klaffen –
Der Eine fällt, die Andern rücken nach –
Doch fall' ich unbesiegt, und meine Waffen
Sind nicht gebrochen -- Nur mein Herze brach. »¹

Que sont ces vers, sinon un magnifique appel à poursuivre la lutte, à prendre la suite des combats heinéens dans ces « guerres de libération de l'humanité » ? « Ein Posten ist Vakant » : qui reprendra le flambeau ? Si l'histoire du XIX^e siècle, « vraie bataille perdue », semble ne plus offrir que le spectacle d'une succession interrompue de tyrans triomphants, à l'image de ceux qui hantent les poèmes du *Romancero*, Heine affirme aussi la puissance de la poésie, qui pourra toujours compter sur une « sentinelle perdue » : « Der Eine fällt, die Andern rücken nach ». L'ancien monde s'en est allé, et avec lui Heine lui-même ; le romantisme s'est éteint ; la poésie lyrique s'est brisée (« *Nur mein Herz brach* ») ; mais les armes poétiques, elles, restent intactes et éternelles.

¹ « Enfant perdu », Lazare, XX, *Romanzero*, DHA 3, p.122 : « Un poste est vacant ! Plaies béantes – / L'un tombe et les autres avancent – Je tombe mais reste vaincu ; / Mes armes ne sont pas brisées / Il n'est que mon cœur de brisé. » (*Romancero*, I. Kalinowski (trad.), Le Cerf, *op.cit.*, p.146). Il s'agit du dernier poème du deuxième livre du recueil, intitulé « Lamentations ».

Conclusion

« Oui, je suis un païen ! », avait proclamé Don Isaac au début de notre introduction. Cette affirmation solaire laisse bien place, dix ans plus tard, à un tout autre discours. Alors qu'il repose depuis plus d'un an sur un matelas-tombeau qu'il ne quittera plus, Heinrich Heine écrit ainsi, dans une lettre à l'*Allgemeine Zeitung* du 15 avril 1849 :

« Ich will es freimüthig gestehen, ist eine große Umwandlung mit mir vorgegangen: ich bin kein göttlicher Bipede mehr; ich bin nicht mehr “der freyeste Deutsche nach Goethe”, wie mich Ruge in gesündern Tagen genannt hat; ich bin nicht mehr der große Heide Nr. II, den man mit dem weinlaubumkränzten Dionysus verglich, während man meinem Collegen Nr. I den Titel eines großherzoglich weimarschen Jupiters ertheilte; ich bin kein lebensfreudiger etwas wohlbelebter Hellene mehr, der auf trübsinnige Nazarener heiter herablächelt – ich bin jetzt nur ein armer todtkranker Jude, ein abgezehrttes Bild des Jammers, ein unglücklicher Mensch! »¹

Dans des lignes qui rappellent ses futurs *Aveux*², Heine se décrit comme un dieu déchu de sa divinité. C'en est fini du sensualisme panthéiste qui fait de l'homme un dieu, c'en est fini du paganisme « heureux de vivre » et « bien en chair » qui fait trôner le Dionysos parisien aux côtés de son « collègue » jupitérien de Weimar : autant de qualificatifs employés par Heine

¹ Lettre de Heine à l'*Allgemeine Zeitung*, 15/04/1849, HSA 22, p.310, lettre 1263 : « Je veux l'avouer franchement, une grande transformation s'est faite en moi. Je ne suis plus un bipède divin, je ne suis plus “le plus libre des Allemands après Goethe”, ainsi que m'a appelé Ruge dans des jours plus sains, je ne suis plus le “grand païen n°2”, que l'on comparait à Bacchus couronné de pampres, tandis que l'on donnait à mon collègue n°1 le titre de Jupiter du Grand-Duché de Weimar ; je ne suis plus un Hellène heureux de vivre et quelque peu corpulent, qui abaissait un gai sourire sur les mélancoliques Nazaréens : je ne suis maintenant qu'un pauvre juif malade à la mort, une image désolante de la souffrance, un homme malheureux ! » (*Correspondance inédite*, troisième série, *op.cit.*, p.142). Le volume fait à tort de ce texte une lettre de Heine à Campe (CCCII, 15/01/1849). Pour un commentaire de ces lignes, voir A.-M. Jäger, « “Ich bin jetzt nur ein armer todtkranker Jude ...” — Zu Heines Judentum », *art.cit.*

² Heine y développe avec humour le thème de sa propre divinité, dans son lien avec l'hégélianisme et le panthéisme de sa jeunesse, qui se voient balayés par l'effondrement physique du poète en 1848 : « Je ne fus jamais un [grand métaphysicien], et j'avais accepté sans examen la synthèse de la philosophie hégélienne dont les conséquences chatouillaient ma vanité. J'étais jeune et superbe, et mon orgueil ne fut pas médiocrement flatté [par l'idée] que j'étais un dieu. Je n'avais jamais voulu croire que Dieu était devenu homme, je taxais de superstition ce dogme sublime, et plus tard j'en crus Hegel sur parole quand je lui entendis dire que l'homme était Dieu. Une telle idée me sourit, je la pris au sérieux, et je soutins mon rôle divin aussi honorablement que possible. [...] Les frais de représentation d'un dieu qui ne saurait être chiche, et qui ne ménage ni sa bourse ni son corps, sont énormes ; pour faire ce métier superbe, il faut avant tout être doté de [] beaucoup d'argent et de beaucoup de santé. Or, un beau matin, – c'était [à la fin du mois] de février 1848, – ces deux choses me firent défaut, et ma divinité [en fut tellement ébranlée] qu'elle s'écroula misérablement. » (*Aveux*, DHA 15, p.144-145, voir *Geständnisse*, DHA 15, p.36).

lui-même ou par d'autres (Ruge) qui se trouvent ici humoristiquement mis à distance par celui qui n'est désormais plus qu'un « pauvre juif malade à mort ». Profession de foi paradoxale, qui semble à la fois regretter le temps glorieux du paganisme, mais qui assume finalement une identité hébraïque. Aussi équivoque soit-il, cet ultime masque (« *Bild des Jammers* ») s'offre alors pour Heine comme le moyen de s'identifier non plus à une tradition classique triomphante, mais aux victimes souffrantes de l'histoire, comme il le fera dans le *Romanzero* et dans ses derniers poèmes. N'est-ce pas d'ailleurs là aussi le parcours de Nietzsche, dont le dionysisme s'effondrera finalement face au spectacle de la souffrance d'autrui, le 3 janvier 1889 ?

On saisit, à l'aune de ces propos, combien Heine, Gautier et Pater sont donc à la fois juifs et hellènes, ou du moins en quoi leur paganisme invite à un décentrement radical qui conteste autant la récupération impérialiste, moraliste et exclusive des idéaux néoclassiques qu'un certain christianisme médiéval et romantique, inféodé à l'absolutisme. Par l'importance qu'il cherche à donner à la chair et au monde sensible, le sensualisme païen de nos trois auteurs est alors justement témoin d'un basculement symptomatique dans l'histoire de l'hellénisme, celui qui oblige à penser définitivement la Grèce *autrement*. C'est précisément ce qu'invitent à faire Heine, Gautier et Pater : le premier, par son ultime adieu à une Grèce grimée et grotesque, dans une condamnation aussi bien d'une modernité inesthétique que d'une Antiquité (trop) illustre ; le deuxième, par sa défense d'une énigmatique Oph contre un *logos* classique et contre un XIX^e siècle prosaïque ; le dernier, enfin, par la mise au jour d'une violence destructrice, qui est autant celle de la société médiévale que celle d'Apoll(y)on.

Cette critique de l'hégémonie classique, initiée par le sensualisme païen de Heine, de Gautier et de Pater, se poursuit au XX^e siècle. Si l'antagonisme entre paganisme et christianisme tend à s'évanouir définitivement au sein d'un siècle désormais entièrement sécularisé, l'opposition entre hébraïsme et hellénisme garde une actualité certaine et une relative pérennité – à une différence de taille près : c'est cette fois-ci « l'hébraïsme » qui tient le rôle jusqu'alors assumé par le paganisme de nos trois auteurs¹. Les années 1920 marquent à cet égard un tournant, puisqu'elles voient à la fois Virginia Woolf fuir le christianisme au nom de l'hellénisme (« On not knowing Greek », 1925), mais aussi James Joyce publier son *Ulysse* (1922) dont on

¹ Ainsi E. New voit-elle dans cet antagonisme la « lutte éternelle de l'historicisme hébraïque contre le monisme hellène » (« “Bible Leaves! Bible Leaves!” Hellenism and Hebraism in Melville's *Moby-Dick* », art.cit., p.285). Rappelons que Melville a bien lu Matthew Arnold.

connaît la fameuse formule « jewgreek is greekjew »¹. La cible est toujours la même : une Grèce rationnelle, sûre d'elle-même, enfermée dans un universalisme impérialiste et destructeur. Des penseurs comme Léo Strauss² (1899-1973), philosophe juif allemand, ou comme Léon Chestov (1866-1939), auteur d'*Athènes et Jérusalem*³ (1938), s'engagent ainsi dans une réévaluation de la foi judéo-chrétienne voire de la tradition spécifiquement judaïque qui s'offrent toutes deux comme une alternative à un rationalisme « hellène » mortifère. D. Stern rappelle également que « la ténacité de cette binarité culturelle [entre hébraïsme et hellénisme] est puissamment attestée dans ses avatars les plus récents, dans des œuvres comme celles de Derrida, qui entreprennent un assaut massif contre le logocentrisme dit gréco-chrétien au nom d'une grammatologie judaïque réprimée, ou par Emmanuel Levinas, dont les démêlés philosophiques / théologiques se manifestent comme l'élaboration d'une dialectique judéo-grecque »⁴. Ainsi Lévinas veut-il appeler « grec, par-delà le vocabulaire et la grammaire et la sagesse qui l'avaient instauré en Hellade, la manière dont s'exprime ou s'efforce de s'exprimer, dans toutes les contrées de la terre, l'universalité de l'Occident, surmontant les particularismes locaux du pittoresque ou folklorique ou poétique ou religieux. »⁵ Dans *La Trace de l'Autre*, le philosophe oppose ainsi Ulysse à Abraham : « Au mythe d'Ulysse retournant à Ithaque, nous voudrions opposer l'histoire d'Abraham quittant à jamais sa patrie pour une terre encore inconnue et interdisant à son serviteur de ramener même son fils à ce point de départ. »⁶ N'est-ce pas la deux compréhensions opposées de *l'exil* ? Il y a d'ailleurs bien chez Lévinas, comme on l'a vu pour Nietzsche, une critique de toute la tradition philosophique : « L'itinéraire de la philosophie reste celui d'Ulysse dont l'aventure dans le monde n'a été qu'un retour à son île natale – une complaisance dans le

¹ Voir J. Trilse-Finkelstein « Leben (Schreiben) in jüdisch-hellenistischer Symbiose? Heinrich Heine und James Joyce », art.cit..

² Voir par exemple D. Janssens, *Between Athens and Jerusalem: Philosophy, Prophecy, and Politics in Leo Strauss's Early Thought*, op.cit..

³ L'ouvrage, qui cherche à opposer la foi biblique chrétienne à la raison grecque, s'engage dans une critique virulente de la tradition européenne dogmatique et rationaliste ainsi que de la pensée spéculative, à laquelle Chestov préfère la pensée « surnaturelle » et l'intuition (on pense encore une fois à Bergson). Sa lecture de la *Genèse* souligne un lien direct entre mal et savoir rationnel : non seulement les idées « claires et distinctes » sont en profonde inadéquation avec la vie humaine, mais elles portent également un totalitarisme de la raison. Il convient alors de saisir l'incompatibilité radicale entre la foi (liberté) et la raison (contrainte). Voir B. Horowitz et B. Martin « The Demolition of Reason in Lev Shestov's *Athens and Jerusalem* », art.cit..

⁴ D. Stern « Introduction », *Poetics Today*, art.cit., p.3.

⁵ « La Bible et les Grecs », art.cit., p.156, cité par P. Savy, « Les Grecs, l'Occident, les Juifs. Modèles et contre-modèles », art.cit., p.64. On retrouve exactement la même dialectique entre l'Un et le Multiple, développée par Pater, qui prend lui aussi fait et cause pour le deuxième principe.

⁶ E. Lévinas, « La trace de l'autre » (1963), dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, op.cit., p.192, cité par É. Hoppenhot, « Présence d'Abraham chez Blanchot et Lévinas », art.cit., p.400.

Même, une méconnaissance de l'Autre. »¹ Derrida dialogue avec ces positionnements², et critique, lui aussi, l'hégémonie d'un *logos* hellénique.

Mais on pense aussi à Erich Auerbach (1892-1957) qui commence en Turquie la rédaction de *Mimésis* à l'heure même où s'enclenche la Solution finale (1942) : le critique littéraire et philologue juif allemand, auteur d'une thèse consacrée à Dante, « poète du monde terrestre » (1929), confronte justement dans le chapitre initial de *Mimésis* (« La cicatrice d'Ulysse ») la représentation du monde telle qu'elle se donne à lire dans *L'Odyssée*, à celle promue dans la *Bible*. Mais ce qui est intéressant chez Auerbach, c'est qu'il est l'un des derniers « représentant du comparatisme humaniste de la première moitié du XX^e siècle »³, et que *Mimésis* peut ainsi s'apparenter à un « acte de survie d'une civilisation »⁴, « œuvre de sauvetage et de restauration de la culture européenne, [...] [de] l'héritage antique et [de] l'humanisme philologique auxquels se mêlait l'idéal goethéen de *Weltliteratur* »⁵. En ce sens, la vision d'Auerbach « de l'Antiquité était articulée à celle de culture, alternative à la barbarie »⁶ : revoilà *Culture et Anarchie* d'Arnold.

C'est d'ailleurs cette figure d'Auerbach que l'on retrouve dans le dernier roman de Daniel Mendelsohn (1960-), *Three rings: a tale of exile, narrative and fate* (2020). Le critique, universitaire et romancier juif américain, helléniste et spécialiste de la tragédie grecque, élève de Froma Zeitlin mais aussi de Jenny Strauss Clay (fille adoptive de... Leo Strauss) cherche justement dans son œuvre à problématiser cette tension, au cœur de sa propre histoire, entre tradition grecque et tradition juive. Il convient cependant moins de les opposer que de réconcilier : « il ne s'agit pas de dire que l'un des côtés soit plus fort ou plus utile qu'un autre. C'est plutôt qu'ils se déconstruisent l'un l'autre : ils forment une harmonie inextricable. »⁷

¹ E. Lévinas, « Le sens et l'œuvre », dans *Humanisme de l'autre homme*, *op.cit.*, p.48, cité par É. Hoppenhof, « Présence d'Abraham chez Blanchot et Lévinas », *art.cit.*, p.400.

² Voir par exemple « Violence et Métaphysique, essai sur la pensée d'Emmanuel Lévinas », dans *L'Écriture et la différence*. Pour le lien entre Pater et Derrida, voir J. Loesberg, *Aestheticism and deconstruction: Pater, Derrida, and De Man*, *op.cit.*.

³ V. Gély, « Comparatisme et Antiquité », *art.cit.*, p.35.

⁴ E. Saïd, *Culture et impérialisme*, *op.cit.*, p.91, cité par V. Gély, « Comparatisme et Antiquité », p.36.

⁵ *Ibid.*, p.35.

⁶ *Ibid.*, p.36.

⁷ « ... C'est comme deux soleils qui graviteraient l'un autour de l'autre. Ils ne sont utiles à la réflexion que dans la mesure où ils sont tous deux de force équivalente. C'est une tension constante entre tous ces différents pôles, grec et hébraïque, passé et présent, juif et gay, etc. Ils sont constamment dans une sorte de conversation les uns avec les autres. Dès que l'un commence à se sentir trop à l'aise, un autre m'en éloigne. Et je pense que ce va-et-vient génère une tension productive dans mon travail. On ne peut jamais être trop à l'aise avec l'une de ces identités, et si elles sont utiles, c'est précisément parce qu'elles luttent en permanence l'une contre l'autre, à

Cette réconciliation, n'est-ce pas déjà là ce qu'avait aussi tenté de faire Jacob Bernays (1824-1881), philologue juif allemand, auquel W. Marx dédie le chapitre III de son *Tombeau d'Œdipe* ? Qu'est-ce que cette « interprétation physiologique de la catharsis aristotélicienne »¹ qu'engage Bernays dans ses attaques contre le moralisme de Lessing, sinon un sensualisme en lien étroit avec celui que professent Heine, Gautier et Pater ? Le philologue allemand cherche bien à condamner le « refus et la méconnaissance du corps » et la « lecture intellectualiste »² qui guide l'esthétique des Lumières.

Sauver l'hellénisme par l'hébraïsme : n'est-ce pas déjà, en un sens, et avec sa propre terminologie, ce qu'avait cherché à faire le sensualisme de Heine, de Gautier, de Pater dans sa critique du spiritualisme rationnel ? N'est-ce pas grâce à son travail sur Flavius Josèphe (Yossef ben Matityahou HaCohen), auteur romain *juif* de langue *grecque*, que Pierre Vidal-Naquet, dont les parents sont morts à Auschwitz, put « réconcilier en [lui] les Grecs et les Juifs, les Anciens et les Modernes »³ ? Le peintre Simeon Solomon n'a-t-il pas exposé la même année son *Bacchus* et... *Carrying the Scrolls of the Law* ? Dans ce tableau, c'est bien les rouleaux de la Torah, d'or et de pourpre, qui se détachent des autres tons en noir et blanc. La minutie des détails qui ornent les rouleaux dit en de multiples arabesques le singulier et le divers du corps autant que son éternité. La loi, de taille humaine, est envisagée dans sa transcendance verticale comme dans sa sensualité physique. C'est bien une authentique relation charnelle, chargée de désir, qui se noue entre la loi et le rabbin, qui enserme les rouleaux, les embrasse, et glisse sa main sous le voile rouge qui les recouvre. Le lien entre extase religieuse et sensuelle, récurrent dans la tradition picturale chrétienne, est alors réinvesti pour légitimer l'autre exclu (le juif, l'homosexuel) et dire combien le corps fait loi.

égalité si j'ose dire. Et ça nous ramène justement à notre point de départ : la vraie question n'est pas "est-ce un berceau ou est-ce un cimetière ?". Le défi, pour moi, c'est de se demander comment est-ce que ça peut être à la fois un berceau et un cimetière au même moment. » D. Bucchi et A. Zirah, « Daniel Mendelsohn, Entretien (I) : À la recherche du 'genre Mendelsohn' », art.cit..

¹ W. Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, art.cit., p.112.

² *Ibid.*.

³ Pierre Vidal-Naquet, *Mémoires*, t. 2, *Le trouble et la lumière*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 276. Cité par D. Bucchi et A. Zirah, « À propos de Daniel Mendelsohn : Survie des mythes, des douleurs et des vies de l'Europe », art.cit., *K*, 13/07/2022.



Figure 8 : S. Solomon, *Carrying the Scrolls of the Law*, (1867).

La Loi : l'ensemble de notre étude pourrait aussi se lire à travers le prisme de la question de la juste compréhension de la Loi¹ et de l'écart qui lui est inhérent², et on ne peut s'empêcher de penser en ce sens à la nouvelle que Thomas Mann rédige en 1943, consacrée à la figure de Moïse et justement intitulée *La Loi* (*Das Gesetz*). P. Zard écrit d'ailleurs à son sujet des lignes qui entrent en étroite résonance avec la démarche de nos trois auteurs à l'égard de la Grèce :

¹ C'est bien là ce qui est en jeu dans l'autonomie de la littérature, mais aussi dans la question de la traduction, qui met en tension universel et singulier, justice et liberté, politique et poétique. Voir ce qu'en dit É. Dayre dans *Une histoire dissemblable* et dans *L'Absolu comparé. Littérature et traduction*. Il analyse dans ce dernier livre l'épisode du sacrifice d'Abraham : « Ce qui peut s'appeler la joie, c'est alors le rythme de la comparaison de l'injonction elle-même, l'instance critique à l'intérieur de la Loi, comme principe de variation, de substitution, de jeu, la prudence des lettres, et le rappel qu'au fond *inaccessible* de la Loi, il y a le nom imprononçable qui *vient avec* le détournement vital du sacrifice, et qui ne vient jamais d'une identité imageable. [...] Obéir ne conduit pas à exécuter littéralement l'injonction, ou plutôt : "obéir *absolument*" conduit à "*ne pas*" exécuter l'injonction, et à comprendre le détour permis dans l'ordre même de la littéralité » (*L'Absolu comparé*, p.238-239). Voir aussi son article « L'absolu comparé – sur le sacrifice d'une vieille métaphore » : « la question du lien entre la Loi et le Poème (du lien entre la Parole et les comparaisons de paroles) [...] est au cœur du poème romantique et de sa vision (ou prophétie) des mondes réels, possibles, vraisemblables, et impossibles. » (p.144).

² « *Diké* [...] contient "l'obliquité" qui dans un second temps restaure l'accès au fondement. L'écart restaure, parce qu'il relève de la Loi applicable au cas. La Loi est ce qui se dégage dans le phénomène d'apparition au fondement, dans la suspension imaginative elle-même. » (É. Dayre, *Une histoire dissemblable*, p.140).

« Toute la richesse et la complexité de *La Loi* tiennent à ce projet de réécrire un récit fondateur pour en réhabiliter la mémoire sans verser dans les procédures mystifiantes de toute geste nationale. [...] *Mann parvient à déterritorialiser la culture européenne sans céder à l'idéalisation de l'origine*. En soulignant l'ambiguïté profonde de tout moment fondateur – moment où se mêlent légalité et violence, arbitraire et dynamisme créateur – il parvient à la fois à édifier un monument à l'invention morale et une mise en garde contre toute violence civilisatrice. Par son usage conjoint de la glose rabbinique [...] et de la critique biblique [...], le romancier parvient à concilier les exigences les plus apparemment contradictoires : écrire un livre à la fois ironique et épique, rationaliste et enthousiaste, libre et pieux. »¹ Qu'est-ce cet *exil* des dieux, sinon une métaphore de cette « déterritorialisation » salutaire ? C'est bien par le détour par l'autre, par l'ailleurs, par l'étrange(r), que rejaillit le sens et que la tradition se sauve.

À bien des égards, ces termes d'« hellénisme » et d'« hébraïsme » sont indéniablement des « coquille[s] vide[s] où chacun essaie de mettre ce qu'il peut »². Certes, cette opposition est en elle-même un « mythe fondateur virtuel de la tradition occidentale »³ ; certes, ces mots, « loin de représenter deux catégories pures et essentielles aux valeurs inconciliables et contradictoires, sont eux-mêmes des indices du caractère fondamentalement composite et mixte de l'Occident, voire de toute tradition culturelle »⁴. Il faudra toujours prendre garde de ne pas tomber dans « les pièges des oppositions signifiantes qui président à la stigmatisation de l'autre »⁵ et de ne pas « réduire la complexité et l'enjeu de la modernité à un simple schéma binaire »⁶.

Si c'est précisément ce qu'enseigne le sensualisme païen de Heine, de Gautier et de Pater, qui invite à se méfier des « orthodoxies faciles » (Pater), il faut bien comprendre que c'est aussi dans la tension constante et réitérée entre ces deux principes que naît le sens, et que le

¹ P. Zard, « La Haggadah européenne de Thomas Mann », art.cit., p.153. Nous soulignons.

² W. Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, op.cit., p.160.

³ D. Stern, « Introduction », *Poetics Today*, art.cit., p.1.

⁴ D. Stern, « Introduction », *Poetics Today*, art.cit., p.3. Il va même plus loin, p.11 : « L'hellénisme et l'hébraïsme ont été continuellement reformulés et appliqués différemment par des penseurs individuels, qui ont attribué de nouvelles valeurs aux termes comme s'ils étaient les grandes *tabulae rasae* originales de la culture occidentale. [...] Ils ont été utilisés pour désigner des significations ou des valeurs culturelles internes qui n'ont que peu de rapport avec les cultures réelles auxquelles il est fait allusion. L'hellénisme et l'hébraïsme, en d'autres termes, sont désormais des abstractions pratiquement pures qui n'ont aucun lien avec quoi que ce soit concrètement ou historiquement hébraïque ou grec. »

⁵ A. Mary, « Paganisme », dans *Dictionnaire des faits religieux*, p.582.

⁶ W. Goetschel, « Tangled Genealogies: Hellenism, Hebraism, and the Discourse of Modernity », art.cit., p.182.

paganisme de nos trois auteurs cherche également à s'inscrire dans une axiologie bien précise, dans une morale, dans une politique, dans une lutte humaniste entre « culture et anarchie », portée par une foi dans la littérature à transformer le monde. À la fois dirigé contre un christianisme qui nie la chair et contre un rationalisme scientifique qui l'automatise, le projet sensualiste de nos trois auteurs, loin d'être quête individualiste du plaisir pour lui-même ou culte narcissique de la sensation, s'offre au contraire comme un authentique projet pour la cité, en dette de l'humanisme goethéen comme de l'idéalisme romantique. C'est précisément pour cette raison que le paganisme de nos trois auteurs s'offre aussi comme un sensualisme qui garde confiance dans les pouvoirs du langage et de l'imagination poétique : foi dans la force militante de la poésie, arme suprême dans les « guerre de libération de l'humanité » (Heine), foi dans la solidité marmoréenne et éternelle de l'art dans un monde où « tout passe » (Gautier), foi dans la culture à régénérer la société et à permettre une nouvelle connaissance sur le monde (Pater). Loin de sombrer dans un subjectivisme absolu qui condamne au silence et au désengagement, le sensualisme païen de nos trois auteurs est donc profondément politique, comme le rappelle un fragment non publié des *Götter im Exil*, dans lequel Heine se plaint des souffrances que lui ont causé le « mécontentement des autorités locales de l'État » :

« Nicht der gefährlichen Ideen wegen welche »das junge Deutschland« zu Markte brachte, sondern der popularen Form wegen worin jene Ideen gekleidet waren hat man das berühmte Anathema dekretirt über die böse Brut und namentlich über ihren Rädelsführer, den Meister der Sprache, in welchem man nicht eigentlich den Denker sondern nur den Stylisten verfolgte. Nein, ich gestehe bescheidenlich, mein Verbrechen war nicht der Gedanke, sondern die Schreibart, der Styl. Mein Freund Heinrich Laube hat einst diesen Styl ein literarisches Schießpulver genannt. Es war in der That eine gute Erfindung, und die nachwachsende Generazion, welche dieses Pulver nicht erfunden, hat wenigstens tüchtig damit zu knallen gewußt. »¹

Il peut paraître surprenant de lire ces lignes dans un fragment des *Götter im Exil*, un texte *a priori* peu engagé politiquement, loin des *Reisebilder* ou de *Deutschland. Ein Wintermärchen*.

¹ Bruchstücke zur *Götter im Exil*, *DHA* 9, p.294 : « Ce n'est pas à cause des idées dangereuses que la "Jeune Allemagne" a proclamé sur la place publique mais à cause de la forme populaire dont ces idées étaient revêtues que le célèbre anathème fut décrété contre la mauvaise graine et notamment contre leur meneur, le maître de la langue, en qui l'on persécutait non pas seulement le penseur, mais aussi le styliste. Non, je l'avoue humblement, mon crime n'était pas la pensée, mais la manière d'écrire, le style. Mon ami Heinrich Laube a autrefois qualifié ce style, de poudre à canon littéraire. C'était bien trouvé en effet, et la génération suivante, qui n'a pas inventé cette poudre, a au moins su la faire exploser à bon escient. » (Nous traduisons).

Mais ces textes qui semblent de prime abord se comprendre comme d'inoffensifs recueils légendaires pour lecteurs bourgeois¹ doivent bien être lus dans une perspective beaucoup plus engagée. En effet, « ce style comme poudre à canon » dit que le corps est fondamentalement politique : à l'art d'avoir cette attention au corps, c'est-à-dire au style de chaque discours². Ce qu'il importe de retenir, c'est donc bien que le sensualisme païen de Heine, de Gautier et de Pater, par un programme de réhabilitation de la chair qui n'est jamais hédonisme égotiste, se présente comme une critique du rationalisme aussi bien idéaliste que relativiste, au profit d'une confiance dans la pérennité de l'imagination poétique. « L'art pour l'art » défendu conjointement mais différemment par nos trois auteurs renvoie donc moins à un autotélisme narcissique qu'au fait que l'œuvre d'art, parce qu'elle est chair, ne peut être expliquée rationnellement, « comme la vie elle-même » : « la rose est sans pourquoi »³. Et c'est précisément parce qu'elle est irrationnelle qu'elle est puissance transcendante, « c'est parce que l'on n'en peut rendre nulle raison [...] et que l'on en peut simultanément donner toutes sortes de raisons qu'elle se retrouve dotée d'une *aura* si puissante – pour parler comme Benjamin. »⁴ Le silence de l'Égypte gautiérienne est alors bien un défi à la raison – et non un « adieu à la littérature », qui reste éternelle et vivante : non pas une absence du sens, mais sa *renaissance* perpétuelle, par une mise en présence qui se fait presque ostension religieuse. C'est là la force du mythe et la puissance de l'imagination, qui donnent forme à la pensée et à la vie de la cité.

¹ On pense aussi au *Elementargeister*, un texte qui a lui aussi subi une sévère censure, d'ailleurs évoquée par Heine : « Il m'est toutefois défendu d'employer ici certains mots pour évoquer toutes les réflexions que je me suis faites, et il m'est encore moins permis d'exposer les résultats de ces dernières. Me faudra-t-il descendre dans la tombe sans mot dire, comme tant d'autres ? » (*EG*, p.46, M.-A. Maillat (trad.), dans *Écrits mythologiques*, p.51).

² « Peut-être la tâche de l'art moderne [...] consiste-t-elle à redoubler la séparation de l'entendement contre lequel s'élevait le romantisme au nom de l'imagination. Redoubler la séparation signifie assigner à l'imagination artistique, non plus la possibilité pure de supplanter extatiquement l'entendement, mais la tâche de retraduire les concepts de l'entendement, de les discriminer plus formellement, plus étroitement, de les retirer encore un peu plus dans leur ancienneté, de chercher leur sédimentation dans les langues, non pas leurs "étymologies", mais les effets de style qu'ils impliquent, les modes discursifs qui s'y décident, ou qui les impliquent en retour ». (É. Dayre, « Le moderne : traduction et politique du romantisme », p.285).

³ « Die Ros' ist ohn' Warum, sie blühet weil sie blühet, / Sie ach't nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet » (La rose est sans pourquoi, elle fleurit parce qu'elle fleurit / Elle n'a soin que d'elle-même, et ne demande pas si on la voit). Ces vers d'Angélus Silésius (1624-1677) sont longuement commentés par Heidegger dans *Der Satz vom Grund* (1957). Autrement dit, la seule justification du monde est d'ordre esthétique : « ce n'est qu'en tant que *phénomène esthétique* que l'existence et le monde, éternellement, se justifient. » (Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, p.47).

⁴ W. Marx, *Le Tombeau d'Edipe*, *op.cit.*, p.161. Marx poursuit : « Ou bien avec Gumbrecht : la "présence", c'est ce qui "échappe à la signification". » (H.-U. Gumbrecht, *Éloge de la présence : ce qui échappe à la signification*, F. Jaouën (trad.), Paris, Maren Sell, 2009).

Ce que montrent Heine, Gautier et Pater, c'est que la dépréciation de la poésie est intimement liée à un mépris du corps - qu'il soit chrétien ou scientifique, qu'il diabolise ou mécanise. Il conviendra alors, s'il est besoin de sauver la littérature (qui a sûrement de longs jours encore devant elle), de passer par une réévaluation de sa dimension charnelle et sensuelle : l'histoire que tambourine le soldat Legrand au narrateur le fait « *frissonner jusqu'à la moelle des os* »¹. Heine, Gautier et Pater nous invitent ainsi à sortir d'une relation anesthésiée à l'œuvre d'art, qui a son origine dans une approche rationnelle. Cette réconciliation avec la chair fera ainsi d'une poésie-tambour un art véritablement incarné, qui est donc à la fois source de plaisir et engagement dans la cité. N'est-ce pas là, parmi beaucoup d'autres, deux impératifs qui doivent aussi guider notre mission d'enseignants ou d'enseignantes de la littérature ? N'est-ce pas là ce qui pourra peut-être permettre de réconcilier la littérature et la vie, *schreiben et leben*, et de restaurer une « littérature au présent » qui sait entrer en « résistance »² ? Comme le rappellent les formules goethéennes et humanistes de T. Todorov, « la littérature ouvre à l'infini cette possibilité d'interaction avec les autres et nous enrichit donc infiniment. Elle nous procure des *sensations* irremplaçables qui font que le monde réel devient plus chargé de sens et plus beau. Loin d'être un simple agrément, une distraction réservée aux personnes éduquées, elle permet à chacun de mieux répondre à sa vocation d'être humain. »³ Cette poésie qui « aide à mieux vivre »⁴ n'est-elle pas déjà latente dans le paganisme sensualiste de Heine, de Gautier, de Pater, qui « montre que connaître la Grèce peut, littéralement, affecter notre façon de vivre maintenant »⁵ ? C'est précisément cette réconciliation entre écriture et vie qui permet de résoudre le clivage évoqué par Marius dans cette Rome qui est celle de Pater, mais peut-être aussi un peu la nôtre :

« The popular speech was gradually departing from the form and rule of literary language, a language always and increasingly artificial. While the learned dialect was yearly becoming more and more barbarously pedantic, the colloquial idiom, on the other hand, offered a thousand chance-tost gems of racy or picturesque expression, rejected or at least ungathered by what claimed to be classical Latin. The time was coming when neither the pedants nor the people would really understand Cicero. [...] The literary programme which Flavian had already designed for himself would be a work, then, partly conservative or reactionary, in

¹ *Le Tambour Legrand. Idées*, VII, DHA 6, p.324.

² Voir D. Viard, « Résistances de la littérature », art.cit.

³ Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, op.cit., p.16. Nous soulignons.

⁴ *Ibid.*, p.90.

⁵ S. Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, op.cit., p.51.

its dealing with the instrument of the literary art; partly popular and revolutionary, asserting, so to term them, the rights of the *proletariate* of speech. »¹

Mais ce qui vaut pour la littérature vaut aussi pour nous : que nous disent Heine, Gautier et Pater, à nous qui sommes aussi chercheurs ou chercheuses ? C'est bien aussi comme une leçon d'humilité que l'on doit lire les attaques de Heine, de Gautier et de Pater contre les « savants » que nous sommes : si nos recherches n'essaient pas, comme la littérature doit le faire, de changer notre vie, si elles n'assument pas leurs responsabilités politiques et sociales à l'heure des crises multiples que traverse le XXI^e siècle², si elles ne parviennent pas à réconcilier, elles aussi, *schreiben* et *leben*, alors elles sont vaines et méritent bien les quolibets de nos trois auteurs, comme le rappellent ces lignes de Gautier sur Feydeau et les historiens de son temps :

« Quel résultat le public, à qui, au bout du compte, sont destinés les livres, recueille-t-il de tant de travaux obscurs, de dissertations cryptiques, de fouilles ténébreuses dont les doctes auteurs semblent avoir masqué l'entrée comme les anciens Égyptiens, — la comparaison est de mise ici, — masquaient les portes de leurs tombeaux et de leurs seringues, afin que personne n'y pût pénétrer ? [...] *M. Ernest Feydeau a eu cette audace de prétendre être artiste en même temps que savant ; car le pittoresque ne nuit en rien à l'exactitude, bien que les érudits affectent en général de croire le contraire.* »³

Parce qu'il est plus vivant et plus singulier mais sait aussi, mieux que toute science, proposer un rêve collectif pour la cité, l'art aura toujours la meilleure place : « Die Werke des Geistes sind ewig feststehend, aber die Kritik ist etwas wandelbares, sie geht hervor aus den

¹ *ME*, t.1, p.94-95 : « Le discours populaire s'éloignait peu à peu des formes et des règles de la langue littéraire, langue dont l'artifice de toujours grandissait encore. Si le dialecte érudit se faisait d'année en année plus pédantesque et barbare, l'idiome parlé, d'un autre côté, offrait mille perles baroques d'expression gaillarde ou pittoresque, dédaignées ou du moins négligées par ce qui prétendait au titre de latin classique. L'époque n'était plus lointaine où pas davantage les pédants que le peuple ne pourraient vraiment comprendre Cicéron. [...] Le programme littéraire que Flavien s'était déjà assigné serait donc d'écrire un livre en partie conservateur ou réactionnaire par son utilisation de l'instrument de l'art littéraire, en partie populaire et révolutionnaire en ce qu'il affirmerait, si l'on ose ainsi parler, les droits du *prolétariat* du langage. » (*Marius*, p.89).

² B. Viard compare ainsi l'état de la recherche universitaire dans les années 1970 à celui des années 2010 : « Cette effervescence est aujourd'hui complètement retombée. Les colloques, les séminaires, les revues savantes se multiplient, mais, premièrement, n'ont aucun écho à l'extérieur des Universités, deuxièmement n'ont guère d'enjeu et ne sont traversés par aucune discussion un peu vive. On se replie sur des objets et des enjeux minuscules. » (« Restaurer la transitivité de la littérature », art.cit.)

³ « Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens, par Ernest Feydeau », *Le Moniteur Universel*, 31/10/1856, p.1-2, repris dans *L'Orient*, t.2, *op.cit.*, p.262. Nous soulignons.

Ansichten der Zeit, hat nur für diese ihre Bedeutung, und *wenn sie nicht selbst kunstwerthlicher Art ist*, so geht sie mit ihrer Zeit zu Grabe. »¹ C'est aussi en ce sens que l'on peut comprendre le vers de Gautier : « Tout passe. L'art robuste / Seul a l'éternité ». N'y a-t-il alors plus qu'à se taire ? Heine ne nous laisse pourtant pas sans clefs : « *quand elle n'est pas elle-même de nature artistique...* » N'est-ce pas là précisément le projet patérien, qui fait de sa « critique esthétique » une critique qui, réévaluant la place du corps, se fait un peu poétique ?² Cette critique ne trouverait-elle pas dans le style (comme « poudre à canon ») un moyen de réconcilier forme et fond, corps et esprit, créativité et réflexivité³, comme parvient à le faire l'essai romantique ? La « critique esthétique » n'est-elle donc pas aussi une manière d'en finir définitivement avec la querelle entre théorie et histoire littéraire, entre conceptualisme et relativisme ?⁴

Ni techniciens poétiques, ni historiens de la littérature, Heine, Gautier et Pater, par leur sensualisme païen, semblent nous inviter à refuser à la fois une lecture essentialiste et désincarnée du texte, qui le figerait dans une réalité n'ayant qu'elle-même pour objet et nierait la réalité du temps et du corps (celui du texte, celui de l'artiste, celui du lecteur ou de la lectrice) mais aussi une lecture relativiste, qui ferait du texte un objet parmi d'autres, saisi dans une historicité qui finirait par en oublier le texte lui-même. Que l'on explique l'œuvre d'art par sa cohérence interne ou par des facteurs externes, que l'on attribue une place nulle ou totale au contexte de production, il y a dans les deux cas réduction de l'*aura* poétique à un ensemble de déterminismes qui annihilent totalement sa puissance religieuse et oraculaire – et donc sa capacité à agir sur le monde. Les propos de Heine, ou ceux de Gautier sur Feydeau ne peuvent donc que nous inviter à réconcilier critique et poésie et à nous faire « *scholar and lover* » (Pater), comme le rappelait aussi Roman Jakobson :

¹ *Die Nordsee. Dritte Abtheilung, DHA 6*, p.148, nous soulignons : « les œuvres de l'esprit sont immuables, mais la critique est changeante, elle procède des opinions de l'époque, n'a de signification que pour cette dernière, et quand elle n'est pas elle-même de nature artistique, [...] alors elle accompagne l'époque au tombeau. » (*Tableaux de voyage*, C. Placial (trad.), *op.cit.*, p.182). Notons que Heine sauve ici toutes les « œuvres de l'esprit » (art en tête), contre la critique.

² « « Elle aurait dû chanter, cette "âme nouvelle" – et non discourir ! Quel dommage que je n'aie pas osé dire en poète ce que j'avais alors à dire ! » (Nietzsche, « Essai d'autocritique », dans *La naissance de la tragédie*, p.14).

³ Reprenant Wordsworth, Arnold reprend cette distinction entre créativité et réflexivité, entre art et critique, dans « The function of criticism at the present time » (*Essays in criticism*).

⁴ Cf. P. Tortonese, *Erich Auerbach, la littérature en perspective, op.cit.*, p.11 : « La littérature elle-même est une opération conceptuelle et relative : elle parle du monde car elle est liée à l'expérience que les hommes font du monde, mais elle en parle de différentes manières, parce que ces expériences sont différentes. Leur singularité doit être l'objet de notre recherche, leur communicabilité aussi. »

« (...) mais je dirai simplement, puisque vous évoquiez l'enseignement universitaire, que la science exige non seulement la coopération des savants en divers domaines, mais l'abolition des frontières entre le monde universitaire et la *vie* qui entoure l'Université. Permettez-moi d'ajouter un mot à ce sujet. Nous sommes entre linguistes, écrivains et théoriciens de la littérature, nous nous occupons des problèmes de poétique, de l'art poétique, de diverses époques, etc. Eh bien, je crois que la seule façon d'être à la hauteur de ces problèmes, même si notre spécialité c'est le Moyen-Âge ou la poésie de l'ancienne Mésopotamie, c'est d'essayer de créer un contact positif avec ceux mêmes qui créent la littérature, c'est-à-dire de mettre en rapport les études poétiques, la science de la poésie, avec la poésie elle-même. »¹

¹ Roman Jakobson, réponse à une question de Jean Paris, *Hypothèses*, Change, Paris, Seghers/Laffont, 1972, p. 36-37.

Table des illustrations

- Figure 1** : L. ROBERT, *L'arrivée des moissonneurs dans les marais pontins* (1830), huile sur toile, Musée du Louvre, Paris..... p.101
- Figure 2** : E. BURNE-JONES, *The Wheel of Fortune* (1875-1883), huile sur toile, musée d'Orsay, Paris..... p.235
- Figure 3** : E. BURNE-JONES, *Laus Veneris*, (1873-1875), huile sur toile, The Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne..... p.285
- Figure 4** : S. SOLOMON, *Bacchus* (1867), aquarelle, collection particulière (M.S.Stein).....p.431
- Figure 5** : S. SOLOMON, *The Sleepers and One that Watched* (1867), aquarelle, Leamington Spa Art Gallery, Warwickshire. p.565
- Figure 6** : S. SOLOMON, *Shadrach, Meshach, and Abednego* (1863), aquarelle, collection particulière..... p.566
- Figure 7** : L. DE VINCI, *Jean-Baptiste*, (1508-1519), huile sur bois, Musée du Louvre, Paris. p.568
- Figure 8** : S. SOLOMON, *Carrying the Scrolls of the Law*, (1867), huile sur toile, collection particulière..... p.686

Bibliographie

Sources primaires

Heinrich Heine

Düsseldorfer Heine-Ausgabe, Heinrich Heine – Historisch-kritische Gesamtausgabe, M. Windfuhr (éd.), 16 volumes, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973–1997.

Heinrich-Heine-Säkularausgabe, Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse, éditée par les Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur (Weimar) et le Centre National de la Recherche Scientifique (Paris), 53 volumes, Akademie Verlag, Berlin 1970 et suivantes.

Traductions

Correspondance inédite, Paris, M. Lévy, première série (1867), deuxième série (1866), troisième série (1877).

Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne, J.-P. Lefebvre (trad.), Paris, Imprimerie Nationale, 1993.

Ludwig Börne, suivi de *Ludwig Markus*, M. Espagne (trad. et postface), Paris, Le Cerf, 1993.

Romancero, I. Kalinowski (trad.), Paris, Le Cerf, 1997.

Livre des Chants, N. Taubes (trad.), M. Espagne (postface), Paris, Le Cerf, 1999.

Nuits florentines, précédé du *Rabbin de Bacharach*, et de *Extrait des mémoires de Monsieur de Schnabeléwopski*, D. Meur (trad. et postface), Paris, Le Cerf, 2001.

Poèmes tardifs, N. Taubes (trad.), M. Espagne (postface), Paris, Le Cerf, 2003.

Écrits mythologiques : Esprits élémentaires. La déesse Diane. Le docteur Faust. Les dieux en exil, M.-A. Maillet (trad.), Paris, Le Cerf, 2005.

Lutetia. Correspondances sur la politique, l'art et la vie du peuple, M.-A. Maillet (trad.), Paris, Le Cerf, 2011.

Tableaux de voyages, C. Placial (trad.), Paris, Classiques Garnier, 2019.

Théophile Gautier

Romans, contes et nouvelles

Le Roman de la momie – Spirite, dans *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 5, A. Montandon, C. Saminadayar-Perrin (éd.), Paris, Champion, 2003.

Mademoiselle de Maupin, dans *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, A. Geisler (éd.), Paris, Champion, 2004.

La morte amoureuse, dans *Contes et nouvelles 1*, *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 6, A. Montandon (éd.), Paris, Champion, 2017, p.391-430.

Fortunio, dans *Contes et nouvelles 1*, *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 6, A. Montandon (éd.), Paris, Champion, 2017, p.499-648.

Une nuit de Cléopâtre, dans *Contes et nouvelles 2*, *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 7, F. Brunet (éd.), Paris, Champion, 2018, p.7-52.

Le pied de momie, dans *Contes et nouvelles 2*, *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 7, A. Montandon (éd.), Paris, Champion, 2018, p.165-184.

Arria Marcella, dans *Contes et nouvelles 2*, *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 7, F. Brunet (éd.), Paris, Champion, 2018, p.525-584.

Œuvres. Choix de romans et de contes, P. Tortonese (éd.), Paris, Laffont, 1995.

Romans, contes et nouvelles II, Pierre Laubriet (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002.

Poésie

Émaux et camées, dans *Poésies*, 2, *Œuvres complètes*, section II, P. Whyte, T. Savatier (éd.), Paris, Champion, 2022, p.7-248.

Critiques d'art, feuilletons et œuvres diverses

« Histoire de la marine par Eugène Sue », *Chronique de Paris*, 03/03/1836, p.1-2.

Feuilleton de *La Presse* du 18/10/1836, « Statues du jardin des Tuileries », p.1-2.

Feuilleton de *La Presse* du 03/01/1837, « Du Costume moderne », p.1-2.

« Salon de 1837 », *La Presse*, 24/03/1837, p.4.

- « Salon de 1837 », *La Presse*, 27/04/1837, p.4.
- « Variétés. Œuvres de Henri Heine », *La Presse*, 30/11/1837, p.2-3.
- Feuilleton de *La Presse* du 24/09/1838, « Opéra. Reprise de la Sylphide », p.1-2.
- Feuilleton de *La Presse* du 15/11/1842, « Académie royale de Musique. – *Le vaisseau fantôme* », p.1.
- Feuilleton de *La Presse* du 17/04/1845, « Salon de 1845 », p.1-2.
- Feuilleton de *La Presse* du 18/01/1847, « Théâtres. Théâtre Français. – Reprise de *Don Juan*. – *L'Ombre de Molière* », p.1-2.
- « Du beau dans l'art », *Revue des Deux Mondes*, 01/09/1847, p.887-908.
- « Marilhat », *Revue des Deux Mondes*, 01/07/1848.
- Feuilleton de *L'Événement* du 08/08/1848, « Plastique de la civilisation. Du beau antique et du beau moderne », p.1-2.
- « Le Panthéon. Peintures murales », dans *La Presse* du 05 au 11/09/1848.
- Feuilleton de *La Presse* du 02/04/1850, « Théâtres. Théâtre historique. Première représentation de *Urbain Grandier* », p.1-2.
- « École moderne allemande. Pierre de Cornélius », *Le Moniteur universel*, 10/08/1854, p.1-2.
- « Revue dramatique », *Le Moniteur universel*, 26/02/1856, p.1-2.
- « Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens, par Ernest Feydeau », *Le Moniteur universel*, 31/10/1856, p.1-2.
- « Revue des théâtres », *Le Moniteur universel*, 26/12/1864, p.1-2.
- Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, six tomes, Paris, Bruxelles, Hetzel, 1858-1859.
- Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1875.
- L'Orient*, deux tomes, Paris, Charpentier, 1877.
- Guide de l'amateur au musée du Louvre. Suivi de la vie et les œuvres de quelques peintres*, Paris, Charpentier, 1882.
- Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Fasquelle, 1904.
- Souvenirs romantiques. Hugo, Nerval, Balzac, Lamartine, Heine, Madame de Girardin, Les Cénacles 1830, Baudelaire*, A. Boschot (éd.), Paris, Garnier, 1929.4
- Histoire du romantisme*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Les Grottesques*, Bassac, Plein Chant, 1993.
- L'Art moderne*, C. Bayle, O. Schefer (éd.), Lyon, Fage éditions, 2011.
- Gautier journaliste. Articles et chroniques*, P. Berthier (éd.), Paris, Flammarion, 2011.

Ménagerie intime. La Nature chez elle. Feuilletons divers (1833-1837), dans *Œuvres complètes*, section VIII, tome 1, C. Lacoste-Veysseyre, A. Montandon (éd.), Paris, Champion, 2014.

Voyage en Algérie. Voyage en Égypte, dans *Œuvres complètes. Voyages*, tome 6, V. Magri-Mourgues, S. Moussa (éd.), Paris, Champion, 2016.

Salons 1833-1842, dans *Œuvres complètes*, section VII, tome 1, W. Drost, M.-H. Girard, S. Guégan, L.-C. Hamrick, J. Kearns (éd.), Paris, Champion, 2019.

Walter Pater

The Renaissance: Studies in Art and Poetry, London, Macmillan, Library Edition, 1910.

Marius the Epicurean. His sensations and ideas, London, Macmillan, Library Edition, 1910.

Greek Studies: a Series of Essays, London, Macmillan, Library Edition, 1910.

Appreciations, With an Essay on Style, London, Macmillan, Library Edition, 1910.

Miscellaneous Studies: a Series of Essays, London, Macmillan, Library Edition, 1910.

Essays from 'The Guardian', London, Macmillan, Library Edition, 1910.

Plato and Platonism, London, Macmillan, Library Edition, 1910.

« Aesthetic Poetry », dans *Appreciations*, London, Macmillan, 1889, p.213-226.

Gaston de Latour: the revised text, G. Monsman (éd.), Greensboro, ELT Press, 1995.

The Collected Works of Walter Pater. Volume III. Imaginary Portraits, L. Østermark-Johansen (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2019.

Traductions

Portraits imaginaires, P. Néel (trad.), M. Praz (postface), Paris, C. Bourgeois, 1985 [contient : « Un prince des peintres de cours » ; « Denys l'Auxerrois » ; « Sébastien von Storck » ; « Le duc Carl de Rosenmold »].

L'Enfant dans la maison, P. Leyris, (trad.), Paris, J. Corti, 1992 [contient : « L'Enfant dans la maison » ; « Emerald Uthwart » ; « Apollon en Picardie » ; « Hippolyte voilé »].

Marius l'Épicurien : ses sensations et ses idées, G. Villeneuve (trad.), Paris, Aubier, 1993.

Platon et le platonisme, J.-B. Picy (trad.), Paris, Vrin, 1998.

Textes esthétiques, B. Coste (trad.), Nîmes, Théâtète, 2003 [contient : « Post-Scriptum » ; « Coleridge » ; « Wordsworth » ; « Mérimée » ; « Pascal » ; « Raphaël » ; « Notes sur l'Art en Italie du Nord » ; « Notre-Dame d'Amiens » ; « Vézelay »].

Essais sur la mythologie et sur l'art grec, B. Coste (trad.), Paris, M. Houdiard, 2010.

Essais anglais, B. Coste (trad.), Grenoble, Ellug, Université Stendhal, 2012 [contient : « Diaphanéité » ; « La poésie esthétique » ; « Dante Gabriel Rossetti » ; « Charles Lamb » ; « Sir Thomas Browne »].

La Renaissance : étude d'arts et de poésie, B. Coste (trad.), Paris, Garnier, 2016.

XVIII^e – XIX^e siècle – XX^e siècle

Allemagne

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, M. de Gandillac (trad.), Paris, Éditions Allia, 2003.

DILTHEY, Wilhelm, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, S. Mesure (trad.), Paris, Le Cerf, 1988.

DILTHEY, Wilhelm, *Écrits d'esthétique* suivi de *La naissance de l'herméneutique*, É. Lafon (trad.), Paris, Le Cerf, 1995.

ECKERMANN, Johann, Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823 – 1832*, Leipzig, Brockhaus, 1836.

FEUERBACH, Ludwig, *L'Essence du christianisme*, trad. et présentation de J.-P. Osier, Paris, Maspéro, 1968.

HEGEL, Georg, Wilhelm, Friedrich, *Cours d'esthétique*, J.-P. Lefebvre, V. von Schenck (trad.), Paris, Aubier, 1995-1997, trois volumes.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Poèmes = Gedichte*, G. Bianquis (trad.), Paris, Aubier-Montaigne, 1943.

MEISSNER, Alfred, *Heinrich Heine. Erinnerungen*, Hambourg, Hoffmann und Campe, 1856.

NIETZSCHE, Friedrich, *La généalogie de la morale*, I. Hildenbrand, J. Gratien (trad.), Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich, *Crépuscule des idoles*, J.-C. Hémerly (trad.), Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, M. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy (trad.), Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1977.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, P. Rusch (trad.), Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, H. Albert, M. Sautet (trad.), Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1993.
- NOVALIS (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), *Hymnes à la nuit. Cantiques = Hymnen an die Nacht. Geistliche Lieder*, G. Bianquis (trad.), Paris, Aubier-Montaigne, 1943.
- SCHILLER, Friedrich von, *Über naive und sentimentale Dichtung*, dans *Theoretische Schriften*, R.-P. Janz, H. Brittnacher, G. Kleiner, F. Störmer (éd.), *Schiller's Werke und Briefe in zwölf Bänden*, vol. 8, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p.706-810.
- SCHILLER, Friedrich von, « Die Götter Griechenlandes », dans *Sämtliche Gedichte*, G. Kurscheidt (éd.), *Schiller's Werke und Briefe in zwölf Bänden*, vol. 1, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p.162-165 (deuxième version) et 285-291 (première version).
- SCHILLER, Friedrich von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, R. Leroux (trad.), M. Halimi (éd.), Paris, Aubier, 1992.
- SELDEN, Camille, *Les derniers jours de Henri Heine*, Paris, Calmann Lévy, 1884.
- WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, I. Kalinowski (trad.), Paris, Flammarion, 2000.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture (1755)*, M. Charrière (trad.), Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1991.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'Antiquité (1764)*, D. Tassel (trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2005.

France

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- BANVILLE, *Les exilés*, F. Brunet (éd.), dans *Œuvres poétiques complètes*, t. IV, Paris, Champion, 1994.
- BANVILLE, Théodore de, *Mes souvenirs*, Paris, Charpentier, 1882.

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I*, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes II*, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard, 1976.
- BERGERAT, Émile, *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, E. de Goncourt (préf.), Paris, Charpentier, 1879.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Flammarion, 2014.
- CAMUS, Albert, *Noces*, suivi de *L'été*, Paris, Gallimard, 1959.
- COLLECTIF, *Le tombeau de Théophile Gautier*, F. Brunet, M.-R. Corredor, C. Lacoste-Veysseyre, M.-F. Melmoux-Montaubin (éd.), Paris, Honoré Champion, 2001.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- DUCAMP, Maxime, *Les Chants modernes*, Paris, M. Lévy, 1855.
- FLAUBERT, Gustave, *Salammô*, Paris, Pocket, 1998.
- FROEHNER, Guillaume, « Le roman archéologique en France », *Revue contemporaine*, XXX, Paris, décembre 1862, p.853-870.
- GAUTIER, Judith, *Le second Rang du Collier. Souvenirs littéraires*, Paris, F. Juven, 1905.
- GONCOURT, Edmond de, et Jules de, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, premier volume (1851-1861), deuxième volume (1862-1865), Paris, Charpentier, 1888.
- HUGO, Victor, *Cromwell*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p.405-952.
- HUGO, Victor, *Actes et paroles. Pendant l'exil*, Paris, Michel Lévy, 1875.
- JACCARD, Pierre, « L'art grec et le spiritualisme hébreu », *Mercure de France*, 15/08/1925, p.80-93.
- JAUBERT, Caroline, *Souvenirs de Madame C. Jaubert. Lettres et correspondances. Berryer – 1847 et 1848 – Alfred de Musset – Pierre Lanfrey – Henri Heine*, Paris, Hetzel et C^{ie}, 1881.
- LECONTE DE LISLE, Charles, Marie, René, *Poèmes antiques, Œuvres complètes*, t. II, E. Pich (éd.), Paris, Champion, 2011.
- LEMAÎTRE, Jules, *Sérénus Contes d'autrefois et d'aujourd'hui : histoire d'un martyr*
- LÉVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1982.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1987.
- MÉRIMÉE, Prosper, *La Vénus d'Ille*, Paris, Flammarion, 2013.
- MICHELET, *Histoire de France. Moyen-Âge*, t. 2, Paris, Flammarion, 1893.

- MICHELET, Jules, *La sorcière*, Paris, éd. Dentu, coll. Hetzel, 1862.
- NERVAL, Gérard de, « Les poésies de Henri Heine », *Revue des Deux Mondes*, t.13, 15 juillet 1848, p.224-243, repris dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p.1121-1127.
- NERVAL, Gérard de, « L'Intermezzo », *Revue des Deux Mondes*, t.13, 15 septembre 1848, p.914-930, repris dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p.1128-1132.
- NERVAL, Gérard de, *Les filles du feu*, dans *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p.447-651
- NERVAL, Gérard de, « Notice sur les poètes allemands », dans *Faust de Goethe. Suivi du second Faust. Choix de ballades et poésies*, G. de Nerval (trad.), Paris, Charles Gosselin, 1840, p.295-311.
- NERVAL, Gérard de, *Poèmes d'Outre-Rhin*, J.-Y. Masson (éd.), Paris, Grasset, 1996.
- RENAN, Ernest, *Saint Paul*, Paris, Michel Lévy, 1869.
- RENAN, Ernest, « Prière sur l'Acropole », *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, dans *Œuvres complètes*, 2, H. Psichari (éd.), Paris, Calmann-Lévy, 1948.
- SAINT-SIMON, Claude-Henri de Rouvroy de, *Le nouveau christianisme. Dialogues entre un conservateur et un novateur*, dans *Œuvres*, Paris, Dentu, 1869, p.99-192.
- TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, Folio, 1989.
- VIGNY, Alfred de, *Daphné*, dans *Œuvres complètes II*, A. Bouvet (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p.981-1060.
- ZOLA, Émile, *Nana*, Paris, Gallimard, 2002.

Grande-Bretagne

- ARNOLD, Matthew, *Culture and Anarchy*, London, Smith, Elder and Co., 1869.
- ARNOLD, Matthew, *Culture et Anarchie*, Centre de recherches de littérature, civilisation et linguistique des pays de langue anglaise de l'université de Caen (trad.), J.-L. Chevalier (dir.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1984.
- ARNOLD, Matthew, « Literature and Science », dans *Discourses in America*, London, Macmillan and Co., 1885.
- ARNOLD, Matthew, *Poems*, London, J.M. Dent and Sons Ltd., New-York, E.P. Dutton and Co. Inc, 1948.

- ARNOLD, Matthew, *Essays in Criticism, First and Second Series*, Londres, J.M. Dent & Sons, 1964.
- ARNOLD, Matthew, *Éternels étrangers en ce monde*, P. Aquien (trad. et préf.), Paris, La Différence, 2012.
- BARRY, William, Francis, *Heralds of Revolt. Studies in Modern Literature and Dogma*, London, Hodder and Stoughton, 1904.
- BULWER-LYTTON, Edward, *Les derniers jours de Pompéi*, H. Lucas (trad.), C. Aziza (introduction et notes), Paris, Presses Pocket, 1984.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria, Or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, J. Engell, W.J. Jackson, K. Coburn, B. Winer (éd.), *The collected works of Samuel Taylor Coleridge*, London, Routledge & Kegan Paul, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- ELIOT, George, *Middlemarch. A Study of Provincial Life*, Edinburgh, London, William Blackwood and Sons, 1871.
- ELIOT, Thomas, Stearns, « Arnold and Pater », *The Bookman*, septembre 1930, vol. 72, p.1-7.
- HARDY, Thomas, *Tess d'Urberville. Jude l'Obscur. Retour au pays natal*, M. Rolland, F. Laparra, M. Canavaggia, (trad.), Paris, Omnibus, 1997.
- HUXLEY, Thomas Henry, « Science and Culture », dans *Science and education: essays (III)*, London, Macmillan and Co., 1895.
- JOYCE, James, *Ulysse*, J. Aubert (trad.), Paris, Gallimard, 2004.
- LEE, Vernon, *Dionea*, dans *Ravenna and her ghosts*, London, Transworld, 1962.
- MALLOCK, William Hurrell, *The New Republic. Culture, Faith and Philosophy in an English Country House*, Leicester, Leicester University Press, 1975.
- MOORE, George, *Confessions of a Young Man*, New York, Capricorn Books, 1959.
- NEWMAN, John Henry, *Loss and Gain*, S. Gilley (éd.), Notre Dame, Gracewing, 2014.
- NEWMAN, John Henry, *Callista*, M. Durand (trad.), Paris, P. Téqui, 1992.
- NEWMAN, John Henry, *The Idea of a University*, T. Iglesias (éd.), Dublin, Ashfield Press, UCD International Centre for Newman Studies, 2009.
- NEWMAN, John Henry, *Apologia Pro Vita Sua*, L. Michelin-Delimosges, M. Durand, P. Veyriras, M. Nédoncelle (éd.), J. Honoré (préf.), Genève, Ad Solem, 2003.
- RUSKIN, John, *The Queen of the Air*, London, Smith, Elder and Co., 1869.
- RUSKIN, John, *Modern Painters*, 5 vol., Londres, J. M. Dent & Co., 1935.

- SWINBURNE, Algernon Charles, *Poèmes choisis*, Pascal Aquien (trad.), Paris, José Corti, 1990.
- SWINBURNE, Algernon, Charles, *Poèmes et Ballades*, Gabriel Mourey (trad.), Paris, Stock, 1891.
- SYMONS, Arthur, « The Decadent Movement in Literature », *Harper's New Monthly Magazine*, novembre 1893, vol. 87, p.858-867.
- WILDE, Oscar, *Essays and lectures*, London, Methuen & Co., 1908.
- WILDE, Oscar, *La critique créatrice*, J. de Langlade (trad.), Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.
- WILDE, Oscar, *Le déclin du mensonge*, P. Néel (trad.), Bruxelles, Éditions Complexe, 1986.
- WILDE, Oscar, *Œuvres*, J. de Langlade (trad.), Paris, Stock, 1977.
- WOOLF, « On not knowing Greek », dans *The Essays of Virginia Woolf*, vol. IV, 1925-1928, London, The Hogarth Press, 1994, p.38-53.

Autres pays

- CHESTOV, Léon, *Athènes et Jérusalem : un essai de philosophie religieuse*, R. Fotiade (éd.), B. de Schloezer (trad.), Y. Bonnefoy (postf.), Paris, Le Bruit du Temps, 2011.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *The marble faun or the romance of Monte Beni*, New-York, Penguin Books, 1990.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *Le Premier Livre des Merveilles*, P. Leyris (trad.), Paris, Pocket Jeunesse, 1994.
- MENDELSON, Daniel, *Trois anneaux : un conte d'exils*, I. Taudière (trad.), Paris, Flammarion, 2020.
- JAMES, Henry, *The last of the Valerii = Le dernier des Valerii*, É. Labbé (trad.), Paris, Gallimard, 2008.

Sources secondaires

Théophile Gautier

- BAUDRY, Robert, « Révélation et initiations dans *Avatar* et *Le Roman de la momie* », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, t.1, 1990, p.181-200.
- BERNARD, Claudie, « Démomification et remomification de l'Histoire. *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier », dans *Poétique*, vol. 22, n°88, nov. 1991, p.463-486.
- BRUNET, François, « Apollinien ou dyonisien ? », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°31, 2009, p. 295-302.
- CERVONI, Aurélie, *Théophile Gautier devant la critique. 1830-1872*, Paris, Garnier, 2016.
- COURT-PÉREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Champion, 1998.
- DROST, Wolfgang, « Le sens de l'antique et le sentiment moderne dans la critique d'art de Théophile Gautier », *Revue des Sciences humaines*, n°277, 1/2005, p.135-153.
- EIGELDINGER, Marc, « Préface » au *Roman de la momie*, Paris, Livre de Poche, 1985.
- GEISLER, Anne, « Gautier et l'imaginaire du tyran », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°34, 2012, p.130-145.
- GEISLER, Anne, GIRARD, Marie-Hélène (dir.), *Gautier et la matière*, Bulletin de la Société Théophile Gautier, n° 41, 2019.
- HAMRICK, Cassandra, « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°34, 2012, p.84-97.
- HARVEY, Cynthia, *Théophile Gautier, romancier romantique*, Québec, Nota Bene, 2007.
- KNAPP, Bettina, « The Greek Way versus Christianity: Two Opposed Outlooks in Théophile Gautier's *Arria Marcella* », in *Modern Language Studies*, 6, 1976, p. 61-73.
- LAVAUD, Martine, *Gautier militant du romantisme*, Paris, Champion, 2001.
- LAVAUD, Martine, « La chair et le marbre : petit traité de décomposition », *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°33, 2011, p. 131-139.
- LAVAUD, Martine (dir.), SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (dir.), *Théophile Gautier : une écriture paradoxale de l'histoire*, Bulletin de la Société Théophile Gautier n°34, Nîmes, Lucie Éditions, 2012.
- LAVAUD, Martine, « Théophile Gautier et le hasard historique », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°34, 2012, p.257-274.

- LAVAUD, Martine (dir.), TORTONESE, Paolo (dir.), *Théophile Gautier et la religion de l'art*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- MOMBERT, Sarah, « Les ornières du temps : le voyage dans le temps chez Théophile Gautier », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°34, 2012, p.148-162.
- MONTANDON, Alain, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Imago, 2012.
- MONTANDON, Alain, « Théophile Gautier : le Beau anachronique », dans *Anachronismes créateurs*, A. Montandon, Saulo Neiva (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2018, p.73-86.
- POULET, Georges, « Théophile Gautier », dans *Études sur le temps humain*, t.1, Paris, Plon, 1949, p. 278-307.
- ROBIC, Myriam, « “Des dieux que l'art toujours révère”. L'hellénisme d'Émaux et Camées », dans *Théophile Gautier et la religion de l'art*, M. Lavaud, P. Tortonese (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 175-194.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « *Le Roman de la momie*, apories d'un improbable roman archéologique », dans *Revue des sciences humaines*, n°277, 2005, p.71-88.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Les fictions antiques de Gautier : une déconstruction spectaculaire de l'histoire », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°34, 2012, p.163-182.
- SCHAPIRA, Marie-Claude, « Fantômes égyptiens », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°12, tome 2, 1990, p.283-294.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « “Cette vieille momie que l'on appelle l'Histoire” : Gautier critique de l'essai et du roman historiques », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°34, 2012, p.30-45.
- TORTONESE, Paolo, « Les hiéroglyphes ou l'écriture de pierre », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°12, tome 2, 1990, p.273-282.
- TORTONESE, Paolo, « Théophile Gautier écrivain archéologue », dans *La Métamorphose des ruines. L'influence des découvertes archéologiques sur les arts et les lettres (1870-1914)*, S. Basch (dir.), Athènes, École française d'Athènes, 2004, p. 85-93.
- TORTONESE, Paolo, « Gautier lecteur de Heine », dans *Gautier et l'Allemagne*, W. Drost, M.-H. Girard, Siegen, Universi, 2005, p. 61-71.
- TORTONESE, Paolo, « À quoi cela sert-il ? La polémique contre l'utilitarisme dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* », dans J. Cabanès (dir.), *Romantismes, l'esthétique en acte*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009, p.325-334.

- TORTONESE, Paolo, « Sur le panthéisme d’«Affinités secrètes’’ », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°41 (« Gautier et la matière »), A. Geisler-Szmulewicz, Marie-Hélène Girard (dir.), 2019, p. 25-50.
- UBERSFELD, Anne, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992.
- VAILLANT, Alain, « Théophile Gautier et le spectre de l’Histoire », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n°34, 2012, p.100-112.

France

- BÉNICHOU, Paul, *Le temps des prophètes : doctrines de l’âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.
- BÉNICHOU, Paul, *L’école du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992.
- DESCOTES, Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1980.
- ESPAGNE, Michel, « Le saint-simonisme est-il jeune-hégélien ? », dans *Regards sur le Saint-Simonisme et les Saint-Simoniens*, J.-R. Derré (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p.45-69.
- FAUVEL, Daniel, LECLERC, Yvan, *Salammbô de Flaubert - Histoire, fiction*, Paris, Champion, 1999.
- HOPPENOT, Éric, « Présence d’Abraham chez Blanchot et Lévinas », dans *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, É. Hoppenot, A. Milon (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, p.399-415.
- KOPP, Robert, « Baudelaire entre Banville et Leconte de Lisle », dans *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, n°50, 1998, p.193-207.
- LABARTHE, Patrick, « Un jeudi saint du paganisme : *Daphné* de Vigny », *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2008/2, vol. 108, p.311-325.
- LAVAUD, Martine (dir.), *La plume et la pierre : l’écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, Nîmes, Lucie Éditions, 2007.
- PETY, Dominique, « Archéologie et collection », dans *La plume et la pierre : l’écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, M. Lavaud (dir.), 2007, p.205-224.
- RÉTAT, Claude, « Revers de la science. Aubin-Louis Millin, Alexandre Lenoir », dans *Rêver l’archéologie au XIX^e siècle : de la science à l’imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2001, p.97-119.

- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Pages de pierre. Les apories du roman archéologique », dans *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p.123-146.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « *Salammô* et la querelle du 'roman archéologique' », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/3, vol. 111, p. 605-620.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Écoles païennes », dans *L'Année 1855. La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, J.-L. Cabanès (dir.), V. Laisney (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 257-272.
- SÉGINGER, Gisèle, « *Le Roman de la momie* et *Salammô*. Deux romans archéologiques contre l'Histoire », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 2005, p.135-151.
- TRIAIRE, Sylvie, « Ce que cherchent les archéologues : le tesson et la momie », dans *La plume et la pierre : l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, M. Lavaud (dir.), 2007, p.393-410.
- YON, Jean-Claude, « L'opérette antique au XIX^e siècle : un genre en soi ? » dans *Figures de l'antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, J.-C. Branger, V. Giroud (dir.), Saint-Étienne, Université de Saint Etienne, 2008, p.99-120.
- YON, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000.
- ZENKINE, Serge, « L'utopie religieuse des saint-simoniens : le sémiotique et le sacré », dans *Études saint-simoniennes*, P. Régnier (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p.33-60.

Heinrich Heine

- BAYLE, Corinne, « Surnaturalisme et ironie romantique. Baudelaire et Nerval débiteurs de Heine », *Histoires littéraires*, n°65, janvier-février-mars 2016, « Dossier Baudelaire II », p. 9-20.
- BETZ, Louis-Paul, *Heine in Frankreich. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Zürich, Müller, 1895.
- BODENHEIMER, Nina, « Zwischen den Zeilen. Ein Versuch über Heine als Leser des *Globe* », *Heine Jahrbuch 2010*, 49. Jahrgang, p.63-80.
- BODENHEIMER, Nina, *Heinrich Heine und der Saint-Simonismus*, Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 2014.

- BOLLACHER, Martin, « Aufgeklärter Pantheismus. Die Deutung der Geschichte in Heines Schrift Zur Geschichte der Religion und der Philosophie in Deutschland », dans *Heinrich Heine, Artistik und Engagement*, W. Kutteneuler (dir.), Stuttgart, J. B. Metzler, 1977.
- CALVIÉ, Lucien, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », dans *Romantisme*, n°113. L'Antiquité, 2001, p.29-42.
- CALVIÉ, Lucien, « Le soleil de la liberté » : Henri Heine (1797-1856), l'Allemagne, la France et les révolutions, Paris, PUPS, 2006.
- CALVIÉ, Lucien, « Heine mythologue ? », *Commentaire*, vol. 176, n°4, 2021, p.775-784.
- DÉCULTOT, Élisabeth, « La réception de Heine en France entre 1860 et 1960. Contribution à une histoire croisée des disciplines littéraires », *Revue germanique internationale*, n°9, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.167-190.
- DRESCH, Joseph, *Heine à Paris : 1831-1856. D'après sa correspondance et les témoignages de ses contemporains*, Paris, Didier, 1856.
- ECHIFFRE, Capucine, « Aspects du lyrisme nervalien. Nerval face à Heine », dans *Nerval et l'Autre*, C. Bayle (dir.), Paris, Garnier, 2018, p.155-171.
- ESPAGNE, Michel, LE RIDER, Jacques (dir.), *Henri Heine : poésie et histoire*, *Revue germanique internationale*, n°9, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- ESPAGNE, Michel, « Heine, historien de la culture », dans *Henri Heine : poésie et histoire*, *Revue germanique internationale*, n°9, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.27-45.
- GRODDECK, Wolfram, « "Es träumte mir von einer Sommernacht..." Heines (letztes) Gedicht », dans *Das Jerusalemer Heine-Symposium: Gedächtnis, Mythos, Modernität*, K. Briegleb, I. Shedletzky, Hamburg, Dölling und Galitz, 2001, 148-160.
- HAUSCHILD, Jan-Christoph, WERNER, Michael, *Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst. Heinrich Heine. Eine Biographie*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1997.
- HILDEBRAND, Olaf, *Emanzipation und Versöhnung: Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der Reisebilder*, Tübingen, M. Niemeyer, 2001.
- HIRTH, Friedrich, *Heinrich Heine und seine französischen Freunde*, Mainz, F. Kupferberg, 1949.
- HÖFFGEN, Thomas, « Heines Götter im Exil. Ein Satyrspiel », *Euphorion 111*, 2017, p.61-73.

- HÖHN, Gerhard, « Heinrich Heine, intellectuel moderne », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 94^e année, n°2, avril-Juin 1989, p. 151-164.
- HÖHN, Gerhard, *Heinrich Heine. Un intellectuel moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- HÖHN, Gerhard, *Heine Handbuch. Zeit-Person-Werke*, 3^e éd. corrigée et enrichie, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, 2004.
- HÖLLERER, Florian, „Les poésies de Henri Heine“: *Heinrich Heine in der Lesart Gérard de Nerval*, Stuttgart, Weimar, J.-B. Metzler, 2004.
- HOLUB, Robert, *Heinrich Heine's reception of German Hellenophilia: the function and application of the Hellenic tradition in the first half of the nineteenth century*, Heidelberg, Winter, 1981.
- JÄGER, Anne Maximiliane, « „Ich bin jetzt nur ein armer todtkranker Jude ...“ — Zu Heines Judentum », *Heine Jahrbuch 2005*, p.67-80.
- KALINOWSKI, Isabelle, « Heine en français : brève histoire d'une réception difficile », dans *Romantisme*, n°101, 1998, p.89-96.
- KORTLÄNDER, Bernd, SIEPE, Hans, « Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2005/4, vol. 105, p.913-928.
- KREUZER, Leo, *Heine und der Kommunismus*, Göttingen, Vandenhoeck und Rupprecht, 1970.
- KRUSE, Joseph, REUTER, Ulrike, HOLLENDER, Martin (dir.), *La Loreley et la liberté : Heinrich Heine (1797-1856), un poète allemand de Paris*, Paris, Le Cerf, 1997.
- LACOSTE, Jean, « Heinrich Heine et le salon de 1831 : ironie allemande et romantisme français » dans J. Cabanès, *Romantismes, l'esthétique en acte*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009, p.269-279.
- MAILLET, Marie-Ange, *Heinrich Heine*, Paris, Belin, 2006.
- MAILLET, Marie-Ange, « Dernières amours : Heinrich Heine et Elise Krinitz », dans *Europe*, n°1036-1037, août-sept. 2015, p.111-124.
- MARTIN, Ralph, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands – Zur Entstehung des „Hellenismus“-Gedankens bei Heinrich Heine*, Sigmaringen, Thorbecke, 1999.
- OEHLER, Dolf, *1830-1848: antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- OEHLER, Dolf, *Le spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, G. Petitdemange (trad.), Paris, Payot, 1996.

- OEHLER, Dolf, « Carrousel de cygnes. Baudelaire, Nerval, Heine », *L'Année Baudelaire*, vol. 5, 1999, p. 77-88.
- OGANE, Atsuko, « Parcours du mythe d'Hérodiade : *Ysegrimus, Atta Troll, Trois contes, Salomé* », *Romantisme*, 2011/4, n°154, p.149-160.
- PAWEL, Ernst, *Le poète mourant : les dernières années de Heinrich Heine à Paris*, Arles, Actes Sud, 2006.
- PETERS, Paul, « Heine et Baudelaire ou la formule alchimique de la modernité », *L'Année Baudelaire*, vol. 8, *Baudelaire et l'Allemagne. L'Allemagne et Baudelaire*, 2004, p.57-83.
- PLACIAL, Claire, « Il faut faire à Heine une place exceptionnelle... », dans *Le Tournant des rêves. Traduire en français en 1936*, B. Banoun, M. Enderle-Ristori (dir.), Tours, Presses universitaires de Tours, 2021, p. 81-98.
- PREISENDANZ, Wolfgang, « Heine, Saint-Simonismus und Kunstautonomie » dans *Art social und art industriel: Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, H. Pfeiffer H. R. Jauss, F. Gaillard (dir.), München, Fink, 1987, p. 153–169.
- RANKE, Wolfgang, « „Die Götter Griechenlands“: Heines Replik auf Schiller und die Romantik », *Heine Jahrbuch 2013*, p.1-23.
- RANICKI, Marcel, Reich, « Heinrich Heine, le génie de l'amour-haine », *Germanica*, 2019/2, n°65, p.127-138.
- SANDOR, Andreas Imre, *The exile of Gods*, The Hague – Paris, Mouton, 1967.
- SECCI, Lia, « *Die Götter im Exil* – Heine und der europäische Symbolismus », *Heine Jahrbuch 15*, 1976, p. 96–114.
- STERNBERGER, Dolf, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Hamburg, Düsseldorf, Claassen, 1972.
- TRILSE-FINKELSTEIN, Jochanan, « Leben (Schreiben) in jüdisch-hellenistischer Symbiose? Heinrich Heine und James Joyce », *Heine Jahrbuch 2006*, p.213-222.
- WASZEK, Norbert, « Usages du *Globe* par Heinrich Heine », dans *Heine à Paris, Témoin et critique de la vie culturelle française*, M.-A. Maillet, N. Waszek (dir.), Paris, Éditions de l'Éclat, 2014, p.88-133.
- WALDMANN, Peter, *Der verborgene Winkel der sterbenden Götter: Temporalisierung als ästhetischer Ausdruck im Werk von Heinrich Heine*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.
- WEINBERG, Kurt, *Henri Heine, « romantique défroqué », héraut du symbolisme français*, New Haven, Yale University Press, Paris, Presse Universitaires de France, 1954.

- WERNER, Michaël, « Utopistes et Doctrinaires », dans *Heine à Paris : 1831-1856*, J. A. Kruse, M. Werner (éd.), Paris, Goethe Institut, 1981, p.43-52.
- WIESE, Benno, « Mythos und Mythenrevue in Heines Nordseegedichten und in seinem Gedicht ‚Unterwelt‘ », dans *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, H. Koopmann (dir.), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1979, p. 123-140.
- WINKLER, Markus, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus: zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, Tübingen, M. Niemeyer, 1995.
- ZIMMERMANN, Martin, *Nerval lecteur de Heine. Un essai de sémiotique comparative*, Paris, Montréal, L’Harmattan, 1999.

Allemagne, Autriche

- CALVIÉ, Lucien, « Antiquité et Révolution française dans la pensée et les lettres allemandes à la fin du XVIII^e siècle », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n°317, juillet-septembre 1999, p.455-475.
- CASSAGNAU, Laurent, « Voir le corps de la langue, écouter la langue du corps. Ernst Jandl et la critique du logocentrisme », *Études Germaniques* 69, 2014, 2 p. 183-200.
- DÉCULTOT, Élisabeth, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l’histoire de l’art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- HATFIELD, Henry Caraway, *Aesthetic paganism in German literature: from Winckelmann to the death of Goethe*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1964.
- LE RIDER, Jacques, *L’Allemagne au temps du réalisme. De l’espoir au désenchantement. 1848-1890*, Paris, Albin Michel, 2008.
- RODEGANG DRESCHER, Michael, *Poets of Protest. Mythological Resignification in American Antebellum and German Vormärz Literature*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2017.
- VIEGNES, Michel, « Postérités de “La Fiancée de Corinthe” (“Die Braut von Korinth”) : Goethe et l’imaginaire de la morte amoureuse », *Fabula / Les colloques*, « Goethe, le mythe et la science. Regards croisés dans les littératures européennes », URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6192.php>, page consultée le 06 mai 2021.

Walter Pater

- ADAMS, James Eli, « Pater's Muscular Aestheticism », dans *Muscular Christianity. Embodying the Victorian Age*, D.-E. Hall (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, p.215-238.
- BIZZOTTO, Elisa, « The legend of the returning gods in Pater and Wilde », dans *Athena's Shuttle. Myth Religion Ideology from Romanticism to Modernism*, F. Marucci, E. Sdegno (dir.), Milan, Cisalpino, 2000, p.161-174.
- BRAKE, Laurel, « Walter Pater and the New Media: The "Child" in the House » dans *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*, A.-F. Gillard-Estrada, M. Lambert-Charbonnier, C. Ribeyrol (dir.), New-York, London, Routledge, 2018, p.15-36.
- CONLON, John J., *Walter Pater and the French tradition*, Lewisburg, Bucknell University Press ; London and Toronto, Associated University Presses, 1982.
- CONLON, John J., « The Reception of French Literature in England, 1885-1914 », dans *Studies in Anglo-French Cultural Relations. Imagining France*, C. Crossley, I. Small (éd.), Basingstoke, Macmillan, 1988, p.34-46.
- CONNOR, Steven, « Conclusion: Myth and Meta-myth in Max Müller and Walter Pater », dans *The Sun is God. Painting, Literature and Mythology in the Nineteenth Century*, J.B. Bullen (dir.), Oxford, Clarendon Press, 1989, p.199-222.
- COSTE, Bénédicte, *Walter Pater critique littéraire, « The excitement of the literary sense »*, Grenoble, ELLUG, 2010.
- COSTE, Bénédicte, « Cette époque de doute » : *Walter Pater et la question de la croyance*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2017.
- COSTE, Bénédicte, *Walter Pater, du portrait littéraire à l'étude de cas*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- DALEY, Kenneth, *The rescue of Romanticism: Walter Pater and John Ruksin*, Athens, Ohio University Press, 2001.
- DAVIS, Michael F., « Walter Pater's Dialectical History of (Same-Sex) Desire. Queer Conclusions », dans *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*, A.-F. Gillard-Estrada, M. Lambert-Charbonnier, C. Ribeyrol (dir.), New-York, London, Routledge, 2018, p.148-165.
- DONOGHUE, Denis, *Walter Pater. Lover of Strange Souls*, New-York, A. Knopf, 1995.

- DU BOS, Charles, « Sur Marius l'Épicurien et Walter Pater », *Le Roseau d'or*, n°9, 1930, p. 39-81
- FEHR, Bernd, « Walter Paters Beschreibung der Mona Lisa und Théophile Gautiers romantischer Orientalismus », dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CXXXV, 1916, p.80-102.
- GILLARD-ESTRADA, Anne-Florence, « Such a character would be the regeneration of the world » : variations sur le “type” grec dans l'œuvre de Walter Pater », *Polysèmes*, 2012, *Transpositions*, 12, p.25-49.
- GILLARD-ESTRADA, Anne-Florence, « Esthétique des correspondances et poétique de l'androgynie : présence de Théophile Gautier dans l'œuvre de Walter Pater (1839-1894) », dans “*Curious about France*” : *visions littéraires victoriennes*, I. Ramos-Gay (dir.), Bern, Peter Lang, 2015, p.125-136.
- GILLARD-ESTRADA, Anne-Florence, LAMBERT-CHARBONNIER, Martine, RIBEYROL, Charlotte (dir.), *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*, New-York, London, Routledge, 2018.
- GILLARD-ESTRADA, Anne-Florence, « La critique d'art esthétique de Walter Pater », dans *L'esthétisme britannique (1860-1900). Peinture, littérature et critique d'art*, Reims, Épure, 2020, p.147-165.
- HANGEST, Germain d', *Walter Pater. L'homme et l'oeuvre*, deux tomes, Paris, Didier, 1961.
- HANGEST, Germain d', « Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle : Walter Pater et la Grèce », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°23, décembre 1964, p. 479-493.
- HIGGINS, Lesley, LATHAM, David, « Privileging the Later Pater: The Choice of Copy-Text for the *Collected Works* » dans *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*, A.-F. Gillard-Estrada, M. Lambert-Charbonnier, C.-Ribeyrol (dir.), New-York, London, Routledge, 2018, p.37-50.
- INMAN, Billie A., *Walter Pater and his reading: A Bibliography of His Library Borrowings and Literary References, 1858-1873*, New-York, London, Garland, 1981.
- INMAN, Billie A., *Walter Pater and his reading, 1874-1877, with a Bibliography of His Library Borrowings, 1878-1894*, New-York, London, Garland, 1990.
- JOHNSON, Lee McKay, *The metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.
- LAMBERT-CHARBONNIER, Martine, *Walter Pater et les “portraits imaginaires” : miroirs de la culture et images de soi*, Paris, L'Harmattan, 2004.

- LAMBERT-CHARBONNIER, Martine, « La Joconde et les “espaces subjectifs” de l’écrit sur l’art chez Walter Pater », dans *Écrire l’art / Writing art. Formes et enjeux du discours sur les arts visuels en Grande-Bretagne et aux États-Unis*, A.-P. Bruneau, A.F. Gillard-Estrada, S. Wells-Lassagne (dir.), Paris, Mare & Martin, 2015, p.101-112.
- LEE, Adam, « Trace, Race, and Grace. The Influence of Ernest Renan’s *Souvenirs d’enfance et de jeunesse* on Pater’s *Gaston de Latour* », dans *Testing new opinions and courting new impressions: new perspectives on Walter Pater*, A.-F. Gillard-Estrada, M. Lambert-Charbonnier, C. Ribeyrol (dir.), New-York, London, Routledge, 2018, p.69-88.
- LOESBERG, Jonathan, *Aestheticism and deconstruction: Pater, Derrida, and De Man*, Princeton, Princeton university press, 1991.
- LYONS, Sara, *Algernon Swinburne and Walter Pater: Victorian aestheticism, doubt and secularisation*, London, Legenda, 2015.
- MARTINDALE, Charles, EVANGELISTA, Stefano, PRETTEJOHN, Elizabeth (dir.), *Pater the classicist: classical scholarship, reception, and aestheticism*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2017.
- McGRATH, Francis Charles, *The sensible spirit: Walter Pater and the Modernist Paradigm*, Tampa, University of South Florida Press, 1986.
- MICHAUD, Régis, *Mystiques et réalistes anglo-saxons : d’Emerson à Bernard Shaw. Emerson, Walter Pater, Walt Whitman, Henry James, Mark Twain, Jack London, Upton Sinclair, Mrs Wharton, Bernard Shaw*, Paris, Armand Colin, 1918.
- MONSMAN, Gerald, *Pater’s portraits: mythic pattern in the fiction of Walter Pater*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967.
- ØSTERMARK-JOHANSEN, Lene, « Caught between Gautier and Baudelaire: Walter Pater and the Death of Sculpture », *The Yearbook of English Studies*, vol. 40, n°1/2, « The Arts In Victorian Literature », 2010, p. 180-195.
- ØSTERMARK-JOHANSEN, Lene, *Walter Pater and the Language of Sculpture*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2011.
- ØSTERMARK-JOHANSEN, Lene, « Apollo in the North: Transmutations of the Sun God in Walter Pater’s *Imaginary Portraits* », *Cahiers victoriens et édouardiens* [en ligne], 80, automne 2014, URL : <http://journals.openedition.org/cve/1520> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.1520>, consulté le 16/11/2019.
- ØSTERMARK-JOHANSEN, Lene, « The Female Writer in Walter Pater and Virginia Woolf », dans *Reconnecting aestheticism and modernism: continuities, revisions, speculations*, B. Coste, C. Delyfer, C. Reynier (éd.), London, Routledge, 2016, p.56-66.

- ØSTERMARK-JOHANSEN, Lene, *Walter Pater's European imagination*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2022.
- PRETTEJOHN, Elizabeth, « Walter Pater and aesthetic painting », dans *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester, Manchester University Press, 1999, p.36-58.
- RIPPL, Gabriele, « Culture as Continuum: Walter Pater's Dionysus in Exile and the Power of Ekphrasis », *Anglia*, vol. 129, n°3-4, 2011, p. 333-361.
- RIQUELME, Jean-Paul, « Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and The Picture of Dorian Gray », dans *Gothic and modernism. Essaying Dark Literary Modernity*, J.-P. Riquelme (éd.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, p.25-45.
- ROBBINS, Ruth, *Pater to Forster, 1873-1924*, New York. Palgrave MacMillan, 2003.
- WILLIAMS, Carolyn, *Transfigured world: Walter Pater's aesthetic historicism*, London, Cornell University Press, 1989.
- WILLIAMS, Carolyn, « Walter Pater's Impressionism and the Form of Historical Revival », dans *Knowing the Past. Victorian Literature and Culture*, S. Anger (éd.), Ithaca, Cornell University Press, 2001, p.77-99.

Grande-Bretagne

- AMIGONI, David, *Colonies, cults and evolution. Literature, science and culture in nineteenth-century writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- BIEMER, Günter, « “Niebuhriser ?” Newman et l'historiographie conçue comme reconstitution de la vie », dans C. Lepelley, P. Veyriras, (dir.), *Newman et l'Histoire*, actes du colloque 1990 de l'Association française des amis de John Henry Newman. Etudes Newmaniennes n°8, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p.147-167.
- BULLEN, J.B., « The Gods in Wessex Exile: Thomas Hardy and Mythology », dans *The Sun is God. Painting, Literature and Mythology in the Nineteenth Century*, J.B. Bullen (dir.), Oxford, Clarendon Press, 1989, p.181-198.
- CAZAMIAN, Madeleine, *Le roman et les idées en Angleterre 2. L'anti-intellectualisme et l'esthétisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1935.
- COLLEY, Ann C., *Nostalgia and recollection in Victorian culture*, New-York, Palgrave, 2001.

- CONNEL, William Fraser, *The Educational Thought and Influence of Matthew Arnold*, London, Routledge and Kegan Paul, 1950.
- DELLAMORA, Richard, *Masculine desire: the sexual politics of Victorian aestheticism*, Chapel Hill, London, University of North Carolina Press, 1990.
- DENISOFF, Dennis, *Aestheticism and Sexual Parody 1840-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- DURAND, Michel, « L'utilisation de l'histoire dans *Callista* », dans C. Lepelley, P. Veyriras, (dir.), *Newman et l'Histoire*, actes du colloque 1990 de l'Association française des amis de John Henry Newman. Etudes Newmaniennes n°8, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 73-92.
- EVANGELISTA, Stefano, « Vernon Lee in the Vatican: The Uneasy Alliance of Aestheticism and Archeology », *Victorian Studies*, 53.1, 2009, p.31-41.
- FRASER, Hilary, « The Religious Poetry of Michael Field », dans *Athena's Shuttle. Myth Religion Ideology from Romanticism to Modernism*, Milan, Cisalpino, 2000, p.127-142.
- GILLARD-ESTRADA, Anne-Florence, GIUDICELLI, Xavier (dir.), *L'esthétisme britannique (1860-1900). Peinture, littérature et critique d'art*, Reims, Épure, 2020.
- GILMOUR, Robin, *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature. 1830-1890*, London, New-York, Longman, 1993.
- KNOEPFLMACHER, Ulrich Camillus, « Arnold's Fancy and Pater's Imagination: Exclusion and Incorporation », *Victorian Poetry*, vol. 26, n°1/2, printemps – été 1988, p. 103-115.
- MILLER, Joseph Hillis, *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963.
- MORLIER, Margaret M., « The Death of Pan: Elizabeth Barrett Browning and the Romantic Ego », *Browning Institute Studies*, vol. 18, Victorian Theatricality, 1990, p. 131-155.
- PECORA, Vincent P., *Secularization and Cultural Criticism. Religion, Nation, Modernity*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2006.
- PRINS, Yopie, « Greek Maenads, Victorian Spinsters », dans *Victorian Sexual Dissidence*, R. Dellamora (éd.), Chicago, London, The University of Chicago Press, 1999, p.43-81.
- RAMOS GAY, Ignacio (dir.), « *Curious about France* » : *visions littéraires victoriennes*, Bern, Peter Lang, 2015.
- ROOS, David A., « Matthew Arnold and Thomas Henry Huxley : Two Speeches at the Royal Academy, 1881 and 1883 », *Modern Philology*, vol. 74, n°3, 1977, p.316-324.
- SHEPPARD, Richard, « Two liberals: a comparison of the humanism of Matthew Arnold and Wilhelm von Humboldt », *German life and letters*, vol. 24, n°3, 1972, p.219-234.

Paganisme, hellénisme et hébraïsme

- AZRIA, Régine, HERVIEU-LÉGER, Danièle (dir.), *Dictionnaire des faits religieux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010
- BERNAL, Martin, *Black Athena : les racines afro-asiatiques de la civilisation classique*, t.1, *L'invention de la Grèce antique, 1785-1985*, M. Menget, N. Genaille (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- BORGEAUD, Philippe, « La mort du grand Pan. Problèmes d'interprétation », *Revue de l'histoire des religions*, tome 200, n°1, 1983, p.3-39.
- BUCCHI, Déborah, ZIRAH, Adrien, « À propos de Daniel Mendelsohn : Survie des mythes, des douleurs et des vies de l'Europe », *K. Les Juifs, l'Europe, le XXI^e siècle*, 13/07/2022, consulté le 16 mars 2023, URL : <https://k-larevue.com/a-propos-de-daniel-mendelsohn-survie-des-mythes-des-douleurs-et-des-vies-de-leurope/>.
- BUCCHI, Déborah, ZIRAH, « Daniel Mendelsohn, Entretien (I) : À la recherche du 'genre Mendelsohn' », *K. Les Juifs, l'Europe, le XXI^e siècle*, 13/07/2022, consulté le 16 mars 2023, URL : <https://k-larevue.com/daniel-mendelsohn-entretien-i-a-la-recherche-du-genre-mendelsohn/>.
- CHAPOUTOT, Johann, *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- CHIARINI, Paolo, HINDERER, Walter (dir.), *Schiller und die Antike*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.
- DELAURA, David, *Hebrew and Hellene in Victorian England: Newman, Arnold, and Pater*, Austin, University of Texas Press, 1969.
- DETIENNE, Marcel, *Les Grecs et nous*, Paris, Perrin, 2005.
- DOWLING, Linda, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Yale and London, Cornell UP, 1994.
- DROIT, Roger-Paul, *Généalogie des barbares*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- DUPONT, Florence, *L'Antiquité, territoire des écarts*, Paris, Albin Michel, 2013.
- EVANGELISTA, Stefano, *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- FERRIS, David S., *Silent urns. Romanticism, Hellenism, Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

- GOETSCHEL, Willi, « Tangled Genealogies: Hellenism, Hebraism, and the Discourse of Modernity », *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 21, n°3, hiver 2014, p.181-194.
- GOLDHILL, Simon, *Who Needs Greek? Contests in the Cultural History of Hellenism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- GOSSMAN, Lionel, « Philhellenism and Antisemitism: Matthew Arnold and his German Models », *Comparative Literature*, vol. 46, n°1, hiver 1994, p.1-39.
- HALL, Donald, E. (dir.), *Muscular Christianity: Embodying The Victorian Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- HARRISON, John Smith, « Pater, Heine, and the Old Gods of Greece », *Modern Language Association*, vol. 39, n°3, sept. 1924, p.655-686.
- HARTOG, François, *Anciens, Modernes, Sauvages*, Paris, Éditions Galaade, 2005.
- HAYOUN, Maurice-Ruben, *Renan, la Bible et les Juifs*, Paris, Arléa, 2008.
- HOROWITZ, Brian, MARTIN, Bernard, « The Demolition of Reason in Lev Shestov's Athens and Jerusalem », dans *Poetics Today*, vol. 19, n°2, *Hellenism and Hebraism Reconsidered: The Poetics of Cultural Influence and Exchange II*, été 1998, p. 221-233.
- HURST, Isobel, « Victorian Literature and the Reception of Greece and Rome », *Literature Compass* 7/6, 2010, p.484–495.
- JACOBOWITZ, Seth, « Hellenism, Hebraism, and the Eugenics of Culture in E.M. Forster's *Howards End* », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 6, n°4, décembre 2004, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1250>.
- JANSSENS, David, *Between Athens and Jerusalem: Philosophy, Prophecy, and Politics in Leo Strauss's Early Thought*, Albany, State University of New York Press, 2008.
- JENKYNS, Richard, *The Victorians and Ancient Greece*, Oxford, Basil Blackwell, 1980.
- LABARTHE, Patrick, « Paganisme et modernité : le statut du modèle antique », dans *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 319-348.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1991.
- LE RIDER, Jacques, *Freud, de l'Acropole au Sinai. Le retour à l'Antique des Modernes viennois*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- LEVENSON, Alan T., « Invidious Distinctions: Hebraism and Hellenism in Heinrich Heine and Matthew Arnold », *Jewish Quarterly Review*, vol. 110, n°1, hiver 2020, p.102-126.
- LEVINAS, Emmanuel, « La Bible et les Grecs », dans *À l'heure des nations*, Paris, 1988, p.155-157.

- LOUIS, Margot K., *Persephone rises, 1860-1927: mythography, gender, and the creation of a new spirituality*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2009.
- MALIK, Shushma, « All Roads Lead to Rome? Decadence, Paganism, Catholicism and the Later Life of Oscar Wilde », dans *Cahiers victoriens et édouardiens* [en ligne], n° 80, Automne 2014, « Paganism in Late Victorian Britain », C. Masurel-Murray, C. Ribeyrol (dir.), consulté le 12 février 2023, URL : <http://journals.openedition.org/cve/1456> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.1456>.
- MARY, André, « Paganisme », dans *Dictionnaire des faits religieux*, R. Azria, D. Hervieu-Léger (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.851-853.
- MASUREL-MURRAY, Claire, « “A chalice empty of wine” : l’imaginaire sacramentel dans la littérature fin de siècle en Angleterre », dans *Études anglaises*, 2009/1, vol. 62, p.56-72.
- MASUREL-MURRAY, Claire, *Le calice vide. L’imaginaire catholique dans la littérature décadente anglaise*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.
- MERIVALE, Patricia, *Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1969.
- MICHAUD, Éric, *Les invasions barbares. Une généalogie de l’histoire de l’art*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2015.
- MOUSSA, Sarga (dir.), *L’idée de “race” dans les sciences humaines et la littérature (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, L’Harmattan, 2003.
- NASH, Geoffrey, « Aryan and Semite in Ernest Renan’s and Matthew Arnold’s Quest for the Religion of Modernity », *Religion & Literature*, vol. 46, n°1, printemps 2014, p. 25-50.
- NEW, Elisa, « “Bible Leaves! Bible Leaves!” Hellenism and Hebraism in Melville's *Moby-Dick* », *Poetics Today*, vol.19, n°2, *Hellenism and Hebraism Reconsidered: The Poetics of Cultural Influence and Exchange II*, été 1998, p. 281-303.
- OLENDER, Maurice, *Les langues du paradis*, J.-P. Vernant (préf.), Paris, Gallimard / Le Seuil, 1989.
- PANTER, Marie, « Paganism in *Tess of the D’Urbervilles* and *Jude the Obscure*: The Possibility of Faith and Ethics in a Darwinian World », *Cahiers victoriens et édouardiens* [en ligne], n°80, Automne 2014, « Paganism in Late Victorian Britain », C. Masurel-Murray, C. Ribeyrol (dir.), consulté le 15 janvier 2023, URL : <http://journals.openedition.org/cve/1490> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.1490>.
- PAONE, Domenico, *La fabrique des Sémites. Ernest Renan entre langues et religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2023.

- PELLIZZARI, Diego, *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa, Pacini Editore, 2017.
- PRICKETT, Stephen, « 'Hebrew' versus 'Hellene' as a principle of literary criticism », dans *Rediscovering Hellenism. The Hellenic Inheritance and the English Imagination*, G.W. Clarke (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p.137-159.
- RÉTAT, Claude, « Jugement des dieux, triomphe de l'humanité. Charles-François Dupuis, Jules Michelet », dans S. Moussa (dir.), *L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- RIBEYROL, Charlotte, « *Étrangeté, passion, couleur* » : *l'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds (1865-1880)*, Grenoble, ELLUG, 2013.
- ROBIC, Myriam, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, Paris, Champion, 2010.
- ROMILLY, Jacqueline de, *Jeux de lumière sur l'Hellade*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1996.
- RUBENSTEIN, Mary-Jan, *Pantheologies: gods, worlds, monsters*, New-York, Columbia University Press, 2018.
- SAÏD, Edward, *Culture et impérialisme*, P. Chemla (trad.), Paris, Fayard, 2000.
- SAÏD, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, C. Malamoud (trad.), Paris, Le Seuil, 2005.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, *Modernités à l'antique : parcours vallésiens*, Paris, Champion, 1999.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Antiquité des races et naissances des nations : modèles scientifiques et logiques discursives », dans *L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.385-407.
- SAVY, Nicole, *Les Juifs des romantiques. Le discours de la littérature sur les Juifs de Chateaubriand à Hugo*, Paris, Belin, 2010.
- SAVY, Pierre, « Les Grecs, l'Occident, les Juifs. Modèles et contre-modèles », *Labyrinthe* [en ligne], 36, 2011 (1), consulté le 19 avril 201, URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4122> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.4122.
- STERN, David (éd.), *Poetics Today*, vol. 19, *Hellenism and Hebraism Reconsidered: The Poetics of Cultural Influence and Exchange*, Duke University Press, printemps-été 1998.

- STONE, Donald D., « Matthew Arnold and the Pragmatics of Hebraism and Hellenism », *Poetics Today*, vol. 19, n° 2, *Hellenism and Hebraism Reconsidered: The Poetics of Cultural Influence and Exchange II*, Duke University Press, été 1998, p. 179-198.
- TURNER, Frank, M., *The Greek Heritage in Victorian Britain*, New Haven, London, Yale University Press, 1981.
- VANCE, Norman, *The Victorians and Ancient Rome*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997.
- ZARD, Philippe, « La Haggadah européenne de Thomas Mann », dans *Les écrivains face à la Bible*, J.-Y. Masson, S. Parizet (dir.), Paris, Le Cerf, 2011, p.139-153.
- ZARD, Philippe, *De Shylock à Cinoc. Essai sur les judaïsmes apocryphes*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Études générales - Varia

- ADORNO, *Notes sur la littérature*, S. Muller (trad.), Paris, Flammarion, 1984.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, C. Heim (trad.), Paris, Gallimard, Tel, 1977.
- BALIBAR, Étienne, *Les singularisations de l'universel*, Paris, Hermann, 2019.
- BARONTINI, Riccardo, *L'Imagination littéraire. Le modèle romantique au défi des sciences humaines (1924-1948)*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- BAYLE, Corinne, « Pourquoi la nuit », intervention dans le cadre du séminaire de la SERD (L'Atelier du XIX^e siècle) « La Nuit dans la littérature européenne du XIX^e siècle », samedi 30 mars 2013, disponible sur le site de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD), URL : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/CorinneBayle.pdf, page consultée le 18 avril 2022.
- BAYLE, Corinne, DAYRE, Éric (dir.), *L'arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts. XIX^e, XX^e & XXI^e siècles*, Paris, Kimé, 2017.
- CARRETTA, Simona, FRANCO, Bernard, SARFATI LANTER, Judith, *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- CASSIN, Barbara, *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.
- DAYRE, Éric, « Le moderne : traduction et politique du romantisme », dans *Modernité et Romantisme*, I. Bour, É. Dayre, P. Née (dir.), Paris, Champion, 2001.
- DAYRE, Éric, « L'absolu comparé : sur le sacrifice d'une vieille métaphore », dans *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, É. Baneth-Nouailhetas, C. Joubert, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p.141-162.

- DAYRE, Éric, *L'absolu comparé : essai sur une séquence moderne : Coleridge, De Quincey, Baudelaire, Rimbaud*, Paris, Hermann, 2009.
- DETIENNE, Marcel, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1997.
- DROST, Wolfgang, *Der Dichter und die Kunst: Kunstkritik in Frankreich Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2019.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t.3, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, Tel, 1997.
- FRANCO, Bernard, « Introduction : Le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique », *Revue de littérature comparée*, 2016/2, n° 358, p.131-137.
- FRANCO, Bernard, « Introduction : formes du discours critique dans l'œuvre littéraire », *Revue de littérature comparée*, 2019/1, n° 369), pages 3 à 10.
- GEFEN, Alexandre, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », dans *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », A. Gefen (dir.), mai 2009, URL : <http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html>, page consultée le 4 avril 2023. DOI : 10.58282/lht.118.
- GÉLY, Véronique, « Comparatisme et antiquité », dans *Le comparatisme comme approche critique*, A. Tomiche (dir.), t.1, *Affronter l'Ancien*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p.31-48.
- GLAUDES, Pierre, LOUETTE, Jean-François, *L'essai*, Paris, Armand Colin, 1999.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, 2012.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, LANG, Anne-Marie, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.
- LUBAC, Henri de, *Le drame de l'humanisme athée*, Paris, Le Cerf, 1998.
- MACLEOD, Catriona, *Embodying Ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Detroit, Wayne State University, 1998.

- MARX, William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
- MARX William, *Le tombeau d'Œdipe : pour une tragédie sans tragique*, Paris, Éd. de Minuit, 2012.
- MARX, William, *La haine de la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.
- MARX, William, « Ce que le comparatisme fait à l'Antiquité », dans *Le comparatisme comme approche critique*, A. Tomiche (dir.), t.1, *Affronter l'Ancien*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p.181-189.
- MONNEYRON, Frédéric, *L'androgynisme romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994.
- PARTENSKY, Vérane, *Le motif de la mort des dieux à la fin du XIX^e siècle. Exégèse d'un lieu commun*, thèse de doctorat sous la direction de J. de Palacio, Université Paris-Sorbonne, 1997.
- PANTER, Marie, MOUNIER, Pascale, MARTINAT, Monica, DEVIGNE, Matthieu, *Imagination et Histoire. Enjeux contemporains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.
- TOMICHE, Anne, « Le comparatisme comme approche critique », dans *Le comparatisme comme approche critique*, A. Tomiche (dir.), t.1, *Affronter l'Ancien*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p.7-18.
- VAILLANT, Alain, *La crise de la littérature : romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005.
- VAILLANT, Alain (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012.
- VIART, Dominique, « Résistances de la Littérature contemporaine », dans *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », A. Gefen (dir.), mai 2009, URL : <http://www.fabula.org/lht/6/viart.html>, page consultée le 5 mai 2023. DOI : 10.58282/lht.130.
- VIART, Dominique, DEMANZE, Laurent (dir.), *Fins de la littérature*, deux tomes [t.1, Esthétiques et discours de la fin ; t.2, Historicité de la littérature contemporaine], Paris, A. Colin, 2012.
- ZARD, Philippe, « Littérature et philosophie : un “vieux différend” », dans *Littérature et philosophie*, A. Tomiche, P. Zard (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2002, p.7-30.

Index

- ARISTOTE, 92, 117, 118, 123, 205, 321, 474
- ARNIM, Achim von, 245, 555
- ARNOLD, Matthew, 12, 13, 16, 18, 19, 21-23, 25, 26, 30, 32-35, 41, 43, 53, 55, 60, 61, 64, 65, 71-76, 80, 96, 121-124, 193, 236, 248, 325, 367, 426, 427, 457, 466, 500, 530, 538, 545, 551, 571, 585, 592, 596, 610, 616, 625, 627, 682, 684, 692, 704, 718-721, 723, 732
- BALZAC, Honoré, 26, 29, 34, 35, 201, 301, 302, 557, 698
- BANVILLE, Théodore, 16, 18, 27, 28, 32, 45, 280, 306, 307, 353, 382, 608, 708, 722
- BAUDELAIRE, Charles, 10, 11, 18, 26, 27, 28, 31-35, 37, 50, 64, 68, 79, 91, 94, 108-110, 195, 210, 251, 308, 309, 318, 319, 354, 468, 498, 501, 505, 508, 546, 566, 586, 614, 648, 679, 698, 708, 709, 711, 712, 715, 716, 720, 724
- BERGSON, Henri, 585, 589, 683
- BÖRNE, Ludwig, 104, 107, 175, 185, 269, 292, 352, 390, 666, 678
- BRENTANO, Clemens, 245, 555
- BURNE-JONES, Edward, 31, 147, 284, 285, 564, 695
- CARLYLE, Thomas, 30, 47, 64, 253, 500, 627
- CHATEAUBRIAND, François-René de, 15, 54, 63, 243, 262, 328, 335, 357, 417, 557, 722
- COLERIDGE, Samuel Taylor, 16, 28, 41, 47, 60, 61, 80, 96, 155, 201, 229, 238, 374, 386, 499, 529, 531, 545, 700, 704, 724
- DERRIDA, Jacques, 683, 684, 716
- EICHENDORFF, Joseph von, 606, 607, 609
- FLAUBERT, Gustave, 20, 32, 34, 35, 50, 57, 76, 77, 84, 285, 287, 318, 516, 521, 634, 641, 653, 679, 708, 711
- GAUTIER, Théophile :**
- Arria Marcella*, 4, 14, 35, 67, 78, 84, 167, 182, 202, 204, 206, 213, 215, 222, 224, 246, 251, 262, 264, 270, 275, 278, 291, 297, 298, 323-325, 329, 330, 333, 346, 347, 395, 438, 493, 513, 515, 519, 520, 522, 523, 562, 630, 631, 653, 697, 706
- Le Capitaine Fracasse*, 35, 45, 84, 315
- Émaux et Camées*, 35, 196, 204, 206, 220, 251, 263, 569, 707
- Fortunio*, 13, 130, 161, 167, 175, 181, 187, 262, 282, 298, 323, 328, 329, 336, 337, 384, 407-410, 441, 474, 503, 514, 517, 518, 527, 561, 562, 650, 697
- Les Grottesques*, 50, 486, 631, 632
- Mademoiselle de Maupin*, 5, 9, 25, 33-36, 39, 40, 42, 49, 50, 59, 74, 84, 86, 97, 129, 130, 134-136, 140, 141, 143, 153, 155, 159, 160, 169, 175, 177, 178, 179, 185, 198, 199-201, 203, 220, 230, 244, 263, 264, 275, 322, 323, 330, 357, 395, 412, 425, 473, 474, 493, 503, 524, 533, 564, 568, 569, 598, 620, 631, 650, 669, 697, 707
- La morte amoureuse*, 136, 180, 209, 213, 215, 216, 323, 325, 503
- Le pied de momie*, 154, 164, 297, 522, 697
- Le Roman de la momie*, 52, 67, 84, 85, 152, 153, 159, 177, 179, 180, 197, 200, 202, 208-210, 212-218, 220-222, 224, 226, 230, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 284, 297, 299, 323, 328-330, 332-336, 346, 366, 392-395, 406, 408-410,

- 412, 413, 423, 440-442, 473, 514, 518, 520-528, 530, 534-536, 556, 561, 562, 568, 605, 618, 619, 631, 636-641, 650-667
- Une nuit de Cléopâtre*, 5, 67, 84, 136, 178, 180, 211, 214, 217, 220, 224, 251, 323, 325, 346, 409, 421, 493, 494, 520, 524, 525, 526, 527, 562, 568, 637, 639, 640, 654, 656, 697
- Spirite*, 84, 91, 159, 203, 215, 218, 222, 223, 282, 316, 322, 323, 346, 347, 394, 395, 425, 523, 536, 675, 697
- Voyage en Algérie*, 20, 182, 330, 335, 699
- Voyage en Égypte*, 12, 13, 308, 332, 699
- GOETHE, Johann Wolfgang von, 11, 14, 18, 19, 30-32, 36, 59, 62, 68, 69, 71, 84, 97, 155, 156, 157, 176, 184, 201, 206, 226, 230, 251, 309, 327, 355, 370, 386-388, 395, 400-402, 419, 420, 421, 426, 454, 462, 490, 498, 499, 552-554, 559, 570, 571, 573, 580-586, 591, 593, 596, 609, 610, 647, 671, 681, 700, 703, 713
- HEGEL, Georg Wilhelm, 23, 31, 58, 67, 117, 194, 230, 248, 363, 386, 457, 468, 475, 476, 477, 649, 681
- HEINE, Heinrich :**
- Atta Troll*, 39, 63, 83, 189, 285, 286, 288, 573, 665, 668, 670, 672, 712
- Aus den Memoiren des Herren Schnabelewopski*, 168, 169, 304, 317, 532
- Deutschland. Ein Wintermärchen*, 15, 30, 63, 83, 120, 121, 171, 172, 261, 315, 575, 688
- Les Dieux en exil*, 4, 29, 30, 31, 52, 67, 83, 142, 146-148, 167, 182-185, 191, 199, 206, 241-246, 250, 253, 257, 267, 270, 281, 283, 284, 289-295, 301-310, 316, 337, 339, 340-342, 351, 357, 358, 362, 366, 375, 381, 383, 384, 451, 452, 469, 476, 485, 486, 495, 513, 607, 613, 620, 629, 631, 642, 643-649, 658, 696,
- Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem*, 59, 110, 111, 188, 189, 269, 270, 306, 342, 379, 380, 433, 434, 455, 590, 642, 696, 622, 625
- Die Götter im Exil*, 3, 4, 28, 30, 32, 83, 86, 141, 149, 182, 188, 230, 267, 270, 281-283, 294, 302-306, 310, 337-339, 359, 366, 379, 387, 401, 423, 437, 485, 486, 495, 605, 620, 643, 645, 648, 671, 688, 710, 712
- Die Göttin Diana*, 188, 290, 306, 342, 366
- Elementargeister*, 4, 12, 28, 30, 31, 54, 141, 148, 167, 168, 189, 199, 245, 246, 281, 283, 284, 290, 294, 331, 304, 341, 357, 358, 362, 375, 378, 381, 387, 432, 436, 437, 452, 453, 469, 487, 494, 495, 498, 629, 642, 643, 671, 689
- Geständnisse*, 62, 162, 425, 572, 576, 581, 624, 661, 662, 663, 681
- Lutezia*, 30, 45, 172, 188, 189, 190
- Die Nordsee*, 4, 29, 147, 282-284, 299, 300, 312-314, 340, 341, 355, 369, 404, 406, 487, 579, 607, 621, 660, 679
- Der Rabbi von Bacharach*, 9, 25, 90, 359, 360, 621-623, 696
- Reisebilder :*
- Die Harzreise*, 435, 436, 469, 471, 472, 579
- Die Nordsee. Dritte Abteilung.*, 64, 184, 185, 365, 381, 384, 402, 403, 471, 532, 553, 661, 692
- Ideen. Das Buch Legrand*, 342, 362, 401-403, 434, 469, 470, 482, 483, 487-489, 496, 574, 648, 690
- Die Reise von München nach Genua*, 579
- Die Bäder von Lukka*, 186, 200, 607
- Die Stadt Lukka*, 160, 268, 315, 340, 356, 364, 389, 476, 478, 479, 586, 623
- Englische Fragmente*, 119, 247, 365, 391, 401
- Die Romantische Schule*, 4, 29, 65, 106, 109, 110, 130, 146, 162, 196, 236, 237, 242-244, 258, 259, 305, 340, 400, 401, 420, 421, 432, 455, 482, 579, 580, 582, 621, 647, 670-672, 676
- Romanzero*, 28, 83, 261, 262, 310, 361, 413-415, 417-419, 588, 622, 662, 663, 664, 680, 682
- Über Lüdwig Börne*, 4, 15, 24, 84, 90, 102-105, 141, 142, 144, 145, 185, 186, 229, 258, 260, 269, 281, 289, 291, 315, 318,

- 352-354, 363, 390, 553, 576, 580, 581, 621, 643, 670, 678, 696
- Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, 4, 59, 102-104, 106, 107, 117-120, 141, 145, 160, 168, 177, 195, 259, 351, 378-380, 384, 385, 387-389, 415, 434, 454, 469, 476, 480, 494, 531, 532, 552, 554, 574, 622
- HÉRACLITE, 46, 47, 96, 127, 128, 457, 586
- HUGO, Victor, 12, 15, 26, 27, 31, 32-35, 44, 61, 124, 311, 335, 382, 491, 557, 698, 722
- LÉVINAS, Emmanuel, 683, 684, 708
- MICHELET, Jules, 21, 35-36, 239, 271, 294, 353, 354, 378, 380, 381, 498, 551, 552, 702, 703, 722
- NIETZSCHE, Friedrich, 7, 11, 49, 58, 62-65, 69, 72, 93, 96, 98, 99, 107, 117, 119, 131, 132, 137, 156, 167, 170, 171, 197, 236, 238, 243, 247, 270, 316, 325, 330, 344, 351, 363, 410, 416, 428, 429, 431, 435, 463, 465, 477, 479, 489, 490, 492, 506, 546, 577, 584, 585, 608, 609, 614, 620, 633, 669, 682, 689, 692, 732
- PATER, Walter :**
- "Aesthetic Poetry", 30, 31, 115, 143, 148, 166, 249, 446, 507, 571, 635, 636, 645, 699
- Appreciations :*
- "Charles Lamb", 28, 80, 264, 276, 456, 602, 603, 627, 700
- "Coleridge's Writings" 47, 80, 96, 155, 229, 386
- "Dante Gabriel Rossetti", 34, 66, 141, 508, 543, 544, 648, 700
- "Sir Thomas Browne", 32, 40, 41, 80, 209, 396, 427, 442-445, 491, 492, 493, 499, 564, 570, 700
- "Diaphaneite", 44, 51, 65, 85, 114, 239, 456, 547, 550, 592, 629, 700
- Gaston de Latour*, 35, 54, 57, 89, 225, 264, 281, 341, 345, 347, 349, 396, 411, 586, 587, 592, 616, 699, 716
- Greek Studies*, 25, 60, 233, 370, 510, 605, 606, 609-611, 614, 615, 634, 635, 699
- Imaginary Portraits :*
- "Apollo in Picardy", 17, 32, 60, 62, 66, 83, 85, 86, 97, 133, 158, 180, 182, 183, 195, 220, 227, 230, 238, 239, 240, 250, 252-255, 276, 293, 295, 316, 320, 321, 324-327, 347, 366-368, 372, 376, 398, 399, 423, 445-451, 454, 463, 464, 476, 479, 499, 522, 541, 551, 552, 560, 590, 591, 594, 602, 605, 612-615, 626, 629, 631, 633, 636, 642, 673, 699
- "A prince of court painters", 85, 592
- "The Child in the House", 85, 458, 543
- "Denys l'Auxerrois", 32, 60, 85, 86, 125, 143, 177, 182, 192, 193, 204-206, 220, 238, 239, 240, 241, 248, 252-257, 265, 293, 295, 304, 320, 321, 327, 361, 366-368, 370, 372, 376, 377, 423, 449, 479, 509, 510, 541, 542, 551, 552, 560, 563, 590, 591, 594, 613-616, 625, 626, 629, 673, 699
- "Duke Carl of Rosenmold", 59, 68, 72, 85, 208, 218, 226, 240, 257, 293, 295, 316, 319, 320, 326, 327, 348, 542, 559, 585, 587, 699
- "Emerald Uhtwart", 85, 192, 203, 227, 239, 276, 457, 490, 548, 549, 590, 626, 699
- "Hippolytus veiled", 11, 16, 66, 67, 85, 134, 292, 308, 327, 375, 396, 399, 427, 499, 510, 590, 613, 615, 626, 636, 699
- "Sebastian von Storck", 85, 209, 319, 345, 463-465, 590, 699
- Marius the Epicurean*, 5, 11, 36, 40, 51, 54, 55, 57, 60, 66, 67, 69, 71, 81, 82, 86, 111-113, 115, 116, 126, 127, 128, 132, 133, 139, 149, 150-153, 155, 157, 158, 165, 166, 175, 176, 193, 202-204, 206, 207, 210, 211, 218, 221, 224, 225, 226, 240, 249, 251, 252, 254, 255, 264-267, 271, 272, 315, 319, 321, 326, 336, 347-349, 361, 370-374, 382, 383, 396-399, 411, 419, 423-425, 455-457, 465, 466, 491, 507, 508, 511, 512, 529, 537, 538,

- 539, 541, 543, 544, 547, 549, 552, 559, 587, 589, 592-596, 598, 599, 600, 601, 602, 611, 614, 615, 616, 625, 629, 630, 634, 635, 657-659, 690, 691, 699, 715
Plato and Platonism, 10, 12, 38, 46, 47, 96, 442, 450, 552, 600, 605, 606, 699
- The Renaissance. Studies in Art and Poetry* :
- "Preface", 117, 457, 466, 548
 "Two early French Stories", 239, 462, 539, 645
 "Pico della Mirandola", 32, 133, 134, 250, 294, 295, 373, 377, 442, 446, 491, 530, 539, 540, 541, 551, 552, 564, 605, 658
 "Sandro Botticelli", 50, 529, 625
 "Lucca della Robbia", 200, 631
 "The poetry of Michel-Ange", 43, 200, 295, 475, 518, 564, 625, 626, 631
 "Léonard de Vinci", 159, 195, 251, 294, 295, 296, 374, 460, 461, 498, 501, 559, 561, 566, 567, 568, 625, 644
 "The School of Giorgione", 35, 43, 95, 116, 467, 468, 497, 500, 545, 546, 616, 617, 645, 648, 658
 "Joachim du Bellay", 35, 490, 491, 541
 "Winckelmann", 9, 18, 36, 65, 72, 96, 132, 137-140, 158, 164, 165, 191-194, 201, 229, 233, 245, 249, 257, 294, 321, 322, 325, 347, 363, 399, 458, 459, 461, 462, 467, 530, 540, 566, 571, 583, 586, 612
- PLATON, 9, 10, 38, 45, 46, 47, 51, 61, 113, 117, 118, 123, 192, 267, 429, 462, 463, 466, 505, 506, 536, 552, 594, 599, 600, 606, 699
- PRELLER, Ludwig, 32, 615
- RENAN, Ernest, 21-24, 35, 53, 75, 223, 267, 294, 330, 331, 548, 716, 720, 721
- RUSKIN, John, 13, 17, 34, 41, 43, 60, 72, 210, 245, 251, 457, 458, 501, 529, 591, 616, 715
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, 109, 386, 415, 476, 477
- SCHILLER, Friedrich, 10, 14, 15, 62, 144, 230, 353, 402, 421, 490, 546, 573, 609, 701, 712, 719
- SCHLEGEL, August Wilhelm et Friedrich, 194, 230, 242, 243, 474, 676
- SHELLEY, Percy Bisshe, 16, 61, 80, 192, 238, 353, 529
- SWINBURNE, Algernon Charles, 17, 31-33, 47, 61, 89, 90, 147, 194, 195, 284, 498, 538, 565, 566, 569, 591, 611, 614, 716, 722
- TIECK, Ludwig, 30, 31, 284, 571, 676
- VALLÈS, Jules, 308, 309, 488, 632
- VICO, Giambattista, 14, 248, 636
- WILDE, Oscar, 16, 34, 35, 50, 56, 57, 68, 89, 179, 248, 257, 285, 287, 367, 419, 502, 512, 530, 538, 559, 571, 594, 615, 714, 717, 721
- WINCKELMANN, Johann Joachim, 9, 14, 18, 19, 31, 36, 38, 59, 65, 67, 69, 72, 96, 99, 132, 137-140, 155, 157, 158, 164, 165, 191-194, 200, 201, 226, 229, 230, 233, 245, 249, 257, 294, 321, 322, 324, 325, 347, 363, 399, 442, 458, 459, 460, 461, 462, 466, 467, 475, 517, 530, 537, 539, 540, 564, 566, 571, 583, 586, 609, 612, 613, 636, 713, 724
- WOOLF, Virginia, 10, 17, 637, 682, 705, 716
- WORDSWORTH, William, 16, 60, 221, 252, 386, 571, 614, 692, 700

Table des matières

Remerciements	3
Avertissements et abréviations.....	4
Introduction	9
La croix et le thyrses : « Vicisti Galilae ! »	12
Forces en présence	12
Paganisme et hellénisme	17
La lutte des races	20
Les Trois Grâces.....	26
Gautier et Heine : affinités électives	26
Heine et Gautier en Angleterre : « pays de la liberté, je te salue ! »	30
Un païen dans la ville	37
La question de l'art pour l'art.....	37
Paganisme et amoralisme	49
Il était une foi... ..	52
Filiations (rom)antiques ?.....	58
Entre passé et futur : paganisme et modernité.....	63
Science, culture et poésie	69
« <i>Restore to words their primitive power</i> »	81
Fils d'Ariane.....	83
Corpus	83
Horizons critiques	87
Un corps étrange et beau	92
I - Chaires de marbre.....	101
A) Préliminaires	102
1. « Deux systèmes sociaux » : les textes fondateurs du corpus heinéen.....	102
a. <i>Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne</i>	102
b. <i>Über Ludwig Börne</i>	103
c. Spiritualisme et su(pe)rnaturalisme	107
2. Les sens comme connaissance : principes de l'esthétique patérienne	111
a. « Une soif d'expérience »	111
b. Connaître le monde	113

3.	Des idées et des faits	117
a.	Idéalisme et matérialisme	117
b.	Pensée et action	119
c.	« <i>Sweetness and Light</i> » : aux sources de <i>Culture and Anarchy</i>	121
d.	« <i>He was so real an object, after that visionary idealism...!</i> »	125
B)	Ascètes et esthètes	130
1.	De la belle forme... ..	132
a.	Le diable au corps	132
b.	Une religion de la chair	134
c.	<i>Ars amatoria, ars poetica</i>	138
d.	« The fleshly school of poetry »	141
2.	... au corps déchu	144
a.	Crucifie-le !	144
b.	Nouveau panthéon : de Vénus Libitina à Jupiter en peaux de lapin	146
c.	Stoïcisme, spiritualisme et modernité	149
3.	L'os contre la chair	152
4.	« Une époque de valétudinaires, la plupart imaginaires... »	155
a.	Pathologisation chrétienne	155
b.	Heine et le monde-lazaret	160
5.	De la messe à la kermesse : la « religion de la joie »	164
a.	Paganisme et mélancolie	164
b.	Pain rassis et ambrosie	167
c.	Sensualisme et saint-simonisme	172
d.	« Vivas ! Gaudeas ! » Pour un nouvel art de vivre	175
6.	Mise à nu et libération sexuelle	177
a.	<i>Symposia</i> et orgies gautiériennes	177
b.	« To be Greek one should have no clothes »	179
c.	La vertu du plaisir contre la « contrebande morale »	184
d.	Pas de deux	186
e.	Paganisme et homoérotisme	191
7.	« J'aime mieux une statue qu'un fantôme »	194
a.	Pourquoi la sculpture est païenne (et le poète sculpteur)	194
b.	Un rêve terrestre	199
C)	La « vie immobile »	203
1.	De cendre ou d'os	204
2.	Sarcophages et embaumements	206
3.	La mort pour l'éternité	209

a. « Je hais le mouvement qui déplace les lignes... » : une momification picturale	209
b. Le Nil et l'hypogée.....	211
c. Mortes-vivantes	212
4. « L'Égypte ne peut rien faire que d'éternel ».....	216
5. Sortir des ornières du temps	220
a. Retourner le sablier de l'éternité	220
b. Désirs rétrospectifs	223
c. « <i>As an image of unalterable rest...</i> »	224
Conclusion.....	229

II – Un païen dans l'histoire 235

A) Âges d'or et décadences.....	236
1. Le sens de l'histoire entre hébraïsme et hellénisme.....	236
a. De la Renaissance.....	236
b. ... au romantisme	242
c. Parodies romantiques.....	245
d. Renaissance, renaissances	248
e. <i>Golden</i> ou <i>gilded age</i> ?.....	252
2. Decline and Fall	257
a. « <i>Ein neuer Glaube an den Fortschritt</i> » ?.....	257
b. De l'âge d'or... à l'âge de l'argent.....	260
c. De l'Olympe au Calvaire : « le monde palpable est mort »	262
d. « <i>A time of scarcity</i> »	264
3. Catastrophes	267
a. « La grande déconfiture »	267
b. « <i>A perfection which indicated only too surely the eve of decline</i> »	270
c. Paganisme et conscience tragique	275
d. « Les jours succéderont aux jours... »	276
4. Dieux en exil	279
a. <i>Das « Götterverderben »</i>	281
b. L'adieu aux rossignols	289
c. « <i>A ghost out of another age</i> ».....	292
5. Toc antique.....	296
a. Fétiches postiches	296
b. L'Antiquité en bonnet de nuit	299

c. « Polka du paganisme » et « spectres en goguettes »	304
d. La vie pa(ris)ienne.....	306
e. Ulysse et le « Poetlein »	310
6. « Songe d'hiver, quand les nuits sont les plus longues... »	315
a. « Effet de neige »	315
b. « A summer-in-winter »	320
c. Le « jour bleu ».....	322
d. « <i>From dreamlight to daylight</i> »	325
7. Art et or : le païen contre la « civilisation »	328
a. Barbares	328
b. « Encore ! encore ! encore ! »	332
c. Le règne de Mercure.....	337
d. « <i>Nonumque prematur in annum</i> »	341
B) Le crépuscule des dieux ?.....	344
1. Le païen orphelin.....	344
a. Absences.....	344
b. Quelle(s) nouvelle(s) croyance(s) pour l'homme moderne ?.....	348
2. En finir avec le déisme	350
a. « À genoux ! On porte les sacrements à un Dieu qui se meurt... »	350
b. Pan est mort !.....	352
3. « Magnificence » de la religion.....	357
a. Notre-Dame de Sidon et Sainte Astarté.....	357
b. « <i>Geistiges Opium</i> »	362
4. Dionysos christique, Christ dionysiaque : aux sources de la culture	366
a. Subversions païennes.....	366
b. Mythologies comparées.....	369
c. Paganisme et diabolisme	376
5. La fin des croyances : être païen, être athée ?.....	382
6. Hellénisme et panthéisme : pour une humanité de droit divin	385
a. Diviniser le monde sensible.....	385
b. « <i>Wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter</i> »	388
7. Le soleil noir.....	392
8. Paganisme et religion naturelle : le cas de la « religion de Numa »	395
9. Du titan au gitan	399
a. « Les dieux s'en vont, les rois restent. »	399
b. <i>Die « Untergang einer Heldenwelt »</i>	403

c. Du « roi-soleil » au « soleil brisé ».....	406
d. Les géants au néant	410
10. L'Adieu à la Grèce	413
a. <i>Die « Heimkehr zu Gott »</i>	413
b. Paradis : parodie ?	416
c. L'impuissance de Vénus.....	418
Conclusion.....	423

III - Le savant et le poète 431

A) <i>Dichtung und Wahrheit</i>	432
1. Les Fous et les Raisonables.....	432
2. Portraits de savants.....	436
a. Heinrich Kitzler	436
b. Feydeau : « l'histoire est de vous, le roman est de moi »	438
c. Rumphius.....	440
d. Thomas Browne : « <i>half poetic, half scientific</i> ».....	442
e. Le prieur Saint-Jean.....	445
3. « Se faire païen pour pénétrer l'Antiquité »	451
a. Le rossignol de Bâle	451
b. L'art contre le « <i>system for its own sake</i> »	455
c. « <i>The great scholar and the great lover</i> »	459
d. Vers une « métaphysique hostile à la métaphysique ».....	463
e. Connaître (par) l'art.....	467
4. « Ich bin kein Gelehrter ».....	469
a. La « systématique » (et autres « désinences en <i>-ique</i> »).....	469
b. Don Quichotte et les philosophes : <i>deliquio animi</i>	476
c. « <i>Ich gehöre nicht zu den 700 Weisen Deutschlands</i> »	479
d. Le « tambour » contre les « secs historiographes ».....	481
5. La culture esthétique : en finir avec les savoirs savants.....	486
a. « <i>Vis, buris, sitis, tussis, cucumis, amussis, cannabis, sinapis</i> ».....	486
b. La « culture rétrécie et appauvrie »	490
6. Érudition et imagination.....	492
a. Poétique du technique : de la démonstration à la monstration	492
b. Les sources contre la « vérité naturelle »	494
c. L'art de citer	498
d. Description ou invention	501

e. Pour un art du « portait imaginaire »	509
7. Fantasma de la fiction	512
a. Revendiquer la fiction	512
b. Le païen : « c'est un rêve, ce n'est pas un homme »	516
c. Un théâtre de stéréotypes.....	518
d. Comique et cosmique	520
e. Dérouter la raison : pour une historiographie fantastique	522
f. Dé-mesures	523
B) La fin « du grand déchirement du monde » ?.....	529
1. Par-delà sensualisme et spiritualisme.....	531
a. « <i>Ganzheit</i> » contre « <i>Zerrissenheit</i> ».....	531
b. La goutte d'huile et le verre d'eau : pour un « catholicisme païen »	533
c. L'efflorescence de l'anémone	538
d. « <i>All art constantly aspires towards the condition of music</i> »	542
2. « <i>Sibi unitus et simplicatus esse</i> » : humanité totale, culture totale.....	547
a. « <i>A complete type of general culture</i> »	547
b. Pour une humanité diaphane	550
c. De Luther à Goethe : le paganisme « modernisé ».....	552
3. Réconcilier antique et moderne : pour un art hybride	556
a. « La civilisation ne se refuse pas à la beauté ».....	556
b. « <i>Old fancy</i> » and « <i>modern idea</i> »	559
c. Entre « quadrupède-lit » et « animal-meuble »	561
d. Les pouvoirs de Protée	564
4. Se faire « destructeur-initiateur »	569
a. Romantisme et hellénisme : le mariage de Faust et d'Hélène.....	569
b. « <i>Das letzte freie Waldlied der Romantik</i> ».....	572
c. <i>Fiat justitia, pereat... poesis</i> ?.....	574
d. La beauté émancipée	580
5. « Schreiben » et « leben » : l'hellénisme dans la cité	582
a. « Artistes, tribuns, apôtres »	582
b. <i>Life for life's sake</i>	584
c. Manifeste esth-éthique.....	591
d. Un art de la compassion	593
C) Cacophonies	605
1. D'Apollon à Dionysos.....	611
a. <i>Strangeness and night</i>	611
b. « <i>Unknown or uncertain workmen...</i> »	616

c. « Du mystère et du granit, voilà l'Égypte ».....	617
2. Écrire pour celles et ceux « dont l'histoire n'a pas gardé souvenir ».....	619
a. Prendre « le parti des dieux vaincus » : retour au « peuple-spectre »	619
b. Histoire majeure, histoires mineures	625
c. Païens et grotesques.....	630
3. Le silence du tesson ou « de l'inexplicable ».....	634
a. « <i>Fill up empty spaces</i> »	634
b. Oph contre <i>Diospolis Magna</i> : le sphinx contre le <i>logos</i>	637
4. Masques et labyrinthes	641
a. L'œuvre plurielle	641
b. Une esthétique de la <i>Verstellung</i>	645
5. Miroitements du sens	650
a. Présences insensées	650
b. Pour en finir avec « hébraïsme et hellénisme ».....	651
c. L'Empire du Signe	654
d. L'écho des catacombes.....	657
e. La « cliquette de Saint Lazare »	659
6. « Es träumte mir von einer Sommernacht ».....	664
a. « <i>Es steht ein offner Marmorsarkophag</i> »	664
b. « <i>Des Griechen Lustsinn und der Gottgedanke / Judäas!</i> ».....	667
c. « <i>Die Marterblume und ihr Todter</i> »	670
d. « <i>Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen</i> ».....	676
Conclusion.....	681
Table des illustrations	695
Bibliographie.....	696
Index	727
Table des matières	731

Résumé de la thèse : « Du Sens. Hébraïsme, hellénisme, imagination chez Heinrich Heine, Théophile Gautier et Walter Pater (1853-1893) »

« Tous les hommes sont des Juifs ou des Hellènes, des hommes aux instincts ascétiques, hostiles aux images et avides d'intériorité, ou des hommes heureux de vivre [et] fiers de prospérer » : en se réclamant ainsi du paganisme antique, Heine rejoint Gautier et Pater. Ces trois auteurs « pour qui le monde visible existe » défendent un vaste programme de réhabilitation du corps, un « sensualisme » qui n'est ni idéalisme ni matérialisme et s'engage dans une critique du « spiritualisme » chrétien et du rationalisme scientifique, au profit d'une foi dans les pouvoirs transitoires de la poésie. Notre étude montrera en quoi le sensualisme païen de nos trois auteurs, entre classicisme, romantisme et modernité, s'offre à la fois comme démarche de réévaluation de l'imagination poétique et comme tentative de « défamiliarisation » (W. Marx) de l'Antiquité. Cette volonté de déviance ou d'« écart » (F. Dupont) fait ainsi de l'art une puissance du singulier qui défend aussi, dans une tradition humaniste, une vision normative pour la cité. On s'intéressera ainsi à ce paganisme lumineux, religion de la chair et de la joie qui fait des corps marmoréens des idéaux terrestres. Entre tradition et révolution, on envisagera la tension entre deux régimes d'historicité au cœur d'une modernité prosaïque où les anciens dieux survivent « en exil » et où tente de se redéfinir la relation à la croyance religieuse. Ce travail s'attachera enfin à la critique de l'hégémonie du *logos* : à l'heure où la scientificité rationnelle tend à devenir l'unique critère de validité du discours de savoir et de vérité, Heine, Gautier et Pater affirment au contraire la puissance de la poésie à dire et habiter le monde.

Mots clés : Heinrich Heine ; Théophile Gautier ; Walter Pater ; Friedrich Nietzsche ; Matthew Arnold ; hébraïsme ; hellénisme ; spiritualisme ; sensualisme ; idéalisme ; relativisme ; romantisme et (néo-)classicisme ; anciens et modernes ; imagination ; culture ; corps ; science et poésie ; littérature et histoire ; art pour l'art.

Abstract: “On sense. Hebraism, hellenism, imagination in Heinrich Heine, Théophile Gautier and Walter Pater (1853-1893)”

“All men are either Jews or Ancient Greeks, men with ascetic instincts, hostile to images and eager for an inner life, or men happy to be alive and proud of doing well”: laying claim to the paganism of antiquity, Heine made common cause with Gautier and Pater. These three authors “for whom the visible world exists” championed the vast project of recovering the value of the physical body, a “sensualism” which was neither idealism nor materialism and they embarked on a critical attack on both Christian “spiritualism” and scientific rationalism, replacing them with faith in the transformative power of poetry. This study will show how the pagan sensualism of our three authors, situated between classicism, romanticism and modernity, is a contribution to the re-evaluation of the poetic imagination and also an attempt at the “defamiliarisation” (W. Marx) of antiquity. This desire to deviate or to “swerve” (F. Dupont) makes art into a capacity of an outstanding individual which is also, as the humanistic tradition has always insisted, a normative vision for the whole community. We will therefore be analysing a luminous paganism, a religion of the flesh and of joy which turns bodies sculpted in marble into earthly ideals. Steering a course between tradition and revolution, we will deal with the tension between two sorts of historicity, both to be found at the heart of prosaic modernity: one in which the ancient gods survive only “in exile” and the other where what it is to possess a religious faith has, somehow, to be redefined. Finally, this thesis will offer a critique of the hegemony of *logos*: at a time when scientific rationalism was on the way to becoming the only criterion of validity in any discussion of knowledge and truth, Heine, Gautier and Pater insisted that, on the contrary, it was poetry which had the power accurately to describe the world and, therefore, possessed a rightful place in it.

Keywords : Heinrich Heine ; Theophile Gautier ; Walter Pater ; Friedrich Nietzsche ; Matthew Arnold ; hebraism ; hellenism ; spiritualism ; sensualism ; idealism ; relativism ; romanticism and (neo)classicisme ; ancients and moderns ; imagination ; culture ; body ; science and poetry ; literature and history ; art for art's sake.

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE LYON - CERCC

ÉCOLE DOCTORALE : École doctorale 484 : Lettres, Langues, Linguistique et Arts (3LA)

Université Lumière Lyon 2, 18 quai Claude-Bernard, 69007 Lyon, FRANCE

DISCIPLINE : Littérature générale et comparée

