

GIOVANNA BELLATI

La «pudeur hautaine» du poète
Un aspect de la quête du Beau chez Théophile Gautier

La spécificité de *Spirite* dans le cadre général de la production littéraire de Théophile Gautier a été affirmée à plusieurs reprises: cet ouvrage clôt le cycle du fantastique inauguré trente-cinq ans plus tôt avec *La Cafetière*¹, et malgré la publication successive de *Mademoiselle Dafné* – qui d’un point de vue strictement chronologique est le dernier conte publié par Gautier – il garde le statut d’œuvre conclusive d’un itinéraire existentiel et artistique, que bien des critiques et commentateurs ont voulu lui reconnaître.

Ce roman, qui de l’aveu même de Gautier fut inspiré par Carlotta Grisi, et qui fut entièrement composé auprès d’elle pendant un séjour à Genève, présente – avec d’autres aspects qui en font l’un des chefs-d’œuvre de notre auteur – l’intérêt incontestable d’être l’une des projections les plus nettes de l’écrivain, dans le personnage du protagoniste Guy de Malivert. Par un procédé parallèle, le protagoniste féminin Lavinia/Spirite reflète l’image de Carlotta, ce qui rend *Spirite* l’une des œuvres de Gautier où la portée autobiographique est la plus évidente².

¹ Le début et la fin de la carrière de Gautier sont visiblement marqués par l’adhésion au fantastique, mais entre *La Cafetière* (1831) et *Spirite* (1865-66), Gautier publie une dizaine d’autres récits du même genre, dont *Omphale* (1834), *La Morte amoureuse* (1836), *Le Pied de momie* (1840), *Arria Marcella* (1852), *Avatar* (1856), *Jettatura* (1856). *La Cafetière* et *Spirite* ouvrent et clôtent également le cycle de la ‘morte amoureuse’, réseau thématique qui constitue probablement l’apport le plus original et le plus significatif de Gautier dans le domaine du fantastique. Nous avons traité de quelques aspects de ce groupe de textes dans [La chambre fantastique. Théophile Gautier et l’espace \(u\)topique d’une expérience extrême](#), «Griseldaonline», 2012, 12. Sur le personnage de la ‘morte amoureuse’ chez Gautier, voir aussi: M. Eigeldinger, *Arria Marcella et le jour nocturne*, «Bulletin de la Société Théophile Gautier», I, 1979, pp. 5-13, R.B. Gordon, *Encadrer «La tapisserie amoureuse»*, «Bulletin de la Société Théophile Gautier», VII, 1985, pp. 135-150, et l’introduction de Michel Crouzet à: Th. Gautier, *L’œuvre fantastique*, Paris, Bordas, 1992, 2 voll.; sur *Spirite* en particulier: R. Chambers, «*Spirite*» de Théophile Gautier, une lecture, «Archives des Lettres modernes», 1974, 153, et l’introduction d’Alain Montandon dans le volume Th. Gautier, *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2003; pour une étude plus générale sur le thème littéraire on renvoie à l’ouvrage désormais classique de L. Cellier, *Mallarmé et la morte qui parle*, Paris, PUF, 1959; on lira aussi les *Notices* aux différents contes publiées dans: Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, sous la direction de P. Laubriet, Paris, Gallimard, 2002.

² Le séjour de Gautier à Saint-Jean, le quartier de Genève où se trouvait la villa de Carlotta, eut lieu entre la fin de juillet et novembre 1865; la correspondance de l’écrivain nous permet de suivre les étapes de la composition et de l’envoi des épreuves à Paris, qui commence les premiers jours du mois d’août et se termine vraisemblablement vers la fin d’octobre ou les premiers jours de novembre. Le jour même de la

Au-delà des différents éléments qui permettent de reconnaître Gautier dans Malivert, le texte nous intéresse parce qu'il contient l'un des rares véritables autoportraits de notre auteur³, intégré dans la «dictée de Spirite». Ce portrait, tout intérieur et littéraire, est centré et se termine sur l'image de la pudeur de Malivert, sentiment qui a déterminé le personnage – qui est, entre autres, un écrivain dilettante⁴ – à se tourner vers une écriture absolument objective qui dissimule son intériorité. L'intimité de l'écrivain ne se révèle qu'à quelques êtres d'élection qui seuls sont capables de percer le secret de son âme sous le masque d'une écriture cryptique.

La pudeur est d'ailleurs une attitude que les deux protagonistes ont en commun, même s'il s'agit d'un sentiment dont la source et les motivations sont en partie différentes: chez Malivert il vient de sa tendance naturelle à ne pas livrer au public la partie la plus secrète de son être, chez Lavinia il coïncide plus simplement avec la réserve que la bienséance impose à la jeune fille, lui interdisant, en l'occurrence, de faire le premier pas dans la connaissance d'un homme. La pudeur est donc ce qui crée une barrière infranchissable entre les deux protagonistes – introversion intellectuelle qui frôle le dédain chez le jeune homme, timidité qui relève du devoir social chez la jeune fille. Une sorte de fatalité perverse qui semble s'acharner contre Lavinia, rendra inutiles tous les efforts qu'elle fera pour se faire remarquer par Guy, si bien que la vie des deux protagonistes sera destinée à se poursuivre dans une incommunicabilité totale.

Nous nous trouvons là au cœur d'un thème majeur de l'œuvre de Gautier, celui du bonheur raté à cause d'une impossibilité de se rencontrer ou de se reconnaître, de l'enfermement dans un univers de solitude créé par une sorte de paralysie mentale ou affective, à cause de laquelle les êtres se côtoient sans se voir. Cette reconnaissance manquée est à l'origine de l'échec sentimental, qui chez Gautier s'identifie jusqu'à un certain point avec l'échec artistique. La crainte de ne pas voir, comprendre, reconnaître ce qui est essentiel à la réussite et au bonheur est une espèce de hantise morale qui se

publication du premier feuilleton de *Spirite* dans le «Moniteur universel», le 17 novembre 1865, Gautier écrit à Carlotta: «Mon âme est restée à Saint-Jean près de vous, et je ne sais que faire de mon corps. Je le mène tous les jours au *Moniteur* pour corriger les épreuves de *Spirite*, dont la publication a commencé ce matin. Lisez, ou plutôt relisez, car vous le connaissez déjà, ce pauvre roman qui n'a d'autre mérite que de refléter votre gracieuse image, d'avoir été rêvé sous vos grands marronniers et peut-être écrit avec une plume qu'avait touchée votre main chérie. L'idée que vos yeux adorés se fixeront quelque temps sur ces lignes, où palpète sous le voile d'une fiction le vrai, le seul amour de mon cœur, sera la plus douce récompense de mon travail» (Th. Gautier, *Correspondance générale*, éditée par C. Lacoste-Veysseyre, t. IX, 1865-1867, Genève, Droz, 1995, p. 134).

³ Gautier brosse un portrait assez éclatant de lui-même dans le poème *Fatuité*, en 1843 (cfr. Th. Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, éd. établie par M. Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 351), à un moment de sa vie où tout semble lui sourire – jeunesse, amours, succès. Son autoportrait le plus connu est pourtant l'article qu'il écrivit, à un âge beaucoup plus avancé, pour «L'Illustration» (9 mars 1867), et qui fut ensuite recueilli dans les *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874. Pour le reste, les descriptions de lui-même qu'on peut reconnaître en filigrane dans plusieurs de ses œuvres, sont caractérisées par une ironie sous laquelle il se dissimule plutôt qu'il ne se révèle; pour une étude de ces autoreprésentations, cfr. I. Merello, *Théophile Gautier: l'autportrait en masque*, «Publif @rum», IV, 2007, 6.

⁴ Les personnages dans lesquels Gautier s'identifie et se peint lui-même le plus ouvertement, sont toujours des écrivains ou des peintres amateurs.

révèle chez Gautier dès le début de sa carrière littéraire. Particulièrement poignante dans ses premières œuvres, c'est surtout dans celles-ci qu'elle montre son ambivalence morale et artistique, sentimentale et professionnelle: reconnaître ou non l'amour et la présence d'une femme amoureuse, est une action qui se situe sur le même plan que la recherche et la découverte de l'inspiration poétique. Bonheur intime et réussite sociale se superposent dans un même idéal qui se matérialise dans le corps féminin, dans le «poème de la femme»⁵, dont la représentation la plus riche en significations symboliques se trouve dans la révélation de la nudité sculpturale de Madeline au chapitre XVI de *Mademoiselle de Maupin*.

Nous allons retracer rapidement les étapes de cette constante et de son évolution au fil des textes les plus marquants, avant de nous concentrer sur *Spirite*.

*Celle-ci et celle-là*⁶

Publié dans le recueil des *Jeunes-France*⁷, ce conte fut vraisemblablement rédigé en 1832⁸. On y voit généralement la caricature du stéréotype de la passion romantique absolue, que poursuit le protagoniste Rodolphe avec des résultats plus ou moins drolatiques. Le ton général entre le grivois et le burlesque, prédominant tout au long du récit, laisse le pas, vers la fin, à une tirade moralisante, prononcée par l'ami 'raisonneur' de Rodolphe, Albert. Cet épilogue est axé sur une thématique assez fréquente dans les ouvrages de jeunesse de Gautier, qui est l'éloge de la maison, de la vie simple et paisible qu'on mène chez soi, de la poésie de l'intérieur. Ce thème, destiné pratiquement à disparaître des œuvres de Gautier après 1840, conduit tout naturellement à l'apologie des amours naïfs et familiers; cependant le philosophe Albert ne manque pas de montrer à son ami et disciple le revers de la médaille, c'est-à-dire le danger pour les êtres aimants et timides de passer inaperçus et d'être condamnés à la solitude:

Combien d'humbles cœurs se consomment en silence, et s'éteignent sans que leur flamme ait rayonné au-dehors! que de larmes ont coulé que personne n'a essuyées! que de passions, que de drames que l'on ne connaîtra jamais! que de génies avortés, que de plantes étiolées faute d'air!⁹

L'établissement d'une relation entre l'expérience amoureuse et la création artistique est déjà sensible dans ce monologue qui se prolonge sur plusieurs paragraphes:

⁵ *Le poème de la femme* fut publié pour la première fois dans la «Revue des deux mondes» le 15 janvier 1849; il fut ensuite inclus dans la première édition d'*Emaux et camées* en 1852 (cfr. Th. Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 447).

⁶ Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, cit., t. I, pp. 83-145.

⁷ Paru chez Renduel en 1833, ce recueil de nouvelles comprend *Sous la table*, *Onuphrius*, *Daniel Jovard*, *Celle-ci et celle-là*, *Elias Wilmanstadius*, *Le Bol de punch*.

⁸ Cfr. la *Notice* publiée dans Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, cit., t. I, p. 1265.

⁹ *Ibid.*, pp. 141-142.

l'effacement des êtres simples qui aiment en silence se double et se reflète dans l'échec littéraire, et 'les plantes' qui ne peuvent s'épanouir ou qui meurent faute d'air, sont aussi bien les amoureux que les artistes méconnus. Dans cette nouvelle le dénouement est heureux: touché par le discours de son ami, le protagoniste abandonne ses rêves exaltés et se réfugie dans l'affection de la naïve Mariette, dont les joues qui commençaient à pâlir redeviennent «rondes et potelées». Ce conflit entre l'enthousiasme et la passion romantiques d'un côté, et une sagesse tout intériorisée, de nature plus classique d'un autre côté, amorce déjà un débat qui accompagnera Gautier tout au long de son existence et de sa carrière d'écrivain.

*Mademoiselle de Maupin*¹⁰

Le grand roman de la jeunesse de Gautier – publié chez Renduel en 1835-1836 –, ébauche et creuset de tous les thèmes majeurs, les idées et les réflexions destinés à émailler ses ouvrages à venir, fait une part importante au sujet qui nous intéresse, sans toutefois l'intégrer véritablement dans le tissu narratif, mais l'évoquant essentiellement dans les parties 'philosophiques', souvent très étendues, dans les longues méditations dont le roman abonde. La hantise de l'occasion manquée, l'idée qu'il suffit d'un rien pour qu'une existence s'achemine vers le bonheur ou le malheur, le sentiment d'être la proie du hasard, mais aussi la crainte de ne pas être à la hauteur de ce que la vie demande, déterminent cette angoisse existentielle qui semble avoir été un véritable tourment pour le jeune Gautier, et qui s'exprime bien dans la correspondance fictive que son *alter ego* d'Albert entretient avec son ami Silvio:

Souvent, j'ai cette idée que, si j'étais parti une heure plus tôt, ou si j'avais doublé le pas, je serais arrivé à temps; que, pendant que je passais par cette rue, ce que je cherche passait par l'autre, et qu'il a suffi d'un embarras de voitures pour me faire manquer ce que je poursuis à tout hasard depuis si longtemps¹¹.

L'explosion de l'angoisse et le sentiment du vague des passions sont conséquents à cette obsession de saisir le moment, peut-être unique, que la vie offre sur le chemin de la recherche du bonheur:

Tu ne peux t'imaginer les grandes tristesses et les profonds désespoirs où je tombe quand je vois que tout cela n'aboutit à rien, et que ma jeunesse se passe et qu'aucune perspective ne s'ouvre devant moi; alors toutes mes passions inoccupées grondent sourdement dans mon cœur, et se dévorent entre elles fautes d'un aliment, comme les bêtes d'une ménagerie auxquelles le gardien a oublié de donner leur nourriture¹².

¹⁰ *Ibid.*, pp. 209-522.

¹¹ *Ibid.*, p. 248.

¹² *Ibid.*

Ce que d'Albert cherche de toutes ses forces, c'est une maîtresse selon son cœur, mais, de manière encore plus évidente que dans le texte précédent, dans ce roman la chasse au bonheur est le miroir de la recherche esthétique. Ces deux quêtes qui s'identifient – celle d'une femme idéale et celle de l'inspiration poétique – sont également exposées au risque d'un échec qui serait insupportable; dans la quête du Beau le danger est l'aboutissement au monstrueux, et c'est de cette manière symbolique qu'il faut lire le désarroi du protagoniste face à son penchant pour le supposé Théodore: «Je t'ai dit quelque part que j'avais peur, à force de chercher le beau et de m'agiter pour y parvenir, de tomber à la fin dans l'impossible ou dans le monstrueux»¹³.

Telle est la clé pour la compréhension de ce roman, dans lequel la réalisation d'un idéal sentimental et celle d'un idéal artistique ne font qu'un, et qui est entièrement, comme l'avait bien vu Baudelaire, «un hymne à la Beauté»¹⁴.

La même crainte exprimée dans *Celle-ci et celle-là* se retrouve d'ailleurs dans *Mademoiselle de Maupin*: on peut passer à côté du bonheur sans l'apercevoir, par cécité ou indifférence. Ainsi d'Albert, dans son attente de l'Idéal, est obsédé par la crainte de l'avoir frôlé sans le reconnaître:

Peut-être mon bonheur a-t-il passé à côté de moi, et je ne l'aurai pas vu, aveugle que j'étais; peut-être la voix a-t-elle parlé, et le bruit de mes tempêtes m'aura empêché de l'entendre. | Peut-être ai-je été aimé obscurément par un humble cœur que j'aurai méconnu ou brisé; peut-être ai-je été moi-même l'idéal d'un autre, le pôle d'une âme en souffrance – le rêve d'une nuit ou la pensée d'un jour¹⁵.

Sur le versant opposé, Rosette, dans le long dialogue avec Théodore du chapitre VI, se plaint d'être celle dont les sentiments n'ont pas été compris ou accueillis, et exprime dans les mêmes termes que d'Albert l'angoisse du bonheur raté, qu'elle vit cependant comme une réalité et non comme une perspective:

Ah! si vous aviez pu être à moi, combien ma vie eût été différente de ce qu'elle a été! le monde a une bien fausse idée de moi, et j'aurai passé sans que nul ne se soit douté de ce que j'étais [...]. | Si vous saviez, Théodore, combien il est profondément douloureux de sentir qu'on a manqué sa vie, que l'on a passé à côté de son bonheur, [...].¹⁶

¹³ *Ibid.*, p. 358.

¹⁴ «Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la Beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, l'*Idée fixe*»: ce premier article de Baudelaire sur Gautier parut dans «L'Artiste» du 13 mars 1859, et fut ensuite recueilli dans les *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, t. II (notre citation se trouve p. 111). Pour une édition commentée des articles de Baudelaire sur Gautier on pourra se reporter aussi à: Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier. Deux études*, édition critique, annotée et commentée par Ph. Terrier, Neuchâtel, La Baconnière, 1985.

¹⁵ Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, cit., t. I, p. 261.

¹⁶ *Ibid.*, p. 338.

Ce dialogue contient en germe et anticipe singulièrement la situation qui, trente ans plus tard, sera décrite dans *Spirite*; même cette pudeur de l'esprit qui sera au centre du portrait de Guy de Malivert fait par Lavinia, se lit déjà parfaitement dans ce que Rosette dit de d'Albert, *alter ego* de Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*:

Il y a au fond de son âme un sérail de belles idées qu'il entoure d'un triple mur, et dont il est plus jaloux que jamais sultan ne le fut de ses odalisques. [...] J'aime ces silencieux qui emportent leur idée dans leur tombe et ne la veulent point livrer aux sales baisers et aux impudiques attouchements de la foule¹⁷.

*La Toison d'or*¹⁸

Cette nouvelle, publiée pour la première fois dans «La Presse» en août 1839, montre une fois de plus un protagoniste qui est une projection de l'auteur, en quête d'un idéal qui est à la fois sentimental et artistique. Amoureux de la Madeleine de Rubens, il se met à la recherche de son équivalent en chair et en os – qu'il découvre dans la jeune dentellière Gretchen – plutôt pour le peindre à son tour que pour l'aimer. Déjà suggéré dans des ouvrages précédents, le danger pour l'artiste de se couper totalement de la réalité, d'être aveugle face à la nature et aux êtres vivants pour avoir trop vécu dans le monde de l'idéal, est ici placé au cœur même du texte, où le protagoniste Tiburce «connaissait plus de portraits que de visages; la réalité lui répugnait, et à force de vivre dans les livres et les peintures, il en était arrivé à ne plus trouver la nature vraie»¹⁹.

La concentration complète des forces vitales de l'être dans la poursuite et la réalisation d'un but abstrait, entraîne, une fois de plus, un risque de chute dans l'abîme du monstrueux, qui dans le cas de Tiburce consiste à subordonner l'être humain à sa représentation, ou même à ne plus distinguer l'un de l'autre: la déshumanisation serait donc au bout du chemin de la quête du Beau.

Comme dans *Celle-ci et celle-là*, mais dans une tonalité plus sérieuse et parfois élégiaque, l'atrophie affective de cet Argonaute moderne est la cause du malheur de l'être aimant et inerme qu'est Gretchen:

Un soupir étouffé, faible et doux comme le gémissement d'une colombe blessée à mort, résonna tristement dans l'air. [...] C'était Gretchen qui, cachée derrière un pilier, avait tout vu, tout entendu, tout compris. Quelque chose s'était rompu dans son cœur : elle n'était pas aimée²⁰.

¹⁷ *Ibid.*, p. 346.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 773-815.

¹⁹ *Ibid.*, p. 776.

²⁰ *Ibid.*, p. 809. Deux ans plus tard, Gautier fondera sur un motif semblable la scène centrale de *Giselle*.

Cependant, cette fois encore, l'intrigue bénéficie d'un dénouement heureux, qui survient après que le jeune peintre réussit un portrait de sa maîtresse – laquelle, de son côté, surmonte sa pudeur naturelle et pose nue pour son amant – assez bien tourné pour satisfaire ses aspirations créatrices.

*Spirite*²¹

Témoignage extrême du credo esthétique et humain de Gautier, *Spirite*²² nous ramène résolument dans la dimension et dans le cadre du fantastique. Inspiré par Carlotta Grisi, pour laquelle – après une longue période de séparation duré une quinzaine d'années²³ – le poète quinquagénaire a un retour de flamme qui envahit et domine puissamment la dernière décennie de sa vie, ce roman constitue, entre autres, un point d'arrivée dans la quête artistique et existentielle de notre auteur. Etrangement lié par des rapports subtils à l'ouvrage majeur de la jeunesse de Gautier – *Mademoiselle de Maupin* – *Spirite* renoue particulièrement avec les grands thèmes de la 'pudeur' de l'écrivain et du bonheur raté par inadvertance ou incompréhension, ou par le jeu cruel d'une fatalité maléfique.

Les deux héros d'Albert et Malivert – dont les noms mêmes sont liés par d'évidentes consonances et assonances – semblent représenter deux moments symétriques d'un même parcours existentiel: d'Albert, plus jeune, est hanté par la crainte de laisser passer sans le reconnaître l'instant fugitif qui lui ouvrirait les portes du bonheur; Malivert, au seuil de l'âge mûr, est celui qui a laissé s'échapper le bonheur sans l'apercevoir. Ces deux protagonistes incarnent donc l'"avant" et l'"après", entre lesquels se situe le moment crucial de l'expérience à saisir. Tous les deux poètes ou écrivains dilettantes, ils semblent également figurer, le premier un jeune Gautier encore peu connu, en quête d'une identité artistique, le second l'homme affirmé et admiré, sûr de ses idées et de ses moyens. Ce dernier cependant, au milieu d'une existence, sinon heureuse, paisible et sans souci, est frappé par la découverte lancinante d'être passé à côté de cette passion absolue dont l'absence semble représenter le seul grand vide dans sa vie.

Spirite contient le plus beau et le plus intime des autoportraits de Gautier: 'dictée' par l'esprit de Lavinia à Malivert, cette page magnifique – dont nous reproduisons un

²¹ Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, cit., t. II, pp. 1105-1230.

²² *Spirite* fut d'abord publié en feuilleton dans «Le Moniteur universel» entre le 17 novembre et le 6 décembre 1865, puis en volume en février 1866, chez Charpentier.

²³ La correspondance entre Gautier et Carlotta Grisi s'interrompt en août 1845, après la naissance de Judith, fille du poète et de la sœur de Carlotta, Ernesta. Nous n'avons plus de trace de relations épistolaires – sauf un billet de Gautier du 8 octobre 1852, sorte de post-scriptum dans une lettre d'Ernesta à sa sœur, et une lettre du 25 août 1853 – avant les retrouvailles à Genève en octobre 1861: à partir de ce moment, et surtout du printemps 1862, les lettres de Théophile à Carlotta et les réponses – moins nombreuses – de celle-ci, constituent la partie la plus importante de la correspondance de l'écrivain.

large extrait – reste la plus importante révélation de sa propre intériorité et à la fois des principes de son art que le poète nous ait livrée:

Lire un écrivain, c'est se mettre en communication d'âme; un livre n'est-il pas une confidence adressée à un ami idéal, une conversation dont l'interlocuteur est absent? Il ne faut pas toujours prendre au pied de la lettre ce que dit un auteur: on doit faire la part des systèmes philosophiques ou littéraires, des affectations à la mode en ce moment-là, des réticences exigées, du style voulu ou commandé, des imitations admiratives et de tout ce qui peut modifier les formes extérieures d'un écrivain. Mais, sous tous ces déguisements, la vraie attitude de l'âme finit par se révéler pour qui sait lire; la sincère pensée est souvent entre les lignes, et le secret du poète, qu'il ne veut pas toujours livrer à la foule, se devine à la longue; l'un après l'autre les voiles tombent et les mots des énigmes se découvrent. Pour me former une idée de vous, j'étudiai avec une attention extrême ces récits de voyage, ces morceaux de philosophie et de critique, ces nouvelles et ces pièces de vers semées çà et là à d'assez longs intervalles et qui marquaient des phases diverses de votre esprit. Il est moins difficile de connaître un auteur subjectif qu'un auteur objectif: le premier exprime ses sentiments, expose ses idées et juge la société et la création en vertu d'un idéal; le second présente les objets tels que les offre la nature; il procède par images, par descriptions; il amène les choses sous les yeux du lecteur; il dessine, habille et colore exactement ses personnages, leur met dans la bouche les mots qu'ils ont dû dire et réserve son opinion. Cette manière était la vôtre. À première vue on eût pu vous accuser d'une certaine impartialité dédaigneuse qui ne mettait pas beaucoup de différence entre un lézard et un homme, entre la rougeur d'un coucher de soleil et l'incendie d'une ville; mais, en y regardant de près, à des jets rapides, à des élans brusques, aussitôt arrêtés, on pouvait deviner une sensibilité profonde contenue par une pudeur hautaine qui n'aime pas à laisser voir ses émotions. | Ce jugement littéraire s'accordait avec le jugement instinctif de mon cœur; et maintenant que rien ne m'est caché, je sais combien il était juste. Toutes les emphases sentimentales, larmoyantes et hypocritement vertueuses vous faisiez horreur, et, pour vous, duper l'âme était le pire des crimes. Cette idée vous rendait d'une sobriété extrême dans l'expression des pensées tendres ou passionnées. Vous préféreriez le silence au mensonge ou à l'exagération sur ces choses sacrées, dussiez-vous passer aux yeux de quelques sots pour insensible, dur et même un peu cruel. Je me rendis compte de tout cela, et je ne doutai pas un instant de la bonté de votre cœur. Pour la noblesse de votre esprit, il ne pouvait s'élever la moindre incertitude; votre dédain altier de la vulgarité, de la platitude, de l'envie et de toutes les laideurs morales la démontrait suffisamment. À force de vous lire, j'acquis une connaissance de vous, que je n'avais vu qu'une fois, égale à celle que m'aurait donnée une intimité de tous les jours. J'avais pénétré dans les recoins les plus secrets de votre pensée, je savais vos points de départ, vos buts, vos mobiles, vos sympathies et vos antipathies, vos admirations et vos dégoûts, toute votre personnalité intellectuelle, et j'en déduisais votre caractère²⁴.

Synthèse parfaite de l'attitude humaine de Malivert/Gautier et de sa conception poétique, cette page peut être lue comme un véritable manifeste littéraire qui éclaire quelques-unes des idées fondatrices de l'esthétique de Gautier.

Articulé autour de trois concepts de fond – la révélation de l'auteur par son œuvre, la pudeur du poète, la distinction entre un art «subjectif» et un art «objectif» –, ce texte suit un parcours circulaire en trois étapes centrées sur la relation entre l'écrivain et son lecteur. Les composantes humaine et professionnelle de l'écrivain coexistent dans une

²⁴ Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, cit., t. II, pp. 1164-1166.

identification totale, si bien que la connaissance exacte et approfondie de l'une implique celle de l'autre: on déduit le «caractère» à partir de l'écriture et de la «personnalité intellectuelle», mais ce lien profond n'apparaît que si l'acte de lire signifie s'élever jusqu'à une «communication d'âme».

Cette vision de la réception de l'œuvre d'art, qui apparaît plus ciblée sur l'auteur que sur le destinataire, est certes une allusion à l'attention avec laquelle Carlotta lisait les publications de Gautier, et à l'empressement avec lequel celui-ci, de son côté, tenait à les lui envoyer; mais on n'est pas loin de retrouver dans ces lignes une attitude de Gautier lui-même, particulière à son travail de critique. On sait combien son activité de journaliste avait compté dans son existence, en bien et en mal, combien il s'était senti accablé par cette dure besogne, qu'il comparait à celle d'un condamné aux galères, mais qui lui était indispensable pour vivre²⁵. Malgré cela, il a évoqué à plusieurs reprises, dans ses feuilletons dramatiques, l'expérience du plaisir lié à la réception de l'œuvre d'art, et il a souvent professé et défendu une théorie de l'admiration qui permettait au critique d'entrer en communion avec l'artiste et de découvrir le secret de son art:

Admirer un grand artiste, c'est s'incarner en lui, entrer dans le secret de son âme; c'est le comprendre, et comprendre, c'est presque créer. La belle pièce de vers que vous lisez avec un enthousiasme senti est réellement de vous jusqu'à ce que l'écho de la dernière rime se soit éteint²⁶.

Admirer, c'est aimer par l'esprit; aimer, c'est admirer par le cœur! Qui voudrait se priver volontairement d'une telle félicité: la critique n'est pas, comme on se l'imagine, la recherche des défauts, c'est la recherche des beautés²⁷.

Tour à tour auteur et destinataire pour sa double activité d'écrivain et de feuilletoniste, Gautier souhaitait peut-être retrouver dans son public cette même «communication d'âme» qu'il connaissait en tant que lecteur et critique, et qu'il évoquera plus de vingt ans plus tard dans *Spirite*: c'est bien Carlotta qui devait incarner à la perfection, à ses yeux, ce modèle de lecteur idéal, étant devenue elle-même sa lectrice favorite²⁸.

²⁵ Tous les biographes de Gautier qui l'ont connu personnellement ont insisté sur ses doléances relativement à son travail de feuilletoniste: cfr. E. Feydeau, *Théophile Gautier. Souvenirs intimes*, Paris, Plon, 1874; M. Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1895; E. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, Paris, Fasquelle, 1911-1913.

²⁶ Feuilleton de «La Presse», 1^{er} juillet 1844.

²⁷ Feuilleton de «La Presse», 16 décembre 1844. Ces théories, dans lesquelles on reconnaît, en partie, des idées exprimées par Hugo dans la Préface de *Cromwell*, n'empêchaient pas Gautier d'être un critique sévère à l'occasion; pour un traitement plus approfondi de la 'critique admirative' de Gautier on pourra se reporter à notre *Théophile Gautier journaliste à «La Presse». Point de vue sur une esthétique théâtrale*, Torino-Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 23-36.

²⁸ Il semblerait, en tout cas, que cette critique 'de sympathie' que Gautier préconise, soit particulièrement possible, ou ne soit possible qu'aux artistes mêmes, qui ont pu expérimenter à tour de rôle la position d'émetteur' et de 'récepteur' par rapport à l'œuvre d'art. C'est donc probablement son statut d'artiste – même si désormais à la retraite au moment de la publication de *Spirite* – qui permet à Carlotta/Lavinia de

Le deuxième point fondamental de ce manifeste poétique exprime sans nuances le refus total d'une mise en scène de l'intimité, et particulièrement de la souffrance, qui avait été l'un des points de force de certaine esthétique romantique. Dans la *Préface* de ses *Méditations poétiques*, événement littéraire de l'année 1820, Lamartine proclamait non sans fierté que les cordes de sa lyre étaient «les fibres mêmes du cœur de l'homme». La poésie comme libre épanchement de la vie intime, la douleur comme seule origine de la poésie, sont au cœur de l'esthétique romantique et trouvent probablement leur expression la plus célèbre dans le «mythe du pélican» et dans les quatre poèmes des *Nuits* qu'Alfred de Musset publia entre 1835 et 1837: «Rien ne nous rend si grand qu'une grande douleur», «Les plus désespérés sont les chants les plus beaux» et «Il nous faut du malheur recevoir le baptême», sont quelques-uns des vers passés à la postérité en tant que paradigmes de cette poétique.

Gautier lui-même ne fut pas totalement étranger à une telle conception de la poésie: dans un poème écrit au début de son voyage en Espagne, *Le Pin des Landes*²⁹, l'image du pélican se transforme dans celle, moins truculente, du pin dont la résine – significativement comparée à des larmes et à du sang – coule des entailles pratiquées dans son écorce. Le pin est une métaphore du poète, dont l'art n'a d'autre origine que la blessure profonde qui s'ouvre dans son cœur. Cette image doit évidemment quelque chose à Musset, mais une différence considérable apparaît entre les deux textes: la théâtralisation de la mort du pélican, qui «ouvre son aile au vent» et se frappe «avec un cri sauvage» suscitant la terreur du voyageur sur la plage, est remplacée par la vue du pin solitaire et silencieux qui se dresse au bord de la route dans le désert des Landes, une image qui montre que, si l'origine de la poésie se reconnaît toujours dans la souffrance du poète, celle-ci n'est cependant pas donnée en spectacle au public.

La position de Gautier sur cet aspect de la relation écrivain-public est donc claire dès le début: la réserve dont il voile «la vraie attitude de l'âme» et les idées les plus intimes qui sont «le secret du poète» formaient déjà le fond du caractère de d'Albert dans *Mademoiselle de Maupin*, pour se retrouver inchangée dans *Spirite*. La conséquence de cette attitude, que les étrangers prennent pour de la froideur mais qui n'est autre qu'une sensibilité excessive se cachant sous une «pudeur hautaine», est le refus de toute forme d'emphase sentimentale, de mise en scène de l'intimité personnelle et de la souffrance dont certain romantisme avait fait le fond même de sa poétique³⁰. Dans ces œuvres de Gautier où la dimension psychologique et humaine s'identifie à la dimension artistique et à tout ce qui se rapporte au travail du poète, la «pudeur hautaine» qui ne veut pas révéler les émotions a son pendant exact dans une esthétique qui, sur le plan

faire l'expérience de la «communication d'âme», qui, au-delà de son acception littéraire, sera en fait l'événement-clé dans l'intrigue de ce roman.

²⁹ Ce poème fut d'abord publié sans titre dans «La Presse» du 5 juin 1840, puis il fut recueilli dans les *Poésies complètes* en 1845; cfr. Th. Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 371.

³⁰ Des exemples d'un romantisme 'à part' ne manquent toutefois pas: il suffit de penser à Vigny avec sa conception du poème philosophique et sa morale stoïque qui n'admettaient ni plaintes ni épanchements.

du contenu, refuse l'épanchement personnel et le sentimentalisme, et sur celui du style la rhétorique pathétique et larmoyante.

Cette donnée à la fois psychologique et esthétique trouvera une continuité dans le mouvement post-romantique du Parnasse, dont le représentant le plus éloquent sera Charles Leconte de Lisle. Ce poète fera du refus du lyrisme personnel un point de force de sa doctrine, telle qu'il l'exprimera dans les préfaces de ses recueils poétiques et dans un célèbre sonnet intitulé *Les Montreurs*³¹. Le titre fait allusion au métier de ceux qui «montraient» en public, au cours de fêtes ou de manifestations populaires, des marionnettes ou des animaux apprivoisés; dans le texte cette métaphore indique le poète romantique qui attire l'intérêt de la foule en faisant étalage de son «cœur ensanglanté» ou de sa «volupté».

La mise au point d'une nouvelle relation entre l'écrivain et son public révèle une conception plus aristocratique du poète, dans laquelle celui-ci, refusant de lever les voiles de la 'pudeur divine', choisira plutôt de porter un regard impassible sur une réalité tout extérieure. L'impassibilité de l'écrivain deviendra d'ailleurs un précepte assez général du post-romantisme, comme le prouveront, du côté du roman et de la nouvelle, les idées de Flaubert et plus tard du naturalisme.

Mais Gautier ne suit pas des principes aussi extrêmes: l'autoportrait contenu dans *Spirite* montre assez bien que le rapport entre l'écrivain et son lecteur peut devenir une connaissance intime, une communication à un niveau profond qui dévoile «les recoins les plus secrets» de la pensée du poète, bien que celui-ci refuse l'emphase sentimentale, la platitude, la facilité pathétique et préfère se renfermer dans sa «pudeur hautaine». La solution de cette impasse entre le besoin d'une communication d'âme et la pudeur du poète se trouve dans le troisième point de ce manifeste poétique, qui établit la distinction entre «auteur subjectif» et «auteur objectif». La description du premier, qui «exprime ses sentiments, expose ses idées et juge la société et la création en vertu d'un idéal», nous ramène évidemment à l'écrivain romantique, dont Gautier refuse la manière et le style, se réservant plutôt l'étiquette d'«auteur objectif». Cette expression indique l'écrivain qui se limite à montrer des objets tels qu'ils se trouvent dans la réalité, à créer des œuvres fondées sur l'image et sur la description, qui cachent toutefois des significations profondes sous la surface du texte. Il ne s'agit donc pas de supprimer l'idéal, la passion qui étaient au cœur de la vision romantique du monde – et de laquelle Gautier se réclamera toujours –, mais plutôt de créer un langage nouveau autour des mêmes noyaux de sens, une écriture cryptique, procédant par images et par symboles: c'est au lecteur capable de «se mettre en communication d'âme» de déchiffrer le sens caché de cette écriture-déguisement.

C'est donc un rapport très particulier qui se crée entre l'écrivain et le lecteur, dans lequel la réception de l'œuvre demande un effort de décryptage que tous ne sont peut-être pas en mesure de fournir; mais c'est après cet effort que «la vraie attitude de l'âme

³¹ Recueilli dans les *Poèmes barbares* en 1862.

finir par se révéler pour qui sait lire», que «les voiles tombent et les mots des énigmes se découvrent», et que le lecteur arrive à percer le secret du poète. Dans ce rapport complexe entre l'auteur et son public, on a l'impression que Gautier transpose quelque peu le principe de la «difficulté vaincue» – qui était l'un des piliers de sa poétique – du côté du lecteur et de la réception du texte. S'il est vrai que le poète doit se battre contre une matière difficile à dominer, que «l'œuvre sort plus belle | d'une forme au travail | rebelle»³², il doit être également vrai que le travail du lecteur n'est pas moins ardu, et que le décodage du texte passe par le principe doctrinaire de la difficulté vaincue presque autant que sa création.

La hantise du bonheur raté, qui était une perspective angoissante dans *Mademoiselle de Maupin*, s'est dramatiquement réalisée dans *Spirite*: par son inadvertance, sa superficialité, ou à cause d'une fatalité malveillante, Malivert n'a pas vu, près de lui, Lavinia et la passion poétique qui aurait pu lui entrouvrir l'univers de l'Idéal. Mais *Spirite* fait partie des récits fantastiques de notre auteur: l'interruption qui s'est créée dans l'itinéraire de la connaissance, l'échec dans la quête, se résolvent dans la dimension 'autre' qui est celle de l'expérience fantastique, de par sa nature libératrice. La fracture se recompose ainsi grâce à l'entrée dans un au-delà où toutes les idées et les aspirations terrestres sont dépassées par la contemplation de l'image finale de Lavinia/Spirite, représentation d'un idéal avec lequel est enfin possible un contact qui n'est plus provisoire ou momentané comme dans les récits précédents de la 'morte amoureuse', mais définitif. La vision a lieu, significativement, à Athènes, sur les marches du Parthénon:

Sur les marches du temple, entre les deux colonnes derrière lesquelles s'ouvre la porte du pronaos, Spirite se tenait debout dans cette pure clarté grecque si peu favorable aux apparitions, au seuil même de ce Parthénon si clair, si parfait, si lumineusement beau. Une longue robe blanche, sculptée à petits plis comme les tuniques des canéphores, descendait de ses épaules jusque sur le bout de ses petits pieds nus. Une couronne de violettes, — de ces violettes dont Aristophane célèbre la fraîcheur dans une de ses parabases, — ceignait ses cheveux d'or aux bandeaux ondes. Costumée ainsi, Spirite ressemblait à une vierge des Panathénées descendue de sa frise. Mais dans ses yeux de pervenche brillait une lueur attendrie qu'on ne voit pas aux yeux de marbre blanc. À cette radieuse beauté plastique, elle ajoutait la beauté de l'âme³³.

Dernier récit du cycle de la 'morte amoureuse', *Spirite* est le seul dont le dénouement montre la réunion définitive des amants, qui n'a lieu pourtant qu'après la mort, dans la dimension de l'extra-monde. Le texte se conclut également sur la reconstitution d'un modèle esthétique dont Lavinia est encore l'image, réunissant la «beauté plastique» et la «beauté de l'âme»: son apparition au seuil du Parthénon l'indique comme le terme idéal de la quête du Beau, synthèse unique d'une recherche que le poète accomplit et qui ne s'apaise qu'à la fin de la vie.

³² Ce sont les premiers vers du poème *L'Art*, texte conclusif du recueil d'*Emaux et camées* (cfr. Th. Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 570).

³³ *Romans, contes et nouvelles*, cit., t. II, p. 1224.

Dans le portrait que Gautier offre de lui-même en tant qu'homme et qu'artiste, le débat entre la pudeur et la révélation de soi apparaît comme une composante incontournable pour la compréhension de sa personnalité et de sa poétique, particulièrement en ce qui concerne la relation entre l'auteur et son public. Du début à la fin de son existence et de sa carrière artistique, ce débat sera à l'origine de son attitude de réserve et de «pudeur hautaine», ainsi que de son écriture «objective», un *habitus* stylistique destiné à caractériser à jamais sa production littéraire.

giovanna.bellati@unimore.it
(Università di Modena e Reggio Emilia)