

Lydia CORADO BEGUE

T H E O P H I L E   G A U T I E R  
E T  
L E   B O N H E U R

Tesi dirigida per la Dra  
L. ANOLL, i presentada a  
la Facultat de Filologia  
de la Universitat de  
Barcelona per a l'obten-  
ció del títol de Doctor.

Setembre del 1989.

#### 2.4.4. La chasteté - Ses images

La souffrance qui torture Fortunio amoureux de Musidora au passé libertin et qui lui fait mettre le feu à sa maison afin d'effacer tout souvenir honteux<sup>48</sup> révèle un premier personnage pour qui le concept de vertu joue un rôle décisif dans sa vie. Il renoncera à l'amour de la jeune fille précisément parce qu'elle ne possédait plus "la pureté virginale et la chaste ignorance"<sup>49</sup> qu'il attendait. Prince venu d'Orient, il a conservé un des traits les plus caractéristiques de l'islamisme; bien qu'ayant grandi libre et sans éducation répressive, pour lui, l'honneur de la femme, c'est-à-dire sa vertu, est la première qualité exigible à une relation sérieuse et durable. Musidora le pressent, "il me méprise, il me regarde comme une *impure*; il ne veut pas de moi. Et Musidora jeta dans sa vie passée un

---

<sup>48</sup> "Je ne voulais plus te voir dans cette maison qui t'avait été donnée par un autre, où d'autres t'avaient possédée. Cela me faisait horreur; j'en haïssais chaque fauteuil, chaque meuble, comme un ennemi mortel; j'y voyais un baiser ou une caresse". *Fortunio* in Nouvelles, op. cit. p.134.

<sup>49</sup> Ibid. p.7

regard lent et sombre"<sup>50</sup>.

Ce passé irrécupérable sera l'obstacle à son bonheur, et la mort la lavera de ses souillures passées car chez Gautier, il n'existe jamais de seconde chance, on n'aime qu'une seule fois. En fait, Fortunio devient la première démonstration qui répond aux hypothèses émises par d'Albert, à la quête infatigable de son idéal:

"Peut-être ne peut-on aimer réellement qu'une vierge, - vierge de corps et d'esprit, - un frêle bouton qui n'ait été encore caressé d'aucun zéphyr et dont le sein fermé n'ait reçu ni la goutte de pluie ni la perle de rosée, une chaste fleur qui ne déploie sa blanche robe que pour vous seul, un beau lis à l'urne d'argent où ne se soit abreuvé aucun désir, et qui n'ait été doré que par votre soleil, balancé que par votre souffle, arrosé que par votre main. - Le rayonnement du midi ne vaut pas les divines pâleurs de l'aube, et toute l'ardeur d'une âme éprouvée et qui sait la vie le cède aux célestes ignorances d'un jeune coeur qui s'éveille à l'amour. - Ah ! quelle pensée amère et honteuse que celle qu'on essuie les baisers d'un autre, qu'il n'y a peut-être pas une seule place sur ce front, sur ces lèvres, sur cette gorge, sur ces épaules, sur tout ce corps qui est à vous maintenant, qui n'ait été rougie et marquée par des lèvres étrangères (...) et que tout là-bas, bien loin, bien à l'écart dans un de ces recoins de l'âme où l'on ne va jamais, veille un souvenir inexorable qui compare les plaisirs d'autrefois aux plaisirs d'aujourd'hui"<sup>51</sup>.

D'Albert a l'intuition que la source du véritable amour se trouve chez une "virginale créature aussi candide

---

<sup>50</sup> Ibid. p.65.

<sup>51</sup> Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.146.

que la neige"<sup>52</sup> car il désire autre chose que l'amour sensuel que lui apporte Rosette ou qu'il trouvait autrefois chez les courtisanes. Il comprend qu'il existe un second niveau où les deux amants se rejoignent dans un état de complète harmonie et sans arrière-pensées. C'est aussi le souhait de Madeleine qui recherche également un coeur "vierge et pur qui n'eût jamais aimé et qui en fût capable"<sup>53</sup>. Nous comprenons pourquoi la rencontre entre ces deux personnages ne devient plus fortuite dans le roman; l'un devient la concrétisation du rêve de l'autre, mais leur union n'aura pas de suite car en 1835, Gautier n'est pas encore l'auteur de Spirite et ses inquiétudes métaphysiques restent sous-jacentes. Il est encore et surtout l'auteur de la célèbre Préface qu'il commence, précisément, en ironisant sur la vertu<sup>54</sup>.

Deux ans plus tard, Fortunio renoncera à un éventuel bonheur parce que Musidora, tout comme Rosette pour d'Albert, ne répondait pas à ses exigences. Fortunio, le premier, prendra conscience de l'importance de la chasteté

---

<sup>52</sup> Ibid. p.146.

<sup>53</sup> Ibid. p.229.

<sup>54</sup> "Une des choses les plus burlesques de la glorieuse époque où nous avons le bonheur de vivre est incontestablement la réhabilitation de la vertu entreprise par tous les journaux, de quelque couleur qu'ils soient, rouges, verts ou tricolores.

La vertu est assurément quelque chose de fort respectable, et nous n'avons pas envie de lui manquer, Dieu nous en préserve ! La bonne et digne femme !". Ibid. p.25.



comme condition préliminaire à une relation qui, en principe, aurait dû conduire au bonheur. Malgré l'amour sincère de Musidora, malgré son propre amour pour elle, il choisit la rupture car il sait que sa jalousie l'empêchera toujours d'être heureux.

Ecrite en 1837, la même année que Fortunio, la Chaîne d'or présente une version ancienne de relation en triangle où la courtisane Plangon explique le choix de son très jeune amant, le seul qu'elle ait jamais aimé, justement parce qu'il représentait la chasteté - du moins le croyait-elle. "Ce qui l'avait charmée dans cet enfant, c'étaient son innocence et sa pureté, elle retrouvait en lui la virginale candeur qu'elle n'avait plus. Il était pour elle quelque chose de séparé, de chaste et de saint, un autel inconnu où elle répandait les parfums de son âme"<sup>55</sup>. Lorsqu'elle apprend que Ctésias avait d'abord été l'amant de Bacchide, sa fureur, mais surtout sa douleur éclatent et c'est alors qu'apparaît chez Gautier une équation qui se vérifiera dans Avatar et se réalisera dans Spirite : chasteté + amour = bonheur. Le premier terme étant la condition nécessaire et suffisante qui entraîne systématiquement l'accomplissement des deux suivants.

C'est cette unique condition que pose le Bon Dieu dans Une Larme du Diable (1839) aux deux Anges gardiens

---

<sup>55</sup> *La Chaîne d'or* in Nouvelles, op. cit. p.307.

pour épouser Alix et Blancheflor<sup>56</sup>. Mariage mystique à peine évoqué sous une pointe d'humour mais qui permet de constater que très tôt, il existe chez Gautier une tendance à aller au-delà de la simple narration, ainsi qu'une obsession subliminale pour tout ce qui est candide. Ce souci de l'honnêteté féminine ou de la vertu se retrouve souvent dans ses oeuvres avec des expressions réitératives comme "le milieu chaste"<sup>57</sup>, "pureté virginale", "chaste ignorance"<sup>58</sup>, "idéal (...) chaste"<sup>59</sup>, lit "de la plus virginale simplicité"<sup>60</sup>, passion pure"<sup>61</sup>, petit lit virginal"<sup>62</sup>, "femme d'une angélique beauté"<sup>63</sup>, "chaste coeur"<sup>64</sup>, "chastes câlineries"<sup>65</sup>, "chastes plis de sa robe"<sup>66</sup>,

---

<sup>56</sup> "Vous êtes amoureux de ces deux jeunes filles; je m'en vais faire une enquête sur elles, et, si elles sont aussi pures que vous le dites, je vous accorde leur âme en mariage; vous les épouserez aussitôt qu'elles arriveront ici".

*Une Larme du Diable* in Théâtre, op. cit. p.4.

<sup>57</sup> Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.157.

<sup>58</sup> *Fortunio* in Nouvelles, op. cit. p.7

<sup>59</sup> Ibid. p.12.

<sup>60</sup> Ibid. p.37.

<sup>61</sup> Ibid. p.79.

<sup>62</sup> *Une Larme du Diable* in Théâtre op. cit. p.2.

<sup>63</sup> Avatar, op. cit. p.36.

<sup>64</sup> Ibid. p.97.

<sup>65</sup> Ibid. p.104.

"la couverture vénitienne enveloppait chastement ses pieds"<sup>67</sup>, "chaste baiser"<sup>68</sup>, "air de modestie virginal"<sup>69</sup>, "innocente et pure"<sup>70</sup>, "chapeau virginal"<sup>71</sup>, "larmes pures, vraies perles de chasteté"<sup>72</sup>, "probité virginal"<sup>73</sup>, "corps virginal"<sup>74</sup>, "physionomie candide et virginal"<sup>75</sup>, etc.

Quand aux comparaisons sur la chasteté, elles se limitent à deux images, la neige et la colombe, uniques symboles de pureté. Ainsi, pour décrire le bonheur chaste de ce couple uni formé par les comtes Labinski, Gautier les associe à "deux colombes que le même désir appelle"<sup>76</sup>. La colombe est l'oiseau qui retourne toujours au logis et qui ne se sépare jamais de son compagnon; elle est douceur et tendresse comme l'est la relation entre les deux époux.

---

<sup>66</sup> Jettatura in Romans et Contes, op. cit. p.171

<sup>67</sup> Ibid. p.240.

<sup>68</sup> La Belle-Jenny, op. cit. p.166.

<sup>69</sup> Le Capitaine Fracasse, op. cit. p.26.

<sup>70</sup> Ibid. p.139.

<sup>71</sup> Ibid. p.200.

<sup>72</sup> Ibid. p.255.

<sup>73</sup> Spirite, op. cit. p.121.

<sup>74</sup> Ibid. p.154.

<sup>75</sup> Tableaux de Siège, op. cit. p.243.

<sup>76</sup> Avatar, op. cit. p.33.

C'est aussi l'oiseau choisi par Noé à la fin du déluge pour lui signaler l'approche de cette autre terre promise où devait commencer une nouvelle ère de paix et d'harmonie entre les hommes et Dieu. La colombe est enfin la manifestation du Saint-Esprit et revêt par là-même son essence sacrée. Chez les comtes, il existe donc une compréhension absolue et une fidélité sauvegardée précisément par une "vertu qui pousse la délicatesse jusqu'à la divination"<sup>77</sup>.

D'autre part, Isabelle, dans la salle à manger de l'auberge à Paris "roulait distraitement entre ses doigts une boulette de mie de pain à laquelle elle donnait la forme d'une colombe et reposait sur son cher Sigognac, assis à l'autre bout de la table, un regard tout baigné de chaste amour et de tendresse angélique"<sup>78</sup>. La pureté qui la caractérise malgré un contexte de bohème qui ne s'y prête guère<sup>79</sup> se matérialise ainsi sous cette forme moulée inconsciemment. C'est cette chasteté qui permet encore à Isabelle d'être reconnue officiellement par son père, le

---

<sup>77</sup> Ibid. p.125.

<sup>78</sup> Le Capitaine Fracasse, op. cit. p.283.

<sup>79</sup> "Nulle ne sait mieux éconduire un galant par une politesse exacte et glacée qui ne laisse pas d'espoir". Ibid. p.200.

"En cette vie errante et dissolue, belle comme elle promettait de l'être, que d'attaques sa pudicité n'a-t-elle point à souffrir de la part de ces libertins qui volent aux comédiennes comme papillons aux lumières". Ibid. p.443.

prince de Vallombreuse et de jouir du titre de comtesse de Lineuil car même si la reconnaissance miraculeuse de l'enfant par ses parents est devenu un lieu commun littéraire, Gautier l'a personnalisé en y ajoutant comme condition la vertu de la jeune fille. Le prince, son père, lui dit sans ambages son bonheur de la savoir aussi digne de lui et de sa maison que si elle n'avait pas vécu "à travers les hasards d'une vie errante, et d'une profession peu rigoureuse d'ordinaire"<sup>80</sup>, et lui avoue sa satisfaction d'avoir sauvé son fils du crime d'inceste grâce à cette vertu<sup>81</sup>. Comme Prascovie, Isabelle est protégée du vice par cette armure qu'est la chasteté où elles puisent leur force morale. Grâce à leur constance, Prascovie sera toujours fidèle à son époux et Isabelle se sauvera donc de l'inceste.

Dans l'imaginaire de Gautier, la neige occupe une place remarquable; comme la colombe, elle est symbole de pureté, mais elle s'associe en plus à l'idée d'infini et d'absolu. La neige est une création de la nature et sa beauté vient de l'harmonie de sa blancheur, voilà pourquoi Gautier sera surtout attiré par l'image des hautes cimes, vierges des pas de l'homme et que rien ne vient souiller. Ainsi, la comtesse Labinska est "chaste comme la neige du

---

<sup>80</sup> Ibid. p.445.

<sup>81</sup> Ibid. p.445.

dernier sommet de l'Himalaya"<sup>82</sup> et Nyssia déjà se disait "vierge comme la neige où l'aigle même n'a pu imprimer le cachet de ses serres"<sup>83</sup>, images que Gautier reprendra dans un feuilleton publié au Moniteur le 28 septembre 1863 sur le Jocelyn de Lamartine et qu'il présente comme une "tendre et pure épopée de l'âme où ne sont pas racontées les brillantes aventure d'un héros, mais les souffrances obscures d'un humble coeur inconnu, délicat chef-d'oeuvre plein d'émotion et de larmes, d'une blancheur alpestre, virginal comme la neige des hauts sommets, où aucun souffle impur n'arrive, et où l'amour qui s'ignore lui-même, tant il est chaste, pourrait être contemplé par les anges"<sup>84</sup>.

Cette neige associée aux sommets devient plus proche du ciel et la pureté qu'elle représente se divinise peu à peu; comme la colombe, la neige évoque implicitement la présence de Dieu, ce qui confère un caractère sacré à l'amour, pur de toute tache et qui trouvera bientôt sa culmination dans Spirite. Pour Gautier, frileux et amant du soleil, la neige perd sa froideur et devient éclatante, il lui consacre même des poèmes, tel celui écrit à l'occasion du 1er janvier 1850 dans lequel il montre la neige comme une "fourrure blanche" qui "tisse aux statues/Un voile de

---

<sup>82</sup> Avatar, op. cit. p.36.

<sup>83</sup> *Le Roi Candaule* in Nouvelles, op. cit. p.405.

<sup>84</sup> Critique artistique et littéraire, op. cit. p.147.

chasteté"<sup>85</sup> ou encore celui d'Emaux et Camées, *Symphonie en Blanc majeur* dans lequel il parle de l'éclat des femmes-cygnés, un éclat plus blanc que la neige elle-même et qui fait songer à Séraphita.

La neige transfigure le paysage dont elle masque les défauts en le rendant uniforme; ce qui apparaît au regard, c'est uniquement la blancheur et la luminosité. Voilà pourquoi, comme tous les artistes, Gautier est attiré par la splendeur particulière d'un site sous la neige, propice à la méditation, au rêve ou parfois à l'enthousiasme (c'est le sens de l'allemand *märchenhaft*, la neige crée une atmosphère merveilleuse de conte de fées, comme dans Spirite). Ainsi qu'une blanche hermine, la neige se double d'un symbole de pureté; elle appelle le respect, et l'extraordinaire apparition de Spirite dans le traîneau au Bois de Boulogne n'est plus gratuite, Spirite étant elle-même pureté et douceur. Le contexte dans lequel elle se trouve ne dépare donc pas sa nature immatérielle.

Pourquoi cette importance à la chasteté, à la vertu de la femme ? est-ce par principe religieux, par influence d'un catholicisme accordant une très grande importance à la chasteté ? nous en doutons; par respect à une morale traditionnelle ? nous ne le croyons absolument pas ; par

---

<sup>85</sup> *La Neige*, fantaisie d'hiver in Poésies complètes, Tome I, op. cit. p.205-206.

acquit socio-culturel ? non plus. Gautier faisait plutôt montre d'une grande tolérance et était précisément peu enclin à tout type de censure; sa vie n'était pas un modèle de puritanisme et ce n'était pas l'amour sans retour qu'il vouait à Carlotta qui pouvait éveiller en lui ces pensées strictes et rigoureuses. Nous pensons que la réponse se trouve dans un feuilleton de 1865, *La fête des vigneron*s à Vevey, dans lequel il commente en particulier une phrase de la préface du Supplice d'une femme sur la fidélité et qui servait d'épigramme à la brochure d'une pièce de Girardin :

"Ce n'est pas pour rien que l'honneur spécial de la femme a été placé dans la chasteté. La première probité pour elle est la probité du flanc, d'où dépend la certitude de la famille. Le mariage prend la jeune fille scellée du sceau virginal. Toute faute, chez elle, détruirait la sécurité du foyer, qu'elle précède ou suive l'hymen. Sans doute, l'infidélité de l'homme est répréhensible; elle introduit dans le ménage le mensonge ou la solitude, les détournements d'affection ou d'argent, le chagrin ou l'orgueil froissé de la femme trahie; mais enfin elle est tout extérieure. Nous ne l'excusons pas pour cela; pourtant ses conséquences sont moins terribles que celles déterminées par la chute de l'épouse gardienne de la maison et de l'intégrité des races"<sup>85</sup>.

La vertu est donc garante de la sécurité et de

---

<sup>85</sup> Les Vacances du Lundi, op. cit. p.79-80.



l'authenticité de la famille; la femme a le rôle sacré et unique, comme la vestale antique, de garder et de protéger le foyer des intrusions et d'assurer la continuité légitime du nom dans une société patriarcale où le fils devient l'alter ego du père. Sur la femme repose alors la responsabilité et l'honneur d'une maison<sup>87</sup>, d'où l'exigence d'une retenue virginale .

#### 2.4.5. Union totale

Simultanément à sa conception d'un amour charnel (Mademoiselle de Maupin, Fortunio, Celle-ci et Celle-là, la Toison d'or, etc.), Gautier exprime son idéalisation en le présentant à un niveau non plus physique mais spirituel (quelquefois dans les mêmes oeuvres comme Mademoiselle de Maupin ou Avatar) où le sentiment atteint un degré de

---

<sup>87</sup> Rappelons qu'Isabelle est reconnue par son père et devient comtesse parce qu'elle n'a jamais failli à l'honneur d'un nom qu'elle ne connaissait pourtant pas.

perfection qui permet la fusion totale des deux amants. L'image des deux âmes-soeurs qui se fondent en une seule comme deux larmes ou deux perles apparaît fréquemment dans sa symbolique et se développe constamment jusqu'à trouver son acmé dans Spirite.

#### 2.4.5.1. Compénétration

L'amour se présente comme le moyen de communication le plus direct entre deux personnes; un courant de sympathie implicite s'établissant immédiatement et la compénétration devenant totale. L'amant participe des émotions de l'être aimé comme si elles étaient siennes; c'est ce qu'avoue l'amoureux d'*Elégies* :

"De ses affections sombre et miroir fidèle,  
Je riais, je pleurais, à son rire, à ses pleurs,  
Lorsqu'elle me contait sa joie, ou ses douleurs.  
Sa vie était la mienne"<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> *Elégie* II, in Poésies, 1830-1832, op. cit. Tome I, p.46-47.

Attitude qui persistera dans l'oeuvre entière puisque Gautier restera fidèle à l'idée platonicienne de l'âme initiale scindée en deux et à la recherche perpétuelle de l'unité première.

Dans un contexte comme celui du XIXe siècle où florissaient toute les nouvelles religions orientales ou autres, où le magnétisme mettait en évidence des fluides autour des personnes, l'âme acquérait à nouveau une importance première, et pour un esprit aussi sensible que celui de Gautier, l'influence de tous ces courants spiritualistes, dont nous parlerons au dernier chapitre, devait laisser son empreinte dans l'oeuvre. Ainsi, les personnages dont l'amour est sincère vont être présentés prêts à "se fondre" avec l'objet aimé dont ils connaissent ou devinent les moindres émotions dans une harmonie complète; c'est du moins le voeu du poète dans *Fantaisies* qui voudrait un coeur fait pour le sien, "qui le sentît, l'aimât, et qui le comprît bien, / Un coeur naïf de jeune fille"<sup>89</sup>.

Il est vrai que de toutes les jeunes femmes amoureuses chez Gautier, il émane quelque chose de frais, de "naïf"; pour elles, (Calixte, Brenda, Katy, Isabelle, Lavinia...), l'amour est un sentiment neuf qui vient d'éclorre pour la première fois dans leur coeur et leur

---

<sup>89</sup> *Fantaisies*, V, in Premières Poésies, op. cit. p.109.

donne une intuition étrange, un pouvoir quasi surnaturel. C'est le cas de Katy, dans Deux Acteurs pour un Rôle (1841), qui est la seule à percevoir le futur danger qui guette Henrich, bientôt dans les griffes du diable, "elle pressentait vaguement quelque malheur avec cet esprit de divination que donne l'amour, cette seconde vue de l'âme"<sup>90</sup>. Ce sixième sens que possèdent seuls quelques privilégiés, apparaît encore dans les Roués innocents (1846) où Calixte défend Dalberg malgré les imprécations de son père. Nous retrouvons dans ses paroles une confiance illimitée en son fiancé, lesquelles viennent corroborer cette idée qu'a Gautier de l'unité et de l'harmonie existant entre deux personnes qui s'aiment, "s'il ne m'aimait plus, mon âme le sentirait; quelque chose se briserait en moi" répond-elle à son père<sup>91</sup>.

L'idée s'affirme de plus en plus fortement chez Gautier car dix ans plus tard, dans Avatar, il dépeint un amour "pur, calme, égal, éternel comme l'amour des anges"<sup>92</sup>, un amour qui tend donc à se spiritualiser et à se libérer de toute attirance simplement physique. L'empathie existant entre les deux époux fait dire à la comtesse à celui

---

<sup>90</sup> Deux Acteurs pour un Rôle, Contes humoristiques, in les Jeunes-France, op. cit. p.337.

<sup>91</sup> Les Roués innocents in Un Trio de romans, op. cit. p.67.

<sup>92</sup> Avatar, op. cit. p.97.

qu'elle croit son époux "ne connais-je pas d'avance toutes vos pensées ? ne sommes-nous plus transparents l'un pour l'autre ?"<sup>93</sup> Arrivé à la seconde étape de sa vie, forcé d'admettre que Carlotta ne l'épousera - ou ne l'aimera - jamais, Gautier est de plus en plus convaincu que l'amour authentique est un amour supérieur qui s'affirme dans l'unité spirituelle. Ses oeuvres suivent cette évolution et même dans le Capitaine Fracasse (1863), roman qui se veut de cape et d'épée donc peu enclin aux envolées lyriques ou confidentielles, il qualifie l'amour qui unit Isabelle au baron comme étant "le plus pur, le plus vrai, le plus dévoué"<sup>94</sup>. Leur bonheur leur donne un aspect éthéré qui annonce Spirite car "ils marchaient tantôt presque soulevés par leur amour, et rasant le sol comme des oiseaux, tantôt s'arrêtant à chaque pas pour se contempler et jouir d'être ensemble, côte à côte, les bras enlacés et les regards plongés dans les yeux l'un de l'autre"<sup>95</sup>. L'autre devient le miroir dans lequel se reflète l'amant(e), réalisant alors une union spirituelle; il n'y a plus qu'un seul être sur scène et l'altérité disparaît grâce à une "mystérieuse sympathie"<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> Avatar, op. cit. p.109.

<sup>94</sup> Le Capitaine Fracasse, op. cit. p.258

<sup>95</sup> Ibid. p.360.

<sup>96</sup> Spirite, op. cit. p.152.

La fusion des âmes deviendra le caractère principal de l'amour chez Gautier, qui le conçoit alors comme une voie qui conduit au bonheur grâce au pouvoir d'harmonisation confondant deux êtres<sup>97</sup>. D'Albert, sensuel et rêveur d'absolu à la fois, est celui qui, le premier, commencera cette quête de l'amour idéal et laissera entrevoir ce qui deviendra une constante chez Gautier; ses confidences, ses désirs apparemment irréalisables vont se développer au fur et à mesure des récits et bien avant que Gautier ne songe à écrire Spirite, il en énonce les contenus :

"Se livrer tout entier sans rien garder de soi, renoncer à sa possession et à son libre arbitre, remettre sa volonté entre les bras d'un autre, ne plus voir par ses yeux, ne plus entendre avec ses oreilles, n'être qu'un en deux corps, fondre et mêler ses âmes de façon à ne plus savoir si vous êtes vous ou l'autre, absorber et rayonner continuellement, être tantôt le soleil, voir tout le monde et toute la création dans un seul être, déplacer le centre de vie, être prêt, à toute heure, aux plus grands sacrifices et à l'abnégation la plus absolue; souffrir à la poitrine de la personne aimée, comme si c'était la vôtre; ô prodige ! se doubler en se donnant : - voilà l'amour tel que je le conçois"<sup>98</sup>.

Ce chant à l'amour résume la pensée secrète de Gautier et trouvera son plein développement dans sa dernière nouvelle; Spirite n'est en fait que la démonstration éclatante des

---

<sup>97</sup> "Comme cette âme s'identifiait avec la sienne ! comme cette pensée pénétrait sa pensée!". Ibid. p .151.

<sup>98</sup> Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.344,

aspirations de d'Albert, à une époque où l'écrivain ne connaissait pas Carlotta Grisi.

L'idée d'un amour exceptionnel entre deux êtres prédestinés n'était donc pas accidentelle et si en 1835 elle pouvait encore être due à l'influence du romantisme, son affirmation graduelle dans les oeuvres montre bien que Gautier voulait croire en la possibilité d'un amour sublimé qui devait rendre heureux ceux qui étaient choisis pour le vivre. C'est ainsi qu'apparaît l'image de l'échange et de la fusion des âmes, le niveau physique des relations s'effaçant peu à peu.

#### 2.4.5.2. Fusion des âmes.

Nous avons vu précédemment que le seul moment de bonheur que connurent ensemble Rosette et d'Albert, ce fut pendant le fameux "baiser équestre", lorsqu'ils eurent tous deux le sentiment d'un échange d'âme. Nous retrouvons dans la production de Gautier d'autres allusions au baiser, acte

tout d'abord physique, mais qui permet ensuite aux deux amants de se retrouver à un niveau supérieur, chacun devenant "l'autre" grâce à une intercommunication de leurs âmes. La bouche perd alors cette connotation purement sensuelle que nous avons vue dans EROS/THANATOS et retrouve son sens sacré antique de passage permettant à l'âme de se libérer du corps.

Par le baiser, l'union physique ne se réalise que de façon secondaire, ce qui prime, c'est qu'il devient le moyen naturel de se projeter dans l'autre et de devenir soi-même l'autre, l'amour permettant ce miracle implicite. Pour les romantiques, l'amour est une force cosmique qui cherche l'unification de la réalité; le baiser est donc un moyen d'unifier le sensuel et le spirituel, le corps et l'âme. C'est surtout dans l'oeuvre poétique que Gautier fait allusion au baiser qui ravit l'âme; dans la Comédie de la Mort, il fait déjà dire à Raphael :

"O ma Fornarina ! ma blanche bien-aimée,  
Toi qui dans un baiser pris mon âme pâmée  
Pour la remettre au ciel"<sup>99</sup>

Idée qu'il reprendra dans *Romance* où une jeune fille se souvient de son ami parti à la guerre; la séparation (comme la mort) empêche l'échange complet car, se plaint-elle, en l'embrassant pour la dernière fois "il m'a pris

---

<sup>99</sup> La Mort dans la Vie, La Comédie de la Mort in Premières Poésies, op. cit. p.138.



mon âme à ma bouche"<sup>100</sup>. Ce qui ne pourrait être qu'un procédé métaphorique se présente avec une vivacité qui donne à l'âme un rôle de plus en plus important dans l'oeuvre en général.

L'âme devient symbole de vie, c'est elle qui anime l'être et elle représente l'expression même de l'amour, mais pour cet amant malheureux et ignoré d'*Elégie*, dont l'âme ne trouvera plus sa compagne, la vie va s'éteindre. En vain il cherchera pourquoi ;

"(...). En ce moment  
Où mon âme pâmée à chaque embrassement  
S'élançait sur ta bouche au-devant de ton âme,  
(...)  
Toi, tu ne disais rien; tu n'écoutais pas, toi"<sup>101</sup>

La souffrance, mort morale, naît à partir du moment où l'échange est rompu alors que le vrai bonheur naît de l'échange mutuel entre les deux amants. Quelquefois, il y a mort physique comme dans *l'Ondine et le Pêcheur*, noyé mais heureux de suivre "le fantôme au regard fascinant". Le pêcheur a-t-il trouvé le bonheur dans la mort ? c'est la promesse que lui fait implicitement l'ondine, buvant son âme d'un baiser<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> in Premières Poésies, op. cit. p.226.

<sup>101</sup> Ibid. p.275.

<sup>102</sup> Ibid. p.304.

C'est encore la mort qui est présente à la fin de Giselle (1841) lorsque le duc Albert assiste à la disparition de la jeune Willi et veut l'arracher au néant. Il l'enlève avec désespoir de la fatale attraction du tombeau qui va l'engloutir et, inutilement, lui transmet le souffle vital qui pourrait la sauver. Il s'agenouille donc près d'elle et lui donne un baiser, comme pour lui communiquer son âme et la rappeler à la vie<sup>103</sup>. Pour Gautier aussi "aimer, c'est commencer de vivre au-delà de cette vie passagère (...) c'est anticiper sur l'immortalité"<sup>104</sup>.

L'âme prend maintenant un caractère vitaliste dans la pensée de Gautier; c'est elle qui anime le corps et détermine la personnalité. Par le baiser, les deux amants réalisent à présent une union exempte de matérialité et se placent à un niveau spirituel que n'avait jamais atteint l'union charnelle. Etait-il déçu de sa vie sentimentale et pensait-il vraiment trouver de cette manière l'origine du bonheur ? L'image l'obsède et réapparaît en 1850 dans le Sélam, symphonie descriptive où au quatrième tableau, dans un cadre oriental, l'amoureux se réjouit de voir sa belle sans voile, et protégé par la nuit, il lui demande "dans un

---

<sup>103</sup> Giselle in Théâtre, op. cit. p.265

<sup>104</sup> BALLANCHE, Antigone , cité par L. CELLIER in L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques, S.E.D.E.S., Paris, 1971, p.111

baiser que nos âmes s'unissent"<sup>105</sup>.

Dans presque toutes les religions, les âmes peuvent accéder à l'immortalité et c'est vers cela précisément que vont tendre les différents récits de Gautier, vers un amour spiritualisé qui s'affermir de plus en plus dans son opinion comme en témoigne cette confidence extraite d'un feuilleton (écrit en 1848) sur les peintures murales du Panthéon :

"L'amour immatériel, l'amour pur, accord parfait de l'âme, sont les plus hautes jouissances qu'on puisse rêver ici-bas"<sup>106</sup>.

Artiste, il ne pouvait admettre aucune dissonance et même dans l'amour, il ne pouvait imaginer qu'une harmonie - non entre deux corps mais entre deux âmes - comme source du bonheur suprême. Harmonie qui se traduit presque toujours en une fusion d'où le cœur lui-même est absent. Le véritable amour ne siège pas dans l'enveloppe corporelle, périssable, mais bien dans l'âme, immortelle<sup>107</sup>.

C'était cette même harmonie difficile à trouver qui faisait souffrir d'Albert; certain que son idéal existait, l'attente n'en devenait que plus douloureuse. Il se

---

<sup>105</sup> *Le Sélam* in Théâtre, op. cit. p.240.

<sup>106</sup> L'Art moderne, op. cit. p.82.

<sup>107</sup> Découvrant Sacountalâ au temple, le roi "sent l'amour s'emparer de son âme".  
*Sacountalâ* in Théâtre, op. cit. p.362.

plaisait alors à rêver, énonçant en fait ce qui fera l'essence de l'amour dans la conception de Gautier, une vie à l'unisson dans laquelle l'union des âmes l'emporte sur l'union charnelle<sup>108</sup>. De son côté, Madeleine imagine aussi le bonheur d'aimer et l'image qui sert à traduire ce sentiment ineffable est encore celle de deux âmes s'unissant en un mariage mystique comme "deux perles destinées à se fondre ensemble et n'en plus faire qu'une seule"<sup>109</sup>.

La perle, qui représente l'union achevée et la perfection se retrouvera souvent dans la symbolique de l'écrivain; symbole lié à l'eau tout comme la larme<sup>110</sup> et qui se rattache à la femme, (Vénus, déesse de l'amour et de la beauté, est bien née de l'écume de la mer), elle signifiait chez les Grecs l'amour et le mariage. Elle représente aussi "la sublimation de la matière, la transfiguration des éléments (...) l'attribut de l'angélique perfection"<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.113.

<sup>109</sup> Ibid. p.348.

<sup>110</sup> C'est ainsi que Satanas dira à Blancheflor : "Nos âmes sont jumelles et accouraient d'un bout du monde à l'autre pour s'embrasser et se confondre. Nos âmes sont comme deux gouttes de pluie qui glissent le long de la même feuille de rose, et qui, après avoir cheminé quelque temps côte à côte, se touchent d'abord par un point, puis entremêlent leur cristal fraternel et finissent par ne former qu'une seule et même larme". *Une Larme du Diable* in Théâtre, op. cit. p.42.

<sup>111</sup> Dictionnaire des Symboles, op. cit. p.742.

C'est donc très tôt que Gautier insinue ce qui sera la conclusion de Spirite: le mariage de deux âmes élues qui formeront alors un seul ange.

Seul l'amour authentique, sincère et pur permet de vivre cette expérience unique, comme un avatar qui fait qu'"en vertu du magnifique mystère de l'incarnation d'amour, son âme habite votre corps, son esprit descend(e) sur vous et vous visite"<sup>112</sup>. Echange, puis fusion des âmes, voilà les premières étapes avant d'arriver au bonheur ultime comme le connaîtront Spirite et Malivert. Néanmoins, avant eux, il existe dans l'oeuvre de Gautier un couple exceptionnel qui réalise déjà sur terre cette union parfaite, idéale que semble toujours rechercher Gautier : Olaf et Prascovie Labinski sont en effet le témoignage irréfutable que l'amour est à l'origine d'un bonheur incommensurable mais surtout éternel. Le temps est ici sublimé, il n'existe plus; la quiétude qui accompagne la sécurité d'aimer et d'être aimé(e), la bonté qui caractérise le couple, exorcisent l'angoisse née de l'impuissance devant le temps qui passe. Chacun vit pour l'autre et sa seule présence limite le monde; comprendre le bonheur des comtes, c'est d'abord comprendre son origine, "on eût dit que les morceaux de l'androgynie de Platon, qui se cherchent en vain depuis le divorce primitif, s'étaient

---

<sup>112</sup> *La Toison d'or* in Nouvelles, op. cit. p.199.

retrouvés et réunis en eux; ils formaient cette dualité dans l'unité, qui est l'harmonie complète"<sup>113</sup>. C'est enfin arriver à connaître l'absolu<sup>114</sup> ainsi que le révèle Spirite à Malivert, mais il y a une condition : pour atteindre le bonheur promis et rêvé, il est nécessaire de se détacher des attractions inférieures, voilà pourquoi seul, Guy de Malivert, après une longue et difficile initiation (personnelle d'abord mais aussi en représentation de tous les personnages qui le précèdent), arrivera au bonheur absolu par le chemin de l'amour. Alors, anticipe Spirite, "il nous sera permis de savourer, unis éternellement l'un à l'autre, la tranquille ivresse de l'amour divin, de cet amour sans intermittence, sans faiblesse, sans lassitude, et dont l'ardeur ferait fondre les soleils comme des grains de myrrhe sur le feu. Nous serons l'unité dans la dualité, le moi dans le non-moi, le mouvement dans le repos, le désir dans l'accomplissement, la fraîcheur dans la flamme"<sup>115</sup>.

Olaf et Prascovie annoncent déjà cette félicité future, leur union spirituelle est complète et leur bonheur

---

<sup>113</sup> Avatar, op. cit, p.33.

<sup>114</sup> Comme le précise le docteur Cherbonneau à Octave : "Vous m'avez révélé l'amour, et vous savez que nous autres rêveurs un peu alchimistes, un peu magiciens, un peu philosophes, nous cherchons tous plus ou moins l'absolu". Ibid. p.62.

<sup>115</sup> Spirite, op. cit. p. 174-175

prend même un sens socratique dans la mesure où eux-mêmes pratiquaient la vertu et faisaient jouir autrui de leurs bienfaits<sup>116</sup>. Musidora, dont l'amour pour Fortunio était sincère, avait aussi cherché d'une certaine façon à réaliser une union permanente avec son amant, elle avait déjà compris que l'amour authentique était se confondre avec l'être aimé. Nous connaissons les raisons de son échec; quoique vrai et désintéressé, son amour commençait après une vie riche en expériences et c'est à cause de cette absence d'innocence que Fortunio refusera de continuer leur liaison<sup>117</sup>.

L'amour vrai et exempt de basses pensées est cette seconde clef qui permettra aux héros de Gautier de commencer l'initiation à un bonheur terrestre et préliminaire à celui qui se réalisera postérieurement à un niveau spirituel. L'amour, comme l'exprime Léon Cellier dans son commentaire sur l'Antigone de Ballanche, est le

---

<sup>116</sup> Cf. l'argent, la richesse, note 109.

<sup>117</sup> "Il lui était impossible d'éprouver de l'amour pour une femme qui aurait eu déjà quelque amant. - A coup sûr, s'il se fût marié, il n'eût pas épousé une veuve. - Musidora était la seule femme avec laquelle il eût prolongé une liaison aussi longtemps; il avait (...) cédé à la passion vraie de la pauvre enfant; cette flamme si chaude avait attiédi son coeur : il l'aimait; cependant il était malheureux pour la première fois de sa vie (...). Il se souvenait toujours que cette femme avait été possédée par d'autres". *Fortunio* in Nouvelles, op. cit. p.143.

vrai soutien de la lutte contre le destin, il apporte aux personnes un avant-goût de l'éternité car, pour tous ceux qui aiment, le temps n'existe pas<sup>118</sup>. C'est tout ce que désirait Gautier.

---

<sup>118</sup> L. CELLIER, l'Epopée humanitaire et les grands mythes romantiques, op. cit. p.114.



## 2.5. C O N C L U S I O N

## 2.5. Conclusion

Malgré les obstacles qui s'opposent violemment au bonheur de l'homme comme le seraient la fatalité, le temps ou la mort, il existe pour Gautier des moyens - concrets ou non - de leur faire face et de poursuivre ainsi son rêve de bonheur. Plusieurs expériences seront nécessaires avant de découvrir que c'est l'amour qui peut l'y conduire.

Ce sera d'abord celle des paradis artificiels qui se sont finalement révélés faussement utiles; le bonheur qu'ils faisaient naître ne satisfaisait pas Gautier car il était factice et bref, mais surtout affaiblissant. Ensuite l'argent; il apparaît comme étant le moyen discret et nécessaire permettant à tout individu une disponibilité qui éveille sa conscience à un bonheur que l'on devine peu à peu possible dans l'isolement.

Mais il existe une autre voie, peut-être plus gratifiante dans la pensée de Gautier, qui peut conduire au bonheur, c'est celle de la contemplation de la beauté, source de tout bonheur esthétique.

Gautier possède un sens inné de la beauté, si fort qu'il arrive à créer lui-même ses propres canons, ses propres modèles en fonction d'un rêve personnel, synthétisant à la fois réel et idéal. La beauté de la nature est celle qu'il voit et décrit inconsciemment en peintre; celle de la femme n'est plus humaine, mais répond à son propre idéal de beauté. La femme, la beauté et l'art se confondent très souvent dans sa pensée dans une même conception de l'art. Celui-ci sera pour lui la preuve tangible de la supériorité de l'homme sur le temps et le premier jalon lui permettant alors de croire au bonheur. C'est l'amour qui permet aussi d'arriver à un bonheur entrevu brièvement jusqu'ici, mais il existe certaines conditions ou restrictions. Nous avons vu au premier chapitre (*EROS/THANATOS*) que l'amour né du désir, l'amour purement charnel conduisait irrémédiablement à la mort, à l'échec. C'est alors un amour libre de toute pensée et attirance physiques qui va peu à peu s'ébaucher dans les oeuvres comme condition nécessaire à l'accomplissement d'une relation qui doit conduire au bonheur.

Tous ces personnages qui, tour à tour, partaient à la conquête de la personne aimée, animés seulement par le désir, ont servi à faire comprendre aux autres qu'ils étaient dans l'erreur et que le vrai bonheur commence là où finissent les sens. Comme un alchimiste qui pétrit la pâte, la rend pure et homogène, puis la souille à nouveau avant

de lui redonner une autre fois un aspect parfait, Gautier pétrit ses personnages de façon à ce que les échecs des uns contribuent au succès des autres.

Bien que sensuel, Gautier ébauche l'idée que c'est dans l'amour partagé et pur que l'on trouve le bonheur; le physique devenant secondaire dans une relation où s'affirme de plus en plus la prépondérance de l'âme. Une aspiration spiritualiste se fait jour dans ses oeuvres, quoique toujours parallèle à un penchant matérialiste; dualisme qui restera à jamais symbolisé dans l'oeuvre par d'Albert.



C H A P I T R E    I I I

LE   B O N H E U R    D A N S   L A    S P I R I T U A L I T E

### 3.1. M I C R O C O S M E   E T   M A C R O C O S M E

### 3.1. MICROCOSME ET MACROCOSME

Partagé entre un microcosme qui, dans sa pensée, représente protection et garantie d'un bonheur matériel et immédiat, et un macrocosme qui l'attire étrangement, Gautier vit constamment une curieuse lutte interne, souvent épuisante. La pensée d'un monde supérieur, susceptible d'apporter une réponse à son idée de bonheur, se dessine de plus en plus dans son esprit, fomentée en partie par ces courants mythico-religieux qui arrivèrent jusqu'en France et ne pouvaient que stimuler une sensibilité aiguë comme la sienne.

#### 3.1.1. Microcosme

Nous avons vu que pour Gautier, l'idée de bonheur est associée à espace clos, jalousement gardé, ce qui implique

l'idée d'un monde en réduction mais suffisant aux besoins de ceux qui l'habitent. Si pour les philosophes l'homme est un microcosme, pour Gautier, il n'en est qu'une partie; le véritable microcosme étant tout un univers intérieur favorisant un certain repli du ou des sujets impliqués. Bien qu'il accuse souvent l'influence grecque, Gautier aime interpréter les idées importantes à sa manière. Avant de prendre une représentation symbolique, son microcosme aura d'abord une forme matérielle, et chez lui, la concrétisation la plus exacte de ce microcosme protecteur ne peut être qu'une maison ou, tout simplement, une pièce.

Dans Celle-ci et Celle-là, Albert, l'ami de Rodolphe, lui expose dans un long monologue combien il est erroné d'aller courir le monde en quête de poésie ou de bonheur alors qu'ils ont près de Paris ce qu'il vont chercher au bout du monde<sup>1</sup>.

Par un phénomène de gullivérisation, les dix lieues deviennent une maison, puis une pièce dans laquelle tous les meubles s'animent et "tout prend une voix pour exprimer le contentement"<sup>2</sup>. Il y a personnification de cet univers fermé, animé par la présence de l'homme comme le rappelle encore Albert à Rodolphe, "la maison est un corps dont tu es l'âme et à qui tu donnes la vie : tu es le centre de ce

---

<sup>1</sup> In Les Jeunes-France, op. cit. p. 194.

<sup>2</sup> Ibid. p.196



microcosme"<sup>3</sup>, comme l'est aussi le narrateur de l'Ame de la maison. Son monde est encore plus réduit, il vit près du feu qui arrive à se confondre avec lui; tout son univers est circonscrit dans l'espace limité par la cheminée, favorisant par son intimité une certaine rêverie<sup>4</sup>.

Ce microcosme, symbolisé par la maison ou la pièce, reprend l'image du bonheur dépeinte par d'Albert<sup>5</sup>; il permet le retour au sein maternel, à la protection intra-utérine contre les agressions de l'extérieur. Le personnage se révèle auto-suffisant, mais n'est-ce pas une façon de fuir les problèmes ou les situations décevantes que de se créer un univers à sa mesure comme le fait le narrateur de l'Ame de la maison, triste après la mort de Maria et de tous ceux qui ont marqué son enfance heureuse ? Le bonheur est-il réel ? N'est-ce pas fomenter une introversion qui ruinera à jamais ses rapports avec autrui ? Son monde devient aussi borné, "j'ai passé de longues années avec la pelle et la pincette; leurs têtes de cuivre ont acquis sous mes mains un éclat pareil à celui de l'or, si bien que j'en suis venu à les considérer comme une partie intégrante de mon être. La pomme de mes chenets a été usée par mes pieds, et la semelle de mes pantoufles s'est couverte d'un vernis

---

<sup>3</sup> Ibid. p.197.

<sup>4</sup> Cf. Chapitre II, *Feu et Rêverie*, La Psychanalyse du Feu, op. cit. de G. BACHELARD.

<sup>5</sup> Cf Approche du bonheur, note 20.

métallique dans ses fréquents rapports avec elle (...). Je ne suis jamais sorti de ce microcosme"<sup>6</sup>.

Oeuvres de jeunesse, Celle-ci et Celle-là, l'Ame de la maison, donnent une image de Gautier qui deviendra célèbre et largement caricaturée : celle d'un homme assis près de son feu, caressant son chat et lisant un livre<sup>7</sup>. C'est tout le microcosme de Gautier, le monde où il a grandi heureux et qu'il essaie de se recomposer à chaque étape différente de sa vie. Le feu, puis la maison sont pour Gautier, comme ils le seront plus tard pour Bachelard, la projection de son moi, de son être intérieur; il y retrouve la sécurité de son enfance, mais à la différence du narrateur de l'Ame de la maison , il en franchira les limites et sera ouvert aux hommes et au monde alors que celui-là, au contraire, restait volontairement cloîtré au centre de ce microcosme, fermé à toute relation humaine<sup>8</sup>.

C'est le cas des *salons* où les habitués se regroupent

---

<sup>6</sup> *L'Ame de la maison* in Les Jeunes-France, op. cit. p.305-306.

<sup>7</sup> "Qu'il gèle ! et qu'à grand bruit, sans relâche, la grêle  
De grains rebondissants fouette la vitre frêle !  
Que la bise d'hiver se fatigue à gémir !  
Qu'importe ? n'ai-je pas un feu clair dans mon âtre,  
Sur mes genoux un chat qui se joue et folâtre,  
Un livre pour veiller, un fauteuil pour dormir ?"  
*Intérieurs* II in Premières Poésies , op. cit. p.96.

<sup>8</sup> "J'ai pénétré tout ce que le foyer a d'intime et de mystérieux, je puis le dire sans orgueil, car c'est l'étude de toute mon existence. Pour cela, je suis resté étranger aux passions de l'homme, je n'ai vu du monde que ce qu'on en pouvait voir par la fenêtre. Je me suis replié en moi".  
*L'Ame de la maison* in Les Jeunes-France, op. cit. p.306.

et s'isolent sciemment, formant alors un groupe exclusif censé représenter les différents types sociaux; un salon qui a tout le caractère de l'homme :

"Celui-là qui s'appuie à la cheminée est un diplomate, celui-ci qui regarde cette magnifique aquarelle est un poète, ce monsieur assis dans cette bergère Louis XV remplit les fonctions de capitaliste, ce jeune homme pâle qui tourmente les touches du clavier est tout bonnement un grand musicien, et celui qui l'écoute un feuilletoniste; cet autre là-bas se mêle d'être un peu vicomte; près de la table, des femmes feuilletent les albums, les journaux de modes ou s'occupent de quelque broderie (...). Le salon que nous avons décrit (...) se croit consciencieusement le seul salon de l'univers. Il en est ainsi de tous les salons; chacun d'eux forme un microcosme complet qui ne veut rien reconnaître en dehors de lui"<sup>9</sup>.

Dans le Capitaine Fracasse, il y a évolution dans la représentation du monde; il n'est plus symbolisé par un espace clos et neutre, mais par un ensemble de personnages qui composent la troupe de comédiens à qui le baron de Sigognac doit précisément d'avoir quitté son propre microcosme qu'était le Château de la Misère; un microcosme aux effets annihilants et non sécurisants comme dans les deux contes précédents. Cela explique l'abandon du château qui permet de découvrir un autre microcosme dans lequel le baron occupera à nouveau une place centrale et autour de qui évolueront tous les autres personnages. Leur chariot

---

<sup>9</sup> Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans op. cit. Tome II, p. 8-9 (14 janvier 1840).

comique contient en effet tout un monde et Gautier se demande alors si le théâtre n'est pas "la vie en raccourci, le véritable microcosme que cherchent les philosophes en leurs rêvasseries hermétiques" et s'il ne renferme pas "dans son cercle l'ensemble des choses et les diverses fortunes humaines représentées au vif par fictions congruantes"<sup>10</sup>.

Le cercle ici nommé et qui marque l'achèvement d'une création, reproduit au-delà des types humains "l'épanouissement circulaire du macrocosme"<sup>11</sup>. Les différentes étapes du périple de la troupe, leurs aventures et leur brillante situation finale, avec le retour du baron au château, c'est-à-dire au point de départ, ferme un cycle semblable à celui que peut suivre l'ascension d'une étoile.

Si dans la pensée de Gautier le macrocosme évoque l'idée de Dieu, son microcosme en revanche ne fait aucune allusion à la présence divine comme chez les poètes de la Renaissance, pour lesquels Dieu était au départ de toute création. La similitude théâtre-microcosme suggérée dans le Capitaine Fracasse trouve en fait son origine dans des articles antérieurs parus dans la Presse. Dans un feuilleton du 25 janvier 1847 sur le Pierrot pendu de Chamfleury joué aux Funambules, il reprend d'une certaine

---

<sup>10</sup> Le Capitaine Fracasse, op. cit. p.92.

<sup>11</sup> G. POULET, Les Métamorphoses du Cercle, op. cit. p.59.

façon ce qu'il avait déjà évoqué le 14 janvier 1840 dans son feuilleton sur l'Ecole du Monde<sup>12</sup>, c'est-à-dire le reflet des types humains dans le cadre restreint du théâtre, ou de la pantomime comme c'est maintenant le cas.

Plus que des personnages, nous avons la personnification, et le plus souvent, la caricature, des différents états qui composent la société. La pantomime est pour Gautier une vraie comédie humaine définie par quelques types seulement, "Cassandre représente la famille; Léandre, le bellâtre stupide et cossu (...); Colombine, l'idéal; la Béatrix, le rêve poursuivi (...); Arlequin, museau de singe et corps de serpent (...); Pierrot, toujours affamé et toujours battu", formant tous un microcosme complet "et qui suffit à toutes les évolutions de la pensée"<sup>13</sup>.

Enfin, pour Gautier, toute production théâtrale est définitivement une transposition du monde à une échelle réduite; derrière chaque acteur se trouve dessinée une série de traits qui caractérisent la société et sont canalisés par l'action. Rapportant dans un feuilleton du 19 février 1849 l'intrigue de la Jeunesse des Mousquetaires, il n'explique plus ce que le théâtre représente, et précise d'emblée que dans ce microcosme dramatique d'Alexandre Dumas, on s'agite très rapidement et que l'action va si

---

<sup>12</sup> Cf. note 9.

<sup>13</sup> Ibid. p.24-25.

vite que souvent elle disparaît<sup>14</sup>, à l'image de l'existence humaine.

Chaque artiste créera, s'il ne le possède déjà, son propre microcosme qu'il essaiera de transmettre au spectateur ainsi transformé en voyant qui doit pouvoir adhérer et être à même de participer à l'évocation suggérée. Le microcosme de l'artiste n'apparaîtra comme tel qu'à partir du moment où il sera déchiffré par le spectateur. Gautier pense que les peintres sont les plus prédisposés à représenter et à faire connaître, au moyen des formes et des couleurs que nous livre la nature, un microcosme dans lequel peuvent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde<sup>15</sup>. Leurs tableaux, comme auparavant le théâtre, sont l'interprétation personnelle du monde et de la place de l'homme à la recherche du bonheur dans l'univers. S'ils sont ainsi privilégiés, c'est, affirme Adolphe Boschot, parce qu'ils sont doués de qualités faisant d'eux des "artistes de génie", ils perçoivent le monde avec harmonie dont ils donnent une traduction<sup>16</sup>. Ils

---

<sup>14</sup> Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, op. cit. Tome V, p.54.

<sup>15</sup> Cf. Critique artistique et littéraire, op. cit. p.70.

<sup>16</sup> A. BOSCHOT, Théophile Gautier, op. cit. p.56.

Lorsqu'ils veulent créer, tous ceux qui possèdent *le microcosme* regardent en eux-mêmes et non à l'extérieur; ils n'ont besoin d'aucun modèle pour produire une image. Ils sont ce que Gautier  
... / ...

possèdent un don de seconde vue qui leur permet de deviner ce monde et d'en franchir les limites réelles, le recomposant en fonction de leur propre réalité à l'origine de laquelle nous trouvons toujours l'impulsion d'une vision de bonheur, "observation and expression"<sup>17</sup>.

Ceux-là seuls seront les vrais artistes dans le sens gautiériste du terme car ceux qui, d'après lui, ferment leur microcosme et peignent d'après le modèle extérieur et non d'après le modèle intérieur ne sont que de simples "miroirs"<sup>18</sup> inaptes à communiquer la richesse de leur message. Le véritable artiste, en effet, "must also possess the faculty of reorganising the impressions which are all continually receiving and which are emitted by the surrounding world. Without this ability, the impressions received in wave form (...) would die out, as they would not be re-formed and hence retransmitted"<sup>19</sup>.

Tous les artistes que nommera Gautier sont de vrais maîtres; la représentation de leur microcosme dépendant de

---

... / ...

appelle de vrais poètes dans le sens grec du mot (poietes), c'est-à-dire ceux qui font, qui créent. C'est donc un monde complet d'où peut naître tout ce que se propose l'artiste.

Cf. Fonds Lovenjoul, C 456, f<sup>o</sup> 102.

<sup>17</sup> Michael C. SPENCER, The art criticism of Théophile Gautier, Droz, Genève, 1969, p.111.

<sup>18</sup> L'Art Moderne, op. cit. p.148.

<sup>19</sup> M. C. SPENCER, The art criticism of Th. Gautier, op. cit. p.109.

leur appréhension individuelle du réel, elle sera différente d'un artiste à l'autre<sup>20</sup>. Ceux qui se détachent le plus et reviennent constamment sous sa plume, ce sont Léonard de Vinci et Rembrandt, pour lesquels l'étude de l'homme était le plus souvent au centre de leurs préoccupations. Ainsi, Rembrandt "est un génie romantique dans toute la force du mot, un alchimiste de la couleur, un magicien de la lumière. Son oeuvre pourrait être symbolisée par cette merveilleuse eau-forte où il nous montre, dans sa cellule sombre, un docteur Faust ou quelque souffleur hermétique se soulevant de son fauteuil à la vue du microcosme éblouissant qui rayonne à travers le cabinet d'étude"<sup>21</sup>. Avec ses jeux d'ombre et de lumière dans ses tableaux, c'est-à-dire une pénombre qui entoure les personnages avec ce point précis de lumière sur la partie qu'il veut mettre en relief, Rembrandt suggère une spiritualité qui frappa Gautier, en particulier le Docteur Faustus qui semble avoir enfin reçu la révélation du mystère que représente l'homme et l'univers.

Gautier garde toujours en mémoire l'eau-forte du peintre hollandais et ses fréquentes allusions montrent

---

<sup>20</sup> "L'art différent en cela de la science, recommence à chaque artiste. Hors quelques procédés matériels de peu d'importance, tout est toujours à apprendre, et il faut que l'artiste se fasse son microcosme de toutes pièces".

L'Art Moderne, op. cit. p.133.

<sup>21</sup> Guide de l'amateur au Musée du Louvre, Charpentier, Paris, 1882, p.55.



combien la gravure symbolise pour lui sa propre conception du microcosme: l'obscurité autour de l'alchimiste rappelle l'ignorance qu'a l'homme de lui-même et de sa situation dans l'univers, mais elle est combattue par son désir d'apprendre, par la connaissance enfin que représente le point de lumière<sup>22</sup> et "ces éblouissants rayons qui illuminent la formidable eau-forte"<sup>23</sup>.

Les critiques d'art de Gautier n'omettent jamais ce microcosme qu'on appelle un tableau<sup>24</sup>, un tableau étant pour lui l'interprétation miniaturisée du macrocosme, et le peintre un démiurge, un "créateur d'univers"<sup>25</sup> dans lequel évoluera l'homme tel qu'il le comprend et non pas tel qu'il le voit, dans un décor lui-même transformé par sa vision intérieure. Gautier suit en cela la pensée romantique selon laquelle découvrir l'homme est la première étape permettant d'accéder à la connaissance du macrocosme. Pour lui, s'il y a microcosme, c'est parce qu'auparavant il y a eu subjectivation de la réalité comme il l'explique dans son

---

<sup>22</sup> "Avec ses ressources, en apparence si bornées, (l'eau-forte) a su fournir à Rembrandt les lumières tremblotantes, les pénombres mystérieuses et les noirs profonds dont il avait besoin pour ses philosophes et ses alchimistes cherchant le microcosme".

Tableaux à la Plume, Charpentier, Paris, 1880, p.232 (août 1863).

<sup>23</sup> Portraits contemporains, op. cit. p.279. (L'Artiste, 1857).

<sup>24</sup> Cf. Tableaux à la Plume, op. cit. p.58.

<sup>25</sup> J. RICHER, Etudes et recherches sur Th. Gautier prosateur, op. cit. p.13.

commentaire sur le Départ pour Cythère<sup>26</sup>, de Watteau, paru à la Presse le 10 février 1849 :

"Comme tout ce petit monde est admirablement vrai dans sa fausseté, comme tout y est homogène! comme c'est bien le ciel de ces montagnes et de cette mer, le paysage et le terrain de ces personnages satinés, enrubannés, pailletés ! nul peintre ne s'est fait un microcosme plus complet. C'est la nature vue à travers l'Opéra, si l'on veut; mais c'est la nature comme l'entendent les grands artistes, teinte au reflet de leur prisme particulier"<sup>27</sup>.

D'autres peintres posséderont également comme Watteau cet oeil intérieur<sup>28</sup> qui leur permettra de recomposer l'objet extérieur à partir de leurs propres émotions. Souvent l'approche est immédiate et même innée, c'est le cas d'Adrien Guiguer qui a le don de rêver un site ou une époque et de les voir, puis de les rendre avec l'oeil de l'esprit comme s'ils posaient vraiment devant lui. A son sujet, Gautier écrira en janvier 1869 dans le Magasin pittoresque qu'Adrien Guiguet est un des rares artistes qui ait porté dans leur âme un microcosme complet avec ses "ciels", ses bois, sa lumière, ses personnages, qui forment alors un tout harmonieux s'accordant bien ensemble<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Cet embarquement est la promesse d'un bonheur prochain pour tous ces gens qui ne le trouvent pas dans un monde pourtant sensuel et cultivé.

<sup>27</sup> Tableaux à la Plume, op. cit. p.9.

<sup>28</sup> Cf. Ecrivains et artistes romantiques, op. cit. p.128.

<sup>29</sup> Cf. Tableaux à la Plume, op. cit. p.253.

Son univers rappelle ce jardin imaginaire de d'Albert qui contenait tous les éléments susceptibles de lui apporter le bonheur et formait ainsi son microcosme personnel et secret; ou encore l'Eldorado de Fortunio, véritable univers sous serre et sur mesure<sup>30</sup> qu'il gouvernait de façon absolue et dans lequel il retrouvait ce bien-être qui le rendait heureux puisqu'il vivait en parfaite harmonie avec son milieu.

Gautier savait reconnaître ceux qui, comme lui, s'étaient composé leur propre univers, comme l'avaient fait tous les romantiques transposant la réalité dans un monde idéal affranchi de toutes les contingences quotidiennes. La création artistique s'apparente à la création divine et dans le cas de Gautier, ce sont souvent ses propres personnages et non plus lui, qui créent leur microcosme personnel : un monde clos qu'ils refusent de franchir car il renferme tout ce qu'ils désirent. Ce fut d'abord Fortunio et son palais des Mille et Une Nuits au coeur de Paris, mais aussi Bacchide, Plangon et Ctésias à Athènes, ou encore Gygès et Nyssia une fois Candaule mort, les comtes Labinski, Henrich et Katy dans leur "parloir bien clos". Tous démontrent leur autonomie par cette liberté d'action qui n'a pas toujours été celle de Gautier mais qu'il retrouve par exemple chez Delacroix, esprit qu'il

---

<sup>30</sup> Fortunio "incarne le microcosme idéal de Théophile Gautier".  
M. VOISIN, Le Soleil et la Nuit, op. cit. p.115.

considérait singulièrement harmonieux dans son désordre apparent et qui s'était fait un monde à lui, un microcosme dont il était le maître et dont les éléments se transformaient en fonction de l'effet qu'il voulait produire<sup>31</sup>.

Ainsi, pour Gautier, le microcosme ne signifie pas seulement l'homme, mais d'une part la reproduction du macrocosme à échelle humaine, et d'autre part un monde personnalisé et complet à la disposition du sujet qui s'y confine volontairement afin de préserver un bonheur conquis. Cependant, parallèlement à cette idée du microcosme comme repliement de l'être dans un espace circonscrit, Gautier a l'intuition d'un monde supérieur, infini, vers lequel il se sentait attiré, un peu comme d'Albert.

### 3.1.2. Macrocosme

L'influence d'un courant spiritualiste qui traversa les années romantiques, établissant une parenté entre le

---

<sup>31</sup> Cf. Ecrivains et artistes romantiques, op. cit. p.241.

microcosme ou l'homme et ce qu'ils avaient nommé "le Grand Tout" ou macrocosme se retrouve chez Gautier. Dans son étude sur le ressourcement romantique, Max Milner rappelle la filiation qui existait entre le monde visible et le monde invisible et évoque les poètes Lamartine et Hugo en particulier, convaincus d'une parenté secrète entre le monde extérieur et l'âme humaine<sup>32</sup>. Les poètes, les premiers, seront les plus sensibles aux "correspondances" qui s'établiront entre la nature et l'homme, en souvenir d'une unité originelle qu'ils essaieront toujours de retrouver. C'est le souvenir d'une vie antérieure que Gautier évoquera à plusieurs reprises; influence platonicienne ou conviction personnelle, les exemples sont nombreux dans l'ensemble de sa production.

#### 3.1.2.1. Réminiscences.

Pour Gautier, l'âme n'est pas comprise dans le sens chrétien mais bien dans le sens platonicien d'une âme

---

<sup>32</sup> M. MILNER, Littérature française, tome 12 ("le Romantisme", tome I), Arthaud, Paris, 1973, p.160 sq.

antérieure au corps. Ayant vécu heureuse dans le monde des idées qu'elle connaît de forme directe et parfaite, elle les oublie au moment de descendre dans le monde sensible en s'incarnant dans une forme humaine. Elle est donc antérieure à ce corps, mais elle gardera un lointain souvenir de ce monde supra-sensible. Sans suivre scrupuleusement la théorie de la réminiscence et de la connaissance platoniciennes, anticipant la pensée philosophique et annonçant même Jung et l'idée des archétypes, Gautier lui emprunte la conception d'une vie antérieure avec par conséquent, ce sentiment du déjà vu, paramnésie de certitude ou encore de localisation.

Quelquefois, ces souvenirs apparemment inconnus qui remontent à la conscience peuvent simplement correspondre à une impulsion génétique ou mémoire atavique d'un passé ancien qui essaie de ne pas disparaître et resurgit tacitement dans le présent. Cela explique les mystérieuses nostalgies de certains sujets, celle de Gautier lui-même, qui se disait d'ascendance orientale<sup>33</sup> et se trouvait

---

<sup>33</sup> Dans une lettre du 14 août 1843, Gérard de Nerval, en voyage en Orient et regrettant l'européanisation à outrance de l'Égypte par Mohamed Ali, fait part à Théophile Gautier de son désir de retrouver une Égypte authentique, même si elle se doit à deux décorateurs de théâtre ! Comme son ami, Nerval a le sentiment d'une vie antérieure en Orient : "Oh ! que je suis heureux d'aller voir à Paris le Caire de Philastre et Cambon; je suis sûr que c'est mon Caire d'autrefois, celui que j'avais vu tant de fois en rêve, qu'il me semblait comme à toi, y avoir séjourné dans je ne sais pas quel temps, sous le règne du sultan Bibars ou du calife Hakem".  
Th. Gautier, Correspondance générale, op. cit. Tome II, p.58.

déplacé à Paris; celle aussi du peintre Marilhat qui pensa découvrir sa véritable origine à l'occasion de son voyage en Orient avec un riche seigneur prussien, M. Hugel. Ces inquiétudes d'abord injustifiables seraient donc expliquées par la résurgence épisodique de ces souvenirs anciens transmis de génération en génération. De cette façon :

"Les grandes migrations parties des hauts plateaux de l'Inde, les débordements des glaces polaires, les invasions romaines et arabes ont toutes laissé leurs traces. Des instincts bizarres, au premier coup d'oeil, viennent de ces souvenirs confus, de ces rappels d'une origine étrangère. Le vague désir de la patrie primitive agite les âmes qui ont plus de mémoire que les autres et en qui revit le type effacé ailleurs. De là ces folles inquiétudes qui s'emparent tout à coup de certains esprits, ces besoins de s'envoler comme en sentent les oiseaux de passage élevés en captivité"<sup>34</sup>.

Il s'agit surtout pour Gautier d'authentiques réminiscences d'un monde maintenant inconnu mais qui n'a pas été complètement effacé de notre mémoire. C'est l'impression qu'il ressent en lisant la pièce de Shakespeare, Comme il vous plaira<sup>35</sup> et c'est la même qu'éprouve d'Albert, en se promenant dans un bois qu'il n'avait jamais vu. Il reconnaît en effet l'endroit jusque dans ses moindres détails et s'y revoit chevauchant à des temps fabuleux avec surtout cette petite cloche argentine

---

<sup>34</sup> Portraits contemporains, op. cit. p.242.  
L'Art moderne, op. cit. p.104.

<sup>35</sup> Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.247.

qui tinte familièrement à son oreille<sup>36</sup>.

Les sons vont prendre chez Gautier une place de choix, ce sont eux qui traversent le plus facilement la barrière du temps et de la mémoire, et parviennent alors jusqu'au présent; la musique devient le lien immuable qui permet de remonter à des origines ancestrales, cosmiques ou encore spirituelles. C'est surtout le poète qui "lève les yeux au ciel, et triste se souvient" d'un monde supérieur, d'un eden perdu, lorsqu'il entend "les vibrations de la cloche qui tinte"<sup>37</sup> car le poète est un voyant, donc plus réceptif à percevoir ces mystérieux souvenirs qui affleurent à notre conscience à partir de stimulations, le plus souvent sonores. Gautier accusera en particulier cette sensibilité à la musique ou aux mélodies qu'il a eu l'occasion d'écouter au cours de ses voyages; écoutant les différents chants folkloriques dans chaque pays, il lui semblera réellement remonter dans le passé et même à des temps bibliques de bonheur.

Dans un feuilleton du 16 décembre 1844 sur l'odesymphonie le Désert, du compositeur Félicien David, Gautier dit son intuition d'une connaissance initiale qui reviendrait alors en mémoire. Commentant "la Danse des Almées", il lui semble que c'est "un chant inné; en

---

<sup>36</sup> Ibid. p.118.

<sup>37</sup> *Fantaisies*, X, in Premières Poésies, op. cit. p.118.



l'entendant, vous vous souvenez de tout ce que vous n'avez jamais su. Cette mélodie si neuve, vous croyez l'avoir trouvée vous-même et fredonnée autrefois dans une existence antérieure, dans un paradis où vous étiez pour de bonnes actions commises avant le déluge ou la création de l'homme. Certaines phrases ont cette bizarre puissance de vous transporter au-delà des univers connus, et doivent être des échos de la musique des sphères retenues par l'âme en passant d'un monde à l'autre"<sup>38</sup>.

Il s'agit presque toujours d'airs exotiques qui réveillent en lui des souvenirs d'existences antérieures<sup>39</sup>, tels ceux qui mettent en transe les derviches-tourneurs qu'il était allé voir pendant son voyage en Turquie en 1852. La musique pénétrante et bizarre suscitait chez lui des nostalgies de pays inconnus; il lui semblait connaître tous ceux qui l'entouraient alors qu'il les voyait pour la première fois. C'était ce même sentiment étrange qu'il avait déjà éprouvé en 1845 lorsqu'il se rendit en Algérie avec Noël Parfait. Invité chez un *caïd* à une cérémonie des Aïssaoua, il écoute d'abord deux musiciens arabes jouer avant le commencement de cette fête barbare; le tableau formé par ces musiciens et leur instrument, l'auditoire au

---

<sup>38</sup> Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, op. cit. Tome III, p.313.

<sup>39</sup> Constantinople, op. cit. p.137.

costume oriental sur un fond musical étrange, lui font immédiatement penser à une scène d'un monde primitif aujourd'hui oublié. Impression accentuée par les accords de la mélodie qui à nouveau "éveillent des nostalgies bizarres, des souvenirs infinis, et racontent des existences antérieures qui vous reviennent confusément; on croirait entendre la chanson de nourrice qui berçait le monde enfant"<sup>40</sup>.

A la suite, Gautier évoquera des mondes supérieurs dévoilés à la conscience par la magie de la musique; une simple note de Weber devient pour lui la voie qui lui permet de deviner un monde surnaturel. De même, un mot ou une phrase des Petits Poèmes en Prose auront cette *sorcellerie évocatoire* suffisante pour rappeler encore ces mondes inconnus et lui faire pressentir une autre fois ces existences antérieures dont les souvenirs réapparaissent accompagnés d'"un chœur mystérieux d'idées évanouies"<sup>41</sup>.

C'est en se fondant sur cette magie de la musique que Spirite favorisera l'initiation de Malivert après avoir préparé son âme à des communications surnaturelles en "lui créant des nostalgies d'idéal par de confus souvenirs de

---

<sup>40</sup> Voyage pittoresque en Algérie, Droz, Genève, 1973, p.246.  
Loin de Paris, Charpentier, Paris, 1881, p.88.

<sup>41</sup> "Baudelaire" in Portraits et Souvenirs littéraires, op. cit. p.307.

mondes supérieurs"<sup>42</sup>. En fait, la nouvelle apporte les réponses aux inquiétudes qui assaillent constamment Gautier et dans le cas présent, la révélation d'un au-delà qui avait laissé une marque indélébile dans la mémoire et que Malivert découvrira à mesure que son âme se détachera du monde matériel. Spirite sera sa Béatrix et elle-même ne lui est pas inconnue; il croit l'avoir déjà vue mais "pas dans ce monde sublunaire et terraque"<sup>43</sup>. Alors, elle jouera une pièce au piano qui le transportera par la force des suggestions et dans laquelle il lui semble reconnaître les avatars d'une âme déchue et comme cela arrivait fréquemment chez Gautier, "les notes éveillaient en lui des vibrations si profondes, si lointaines, si antérieures, qu'il croyait les avoir entendues dans une première vie, depuis oubliée"<sup>44</sup>.

L'âme, pour Gautier, est d'abord une âme qui s'est réincarnée, une âme platonicienne qui permet d'affirmer au docteur Cherbonneau que l'homme n'invente rien et que chacun de ses rêves est un souvenir<sup>45</sup>, reprenant ainsi les paroles de Socrate dans Ménon, "chercher et apprendre n'est

---

<sup>42</sup> Spirite, op. cit. p.63-64.

<sup>43</sup> Ibid. p.60.

<sup>44</sup> Ibid. p.147.

<sup>45</sup> Avatar, op. cit. p.52.

autre chose que se ressouvenir"<sup>46</sup>. C'est l'explication que donne Rosette à Théodore du malaise de d'Albert, partagé entre le matériel et l'idéal. Pour elle, la dualité terre/ciel qui le déchire se doit à son âme qui, plus que toutes les autres, se souvient de ses origines et des splendeurs premières. Elle conçoit la quête qui agite d'Albert comme une redécouverte de l'idée de beauté qu'il essaie de retrouver sur terre<sup>47</sup>.

Comme la musique, la peinture est un intermédiaire qui va conduire tout sujet prédisposé à retrouver les images oubliées d'époques révolues; ce sont les figures de Vinci, pour Gautier, qui se prêtent le mieux à cette nouvelle communication. En les observant, Gautier croit y voir le reflet de figures venues "des sphères supérieures" et qu'il a déjà vues, pas sur cette terre comme il le souligne toujours, mais bien dans quelque existence antérieure. Comme s'il jouissait du don de seconde vue, il

---

<sup>46</sup> *Ménon* in Protagoras et autres dialogues de Platon, traduction par Emile Chambry, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, 81c, p.343.

<sup>47</sup> "Quelque chose l'attire et l'appelle invinciblement qui n'est pas de ce monde ni en ce monde, et il ne peut avoir de repos ni jour ni nuit; et, comme l'héliotrope dans une cave, il se tord pour se tourner vers le soleil qu'il ne voit pas. - C'est un de ces hommes dont l'âme n'a pas été trempée assez complètement dans les eaux du Léthé avant d'être liée à son corps, et qui garde du ciel dont elle vient des réminiscences d'éternelle beauté qui la travaillent et la tourmentent, qui se souvient qu'elle a eu des ailes, et qui n'a plus que des pieds".  
Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.169.

perçoit d'occultes correspondances devant le portrait de Monna Lisa qui est celui qui l'impressionne le plus car "sous la forme *exprimée*, on sent une pensée vague, infinie, *inexprimable*, comme une idée musicale; on est ému, troublé; des images *déjà vues* vous passent devant les yeux, des voix dont on croit reconnaître le timbre vous chuchotent à l'oreille de langoureuses confidences"<sup>48</sup>. Il y a retour à l'idée grecque et à celle d'un monde poétique plus parfait que le monde du réel car l'artiste a l'intuition de ce monde des idées vraies.

Quoique l'idée d'une vie antérieure ne soit pas originale chez Gautier, elle apparaît de façon assez réitérative dans toute son oeuvre pour penser qu'il ne suivait pas simplement un courant romantique ou encore spiritualiste, mais qu'il y adhérait pleinement. Ses premières allusions, accompagnées d'un brin d'humour, n'étaient pas vraiment convaincantes. Ainsi la réponse de Satan à la déclaration de Blancheflor lui disant qu'il ne lui était pas étranger montre une légèreté de ton qui disparaîtra ultérieurement<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Critique artistique et littéraire, op. cit. p.29.  
Guide de l'amateur au Musée du Louvre, op. cit. p.222-223.

<sup>49</sup> "En effet, nous sommes de vieilles connaissances. (A part) Voilà bientôt quelque six mille ans que je t'ai séduite; tu avais alors la figure d'Eve, moi celle du serpent. Pst, pst, c'est ainsi que je sifflais, pst!". *Une Larme du Diable* in Théâtre, op. cit. p.33.

Néanmoins, la croyance en une existence antérieure s'affirmera de plus en plus et apparaîtra à plusieurs reprises sous sa plume, quelquefois sous une forme brève, à peine suggérée quand Tiburce par exemple resta subjugué devant la Madeleine de *la Descente de Croix*, "il reconnaissait cette tête, qu'il n'avait pourtant jamais vue"<sup>50</sup>. D'autres fois, Gautier insistera sur l'idée d'un visage connu auparavant et qui aurait laissé son souvenir dans l'âme, obligeant ainsi la personne à rechercher le même modèle. C'est ce qu'il exprime dans le Pavillon sur l'eau. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une inspiration propre, le conte met en scène deux jeunes gens qui refusent toujours de se marier jusqu'à ce qu'ils se connaissent grâce à un reflet dans l'eau. Les refus du jeune Tchín-Sing sont ainsi justifiés par Gautier, "on eût dit qu'il se souvenait d'une image connue dans une existence antérieure, et qu'il espérait retrouver dans celle-ci"<sup>51</sup>.

C'est l'attente de l'âme soeur qui justifie tout un comportement; Tchín-Sing entre dans la lignée des héros de Gautier qui croient en la prédestination de l'amour, précisément parce qu'ils ont la certitude d'avoir déjà connu et aimé à des temps reculés celui ou celle qu'ils attendent dans le présent. C'est pourquoi Tchín-Sing, sans

---

<sup>50</sup> *La Toison d'or* in Nouvelles, op. cit. p.173.

<sup>51</sup> *Le Pavillon sur l'eau* in Romans et Contes, op. cit. p.361.

l'avoir jamais vue, reconnaît Ju-Kian comme étant celle dont l'image est gravée dans son âme<sup>52</sup>. L'homme garde ainsi au fond de sa mémoire des images ou des idées qui cherchent à percer soit directement, soit sous une impulsion affine, provenant d'un bonheur et d'un amour vécus dans une vie antérieure, perdus dans le présent et qu'il faut reconquérir<sup>53</sup>. Il apparaît alors souvent une inquiétude chez lui sur le devenir des êtres et des choses et une attirance de plus en plus forte de l'infini.

#### 3.1.2.2. L'infini

Oubliant de plus en plus les plaisirs matériels (qu'il n'a d'ailleurs jamais reniés), Gautier, comme les romantiques, ressent une inquiétude et une curiosité

---

<sup>52</sup> *Le Pavillon sur l'eau*, op. cit. p.366.

<sup>53</sup> Cf. J. SAVALLE, Travestis, métamorphoses, dédoublements, op. cit. p.166.

l'amenant à s'interroger sur le côté métaphysique de l'existence. L'idée, d'abord confuse, d'un monde supérieur n'est pas nouvelle chez lui puisqu'elle remonte déjà à ses premières poésies, mais elle se précise à mesure que passent les années, enrichie par ses propres expériences ainsi que par toutes ses nouvelles connaissances.

#### 3.1.2.2.1. La Région des Mères

Si nous empruntons l'idée à Goethe, c'est qu'elle trouve chez Gautier une présence à laquelle s'est intéressé en particulier G. Poulet dans son article Théophile Gautier et le Second Faust<sup>54</sup>, repris en partie dans son livre Etudes sur le Temps humain. Son origine remonterait à la théorie platonicienne du royaume des Idées, éternel et expansif comme le sera dans la conception de Gautier ce "royaume étrange"<sup>55</sup> qui accueille tout ce qui disparaît du monde

---

<sup>54</sup> in Revue de Littérature comparée, op. cit.

<sup>55</sup> *Pensée de Minuit* in Premières Poésies, op. cit. p.218.





inconnues" où aller se réfugier en perdant volontairement toute relation avec "la cité des vivants"<sup>57</sup>. Il n'existerait donc aucun contact entre le monde sensible, périssable comme nous savons, et cette "région vague" qui va assurer en quelque sorte l'éternité de tout ce qui disparaît sur terre. Pour Théophile Gautier, croire en ce monde nouveau, c'est une façon de transcender son malaise devant ce travail de dissolution qu'exerce impitoyablement le temps sur tout ce qui l'entoure. Découvrir le Second Faust fut donc pour lui l'explication d'une intuition à laquelle il ne pouvait donner un nom. Il avait besoin de croire en un autre monde où rien ne meurt, précisément parce que tout est en perpétuel mouvement<sup>58</sup>.

Il ne s'agissait pas d'une inspiration passagère et vite oubliée puisque nous retrouvons la même idée dans *Un feuilleton à faire*, paru le 27 avril 1837 dans la Charte de 1830 où il évoque encore ce "lieu de refuge"<sup>59</sup> auquel il fera constamment allusion pendant toute sa vie. Dans Spirite, lorsque l'esprit fait son apparition dans le miroir de

---

<sup>57</sup> Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.248.

<sup>58</sup> Cf G. POULET, Etudes sur le Temps humain, op. cit. p.331.  
Théophile Gautier et le Second Faust in Revue de Littérature comparée, op. cit. p.71.

<sup>59</sup> "Il y a sans doute je ne sais où, quelque part, très haut et très loin, une région vague, un lieu de refuge quelconque où va ce qui ne laisse ni corps ni fantôme, ce qui n'est rien, ayant été, comme le son, comme le geste, comme la beauté des femmes qui sont devenues laides, et les bonnes intentions qui n'ont pas été remplies". Fusains et Eaux-Fortes, op. cit. p.103.

Venise en essayant de la rendre la plus matérielle possible, une ultime fois Gautier fait référence à cet endroit indéfinissable, "la réalité de ce que (Malivert) voyait, si l'on peut se servir d'un tel mot en pareille circonstance, était évidemment ailleurs, dans des régions profondes, lointaines, énigmatiques, inaccessibles aux vivants, et sur le bord desquelles la pensée la plus hardie ose à peine s'aventurer"<sup>60</sup>.

Cet univers intemporel vient résoudre le problème qu'il s'était posé devant le temps et la mort; pour lui, la vie ne finit pas avec la mort comme beaucoup le croient; au-delà des apparences immédiates, il est persuadé que se trouve un univers supra-matériel où subsiste éternellement tout ce qui a existé<sup>61</sup>. Cet univers n'a pas de nom précis, ce n'est pas le paradis, le royaume de Dieu, mais c'est déjà un univers spirituel où doit se trouver enfin ce bonheur recherché et dont Guy de Malivert connaîtra un instant les prémices grâce à la brève vision que lui offrira Spirite. C'est ce que nous avons déjà appelé *le seuil* qui se retrouve dans ces lignes de la nouvelle et qui annonce un monde de félicité, synthèse entre cette Région des Mères en filigrane dans toute l'oeuvre et un ciel de conception gautiériste :

---

<sup>60</sup> Spirite, op. cit. p.60.

<sup>61</sup> Cf. J.RICHER, Etudes et recherches sur Th. Gautier prosateur, op. cit. p.74.

"Guy put voir quelques minutes avec l'oeil intérieur, non pas l'extramonde lui-même, dont la contemplation n'est permise qu'à des âmes tout à fait dégagées, mais un rayon filtrant sous la porte mal fermée de l'inconnu, comme on voit sous la porte d'un palais illuminé en dedans une raie de vive lumière qui fait présumer la splendeur de la fête"<sup>62</sup>.

Ces "sphères supérieures"<sup>63</sup> vont prendre une forme expansive, elles seront illimitées dans le temps et dans l'espace et la représentation la plus adéquate à cette idée extensive est donnée par l'image du cercle. C'est la figure préférée des poètes et Dante en est le meilleur interprète; des philosophes comme le Hegel des Sciences de la logique ou encore des écrivains modernes comme Claudel. L'image du cercle qui s'agrandit en ondulations abonde dans l'oeuvre de Gautier; elle montre que ce monde rêvé n'est pas statique, il est l'antinomie d'un univers mort et symbolise de cette façon l'éternité. Elle est aussi le reflet de la même image du mouvement ondulatoire produite par l'eau heurtée par un obstacle et formant des cercles de plus en plus grands jusqu'à leur complète disparition. Image récurrente chez Gautier où apparaît à nouveau la réalité de la brièveté des choses et celle de la mort, comme dans cette strophe de Iénèbres, poème où le pessimisme du poète sur le futur et le salut de l'homme se revoit dans

---

<sup>62</sup> Spirite, op. cit. p.65.

<sup>63</sup> Ibid. p.150.

l'évocation de ce vautour épuisé ne sachant où se poser pour "rebâtir son aire" et qui "retombera dans cette eau solitaire/ où le rond de sa chute ira s'élargissant :/ alors tout sera dit pour cette pauvre terre"<sup>64</sup>.

Transposés dans l'immensité, tous ces cercles concentriques qui s'agrandissent à et dans l'infini deviendraient une projection de la pensée divine et représenteraient la création même<sup>65</sup>, une création au développement toujours croissant et qui serait à même de franchir la barrière de l'espace d'abord, puis celle du temps. Voilà pourquoi Arria Marcella a pu réapparaître et Pompéi se remettre à vivre; parce qu'Octavien a réussi par sa pensée à transgresser les limites dimensionnelles. Il a atteint un de ces cercles qui "vont agrandissant leurs orbes dans l'éternité et l'infini", car, explique Gautier, "dès qu'une action est tombée dans le temps, comme une pierre dans un lac sans bornes, l'ébranlement causé par elle ne s'éteint jamais, et se propage en ondulations plus ou moins sensibles jusqu'aux limites des espaces"<sup>66</sup>. Octavien a réussi à pénétrer dans cet "impalpable royaume" et communiquer avec Arria Marcella dont l'âme l'a senti dans ce monde où elle "flotte invisible pour les yeux

---

<sup>64</sup> *Ténèbres* in Premières Poésies, op. cit. p.172.

<sup>65</sup> Cf. G. POULET, Etudes sur le Temps humain, op. cit. p.343.  
*Théophile Gautier et le Second Faust* in R.L.C., op. cit. p.82.

<sup>66</sup> L'Art Moderne, op. cit. p.70

grossiers"<sup>67</sup>.

Gautier se laissera immédiatement gagner par la théorie goethéenne et croira en la puissance évocatrice et invocatrice du poète et il croira surtout en cet univers étrange où :

"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"<sup>68</sup>.

Il le nommera "l'extramonde" dans Spirite, région inconnue où se retrouvent le passé ainsi que toutes les âmes, mais aussi où se décide d'avance tout ce qui se réalisera sur terre, ce qui sert de ratification à l'idée de destin, au fatum dont nous avons parlé au premier chapitre<sup>69</sup>.

Monde supérieur ou monde parallèle, il permet à Gautier de dépasser la prison matérielle et d'élargir sa

---

<sup>67</sup> *Arria Marcella* in Contes fantastiques, op. cit. p.245.

<sup>68</sup> Ibid. p.245.

<sup>69</sup> "Les choses actuelles sont peut-être douées de la propriété d'émettre des spectres et de les envoyer vers l'inconnu; le présent est la matrice où le passé procrée l'avenir; et il doit exciter dans les régions impalpables, sous l'obscurité des futuritions, une ébauche invisible de ce qui sera; les éléments de l'avenir, les combinaisons du hasard, les accidents de l'histoire, sont déjà en préparation sur un fourneau mystérieux, dans les profondeurs impénétrables de l'Hadès; la lueur du jour qui nous éclaire jette son reflet sur les temps qui vont se lever".  
L'Art Moderne, op. cit. p.70.

vision vers un au-delà dynamisé où "tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un" car pour Gautier comme pour Victor Hugo, "tout est plein d'âmes"<sup>70</sup>. La mort ne signifie plus anéantissement; déjà, dans la Comédie de la Mort, le ver affirmait qu'elle donnait la vie<sup>71</sup>, vérité sur laquelle se fondent nombre de religions et surtout reprise par les romantiques; "la véritable vie est où n'est plus la chair" écrit encore Victor Hugo<sup>72</sup>.

Ainsi, la dualité qui déchirait d'Albert, tiraillé entre le ciel et la terre, connaîtra définitivement une résolution chez Gautier; si au départ coexistaient une inquiétude matérialiste et une autre spiritualiste, nous assistons au cours de ses oeuvres, donc de sa vie, au développement progressif d'une aspiration spiritualiste, au détriment de l'attraction matérialiste. Il s'agit d'un chemin parcouru individuellement sans relation directe avec le renouveau religieux apparu en France sous la Restauration, mais où reste nettement marquée une influence du romantisme et surtout de poètes comme Hugo, Vigny ou Lamartine.

---

<sup>70</sup> V. HUGO, *Ce que dit la Bouche d'Ombre* in les Contemplations, Garnier, Paris, 1969, p.434.

<sup>71</sup> *La Comédie de la Mort* in Premières Poésies, op. cit. p.135.

<sup>72</sup> *Les Malheureux* in Les Contemplations, op. cit. p.324.

Nous ne pensons pas qu'il s'agisse vraiment d'un mysticisme comme le nomme J. Savalle<sup>73</sup>; Gautier n'a jamais vécu l'extase d'une communion directe avec Dieu ou une divinité, ni l'a évoquée. Ses visions ne sont autres que la suggestion d'un monde où l'esprit devient une réalité substantielle supérieure, la figure de Dieu dominant l'ensemble, mais sans y intervenir explicitement. L'idée de cet univers qui peut se prolonger en "ondulations toujours plus grandes vers l'océan des âges"<sup>74</sup> sous-entend dans la pensée de Gautier un thème qui n'est pas nouveau, celui de l'éternel retour.

#### 3.1.2.2.2. L'éternel retour

Liée à la conception d'une vie antérieure, l'idée de l'éternel retour se retrouve également chez Gautier. Dans la théorie pythagoricienne, tout ce qui arrive dans

---

<sup>73</sup> op. cit. Troisième partie.

<sup>74</sup> Portraits et souvenirs littéraires, op. cit. p.54.



l'univers de forme régulière se répète infiniment jusque dans ses plus petits détails en fonction d'un processus cosmique qui se développe en cycles comme s'il s'agissait d'une éternelle marche circulaire. L'idée réapparaît au Moyen Age lorsque plusieurs penseurs, la plupart arabes, admirent également une réapparition périodique des événements et une évolution circulaire du monde (Avicenne, Averroès...). L'historien et philosophe italien Giambattista Vico (XVIIe et XVIIIe siècles) avait lui aussi une conception cyclique de l'histoire (théorie des *corsi e ricorsi*) et l'image qui s'associait le mieux à ce retour historique était celle d'une spirale au mouvement ascendant qui représentait ainsi le progrès.

A l'époque moderne, la théorie de l'éternel retour, toujours en vigueur chez certaines peuplades primitives<sup>75</sup>, fut à nouveau imaginée par Nietzsche, quoique proposée avant par Schopenhauer comme justification du pessimisme et du dégoût de revivre la même vie. Nietzsche suppose que l'homme doit vivre un nombre infini de vies puisque cela répond aux combinaisons infinies des atomes donnant par conséquent un nombre infini de mondes où tout recommence, "tout part, tout revient; éternellement roule la roue de l'être. Tout meurt, tout refleurit, à tout jamais court l'an de l'être. Tout se brise, tout se remet en place;

---

<sup>75</sup> Cf. M. ELIADE, le Mythe de l'éternel retour, NRF, Gallimard, Paris, 1969.

éternellement se rebâtit la même maison de l'être. Tout se sépare, tout à nouveau se salue; éternellement fidèle reste à lui-même l'anneau de l'être"<sup>76</sup>. Alors Zarathoustra, malgré un dégoût initial, adhère pleinement au mythe, "mais reviendra le noeud de causes en lequel je suis imbriqué, - qui à nouveau me créera ! Moi-même j'appartiens aux causes de l'éternel retour"<sup>77</sup>.

Chez Gautier, les allusions à un retour cyclique sont indépendantes d'un système philosophique personnel, mais quelques-unes de ses réflexions permettent d'affirmer qu'il existait une suite logique dans sa pensée qui dura toute sa vie. S'il pensait qu'il y avait d'autres "sphères" où se retrouvait et se répétait tout ce qui disparaissait sur terre, et que les âmes connaissaient alors d'autres vies antérieures, cela impliquait une croyance en un éternel retour. Cependant, pour Gautier, cela répondait davantage à une simple intuition qu'à l'application d'une doctrine radicale<sup>78</sup>.

Croire en un éternel retour lui convenait et lui permettait d'expliquer de cette façon certaines de ses idées fixes, mais jamais il n'ira au-delà de la simple

---

<sup>76</sup> NIETZSCHE, Ainsi parlait Zarathoustra, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, coll. Folio/Essais, Gallimard, Paris, 1985, p.269.

<sup>77</sup> Ibid. p.273.

<sup>78</sup> Ballanche avait déjà publié entre 1827 et 1829 ses Essais de Palingénésie sociale.

évocation. Ainsi, faisant le récit d'un spectacle donné par des acrobates indiens, il ne se limite pas à en être simplement un témoin visuel, les exercices d'équilibre auxquels il assiste deviennent alors pour lui la répétition d'actes immémoriaux. Il devine "dans ces poses solennelles, dans ces démarches rythmées, comme par un chœur invisible, dans ces génuflexions, tantôt sur un genou, tantôt sur l'autre, des souvenirs de rites très anciens et de danses sacrées exécutées autrefois pendant les cérémonies religieuses à des époques si reculées que l'histoire n'y atteint pas"<sup>79</sup>.

Rien ne démontre donc l'originalité de la vie, tout consiste en une redite éternelle de ce qui s'est accompli il y a très longtemps, par des aïeux maintenant oubliés. L'homme n'a rien inventé de nouveau depuis la création et tout se répète sans que nous en ayons vraiment conscience car, écrira-t-il dans un article du 27 janvier 1845, "l'univers lui-même n'est qu'une grande rabâcherie"<sup>80</sup>, ce qui repose incidemment la question du destin, si présente dans son oeuvre. Comme chez les romantiques, il s'établit alors dans la pensée de Gautier une interrelation entre le monde sensible et le présent d'une part, et, d'autre part, un monde supérieur dont l'intemporalité assure la pérennité

---

<sup>79</sup> L'Orient, op. cit. Tome II, p.23.

<sup>80</sup> Histoire de l'Art dramatique depuis vingt-cinq ans, op. cit. Tome IV, p.35.

des êtres et des choses, mondes suggérés dans Affinités secrètes, madrigal panthéiste d'Emaux et Camées, où Dieu est le grand Alchimiste permettant les multiples réincarnations :

"Marbre, perle, rose, colombe,  
 Tout se dissout, tout se détruit  
 La perle fond, le marbre tombe,  
 La fleur se fane et l'oiseau fuit.

En se quittant, chaque parcelle  
 S'en va dans le creuset profond  
 Grossir la pâte universelle  
 Faite des formes que Dieu fond.

Par de lentes métamorphoses,  
 Les marbres blancs en blanches chairs,  
 Les fleurs roses en lèvres roses,  
 Se refont dans des corps divers"<sup>81</sup>.

Finalement, Gautier sera séduit par l'explication spiritualiste du monde et croira de plus en plus en la possibilité d'un "extramonde" concentrique au monde matériel et dans lequel se trouve la réponse aux différentes impressions du *déjà vu*, ressenties tant de fois, comme celle qu'il éprouva la première fois qu'il découvrit l'Espagne. Dans un feuilleton du 9 mars 1867 paru à l'Illustration, il révèle en effet au lecteur qu'il se sentit là sur son vrai sol et comme dans une patrie retrouvée<sup>82</sup>. Il ne parle pas ouvertement de métempsycose mais il doit beaucoup aux théories pythagoricienne et

---

<sup>81</sup> in Oeuvres, Poésies de Théophile Gautier, op. cit. p.5.

<sup>82</sup> Ecrivains et artistes romantiques, op. cit. p.13.

platonicienne; d'autre part, il ne pouvait rester étranger à l'engouement des civilisations orientales dont la France prenait connaissance alors et où, pensait-on, se trouvait le berceau de l'humanité, ni aux sciences ésotériques qui connurent un grand succès au XIXe siècle.

Son oeuvre garde l'influence de ces courants mythico-religieux qui faisaient leur apparition. La traduction des Essais sur la philosophie hindoue de Colebrooke date de 1833, Pauthier publiera en 1840-1841 les Livres sacrés de l'Orient (*Coran, Upanishads, fragments des Védas...*) dont nous retrouvons des allusions en particulier dans la Belle-Jenny (1848) et surtout dans Avatar (1856) où pèse la présence de l'Inde dont les gigantesques épopées frappèrent les romantiques<sup>83</sup>. Gautier transmet effectivement à travers le docteur Cherbonneau une vision toute hugolienne de l'univers originel, tel que peuvent le voir ces étranges pénitents de l'Inde, dont l'âme peut remonter jusqu'à la Création :

"Ils suivent d'extase en extase les ondulations que font les âges disparus sur l'océan de l'éternité; ils parcourent l'infini en tous sens, assistent à la création des univers, à la genèse des dieux et à leurs métamorphoses; la mémoire leur revient des sciences englouties par les cataclysmes plutoniens et diluviens, des rapports oubliés de l'homme et des éléments. Dans cet état bizarre, ils marmottent des mots appartenant à des langues qu'aucun peuple ne parle plus depuis des milliers d'années sur la surface du globe,

---

<sup>83</sup> Cf. L.CELLIER, L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques, op. cit. p.50.

ils retrouvent le verbe primordial, le verbe qui a fait jaillir la lumière des antiques ténèbres: on les prend pour des fous; ce sont presque des dieux !"<sup>84</sup>.

Le 14 juillet 1858 a lieu la première du ballet Sacountalâ, dont le sujet représente un épisode succinct de Mahabharata, grand récit épique indien d'environ 120 000 versets, remontant à l'époque védique. Gautier y puisa le merveilleux avec l'intervention des divinités dans les actions humaines, mais aussi l'image de ces pénitents, de ces brahmes qui arrivent à se détacher de la matière et semblent communier avec le ciel ou l'infini. C'est ce même désir d'intégration dans l'univers que nous retrouvons chez les romantiques, désireux de retrouver l'unité primitive du genre humain, ce qui amène les écrivains soucieux de comprendre les destinées à les éclairer par des révélations faites aux premiers hommes ou par des traditions dont les racines plongent dans les temps les plus reculés<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Avatar, op. cit. p.38

<sup>85</sup> Cf. M. MILNER, *le Romantisme*, Littérature française, Tome 12, op. cit. p.106.

### 3.1.2.2.3. Retour à l'infini

L'orphisme auquel adhéra Pythagore présentait déjà une âme humaine immortelle car d'origine divine, mais condamnée à s'unir à un corps - sa prison - après avoir été tachée par le péché. Cette âme ne pourra revenir au sein de la divinité et être heureuse qu'une fois la faute expiée, ce qui explique les nombreuses transmigrations dans un autre corps, même animal et que Gautier suggère en évoquant Tahoser, dont l'âme se trouvait "au-delà des mondes, dans le cercle de ses voyages et de ses métamorphoses"<sup>86</sup>. Avant d'arriver à sa purification, l'âme est donc soumise à ces nombreuses transmigrations, mue en grande partie par l'anxiété de retourner à ses origines divines et de revivre le bonheur originel.

Cette idée d'une intégration de l'âme au sein d'une divinité qui se retrouve dans plusieurs religions et chez les romantiques<sup>87</sup>, sera abordée par Gautier aussi bien dans ses récits que dans ses commentaires personnels. Cela

---

<sup>86</sup> Le Roman de la Momie, op. cit. p.34.

<sup>87</sup> *L'Immortalité* in Méditations Poétiques, *Hymne du matin*, *Paysage dans le Golfe de Gênes* in Harmonies poétiques et religieuses de Lamartine.  
*Magnitudo Parvi* in les Contemplations de Victor Hugo, etc.

commence d'abord par un enthousiasme panthéiste pendant son voyage en Espagne en 1840, lorsqu'il doit traverser une *sierra*; franchissant un passage à pied, il reste en admiration devant le paysage montagneux. L'altitude le grise par son air pur et vif, il se sent solidaire de chaque partie de la nature et voudrait se mêler aux cascades, aux sources, se rouler dans la neige, c'est-à-dire "se fondre comme un atome dans cette immensité". La nature est maintenant animée, elle se divinise et devient infini; toujours prête à accueillir une âme, elle n'est pas hostile, elle est l'espoir d'un bonheur immédiat et surtout accessible<sup>88</sup>.

Gautier avoue retrouver cet enivrement à la lecture des vers de Leconte de Lisle, "c'est un désir d'absorption au sein de la nature, d'évanouissement dans l'éternel repos, de contemplation infinie et d'immobilité absolue qui touche de bien près au *nirvâna* indien"<sup>89</sup>. La nature apporte ainsi le repos et la paix que l'âme cherchera toujours dans la réalité divine. Dans la Belle-Jenny, Gautier dépasse cette approche panthéiste en évoquant l'idée également bouddhiste de fusion dans l'immensité divine. Lorsque Volmerange, devenu Barahta, descendant du légendaire

---

<sup>88</sup> Voyage en Espagne, op. cit. p.102. (VI).

<sup>89</sup> Critique artistique et littéraire, op. cit. p.195.  
Histoire du Romantisme, op. cit. p.333-334.



Douchmanta de la dynastie lunaire<sup>90</sup> est présenté au peuple hindou comme étant celui qui le libérera du joug anglais, le brahme Sarngarava exhorte tous les guerriers à le suivre et à lui obéir. Il demande leur dévouement jusqu'à la mort, sacrifice qui trouvera sa récompense dans le bonheur qui s'ensuivra puisqu'enfin, leur âme purifiée, connaîtra cette fusion annoncée par leur religion :

"Si vous succomez dans les entreprises qu'il vous ordonnera, vous retournerez doucement dans le Pantchatouam. Les éléments reprendront sans vous faire souffrir les parcelles qui vous composent, et, après s'être épurée dans des corps charmants, votre âme, jugée digne du Moucti, s'absorbera dans la Divinité"<sup>91</sup>.

L'attrait de l'immensité rappelle que primitivement l'âme habitait cet infini où se confondent toutes les autres âmes pour former ce que les romantiques appelleront *le Grand Tout*, accessible uniquement aux seuls initiés qui s'y sont préparés. De tous les héros de Gautier, Malivert sera le seul à en avoir une vision de son vivant, guidé par Spirite, son initiatrice; mais il existe un autre personnage, indirectement à l'origine de la mort d'Octave de Saville, et dont l'apparition sera fugace qui, grâce à un autocontrôle, libérera son âme de son corps desséché par les mortifications. Le Brahma-Logum révélera au docteur

---

<sup>90</sup> Gautier reprit en 1858 la figure de ce roi de l'Inde dans le ballet-pantomime Sacountalâ.

<sup>91</sup> La Belle-Jenny, op. cit. p.202.

Cherbonneau le secret de la libération de l'âme avant de provoquer sa propre mort physique, anxieux de retourner à l'unité première et reprenant ainsi l'idée mesmérisme d'un sens interne mettant l'homme en communication avec le reste de l'univers. C'est ainsi qu'il dira au docteur impatient de connaître le secret de la transmigration des âmes , "je suis bien aise que tu sois venu, car il me tarde de me fondre dans le sein de l'incréd, comme une goutte d'eau dans la mer"<sup>92</sup>.

Pourtant, Octave, malade d'amour pour la comtesse Labinska, connaîtra aussi cet état étrange dans lequel l'âme cherche à fuir de son corps; malaise romantique que ne justifie ici aucune ascèse. Comme une prémonition peut-être d'une fin hors de pair, Octave se sent attiré par l'immensité et perd en même temps la notion de sa propre corporéité. Le docteur Cherbonneau diagnostiquera immédiatement que l'âme du jeune homme n'avait qu'un lien fragile avec le corps d'où cette curieuse sensation qui lui fait dire sans trop comprendre, "je me sens fondre dans le grand tout, et j'ai peine à me distinguer du milieu où je plonge"<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Avatar, op. cit. p.43.

<sup>93</sup> Ibid. p.11.

Même si Gautier est resté sensible à cette renaissance orientale qui traversa le romantisme (la fondation de la Société Asiatique de Paris date de 1821, du Journal Asiatique de 1823) et dont nous trouvons des allusions dès ses premiers poèmes et Fortunio, il en a juste conservé ce qui répondait le mieux à ses inquiétudes de plus en plus spiritualistes à mesure que passaient les années. Dans la pensée hindoue en effet, l'aspiration du sujet tend à une purification lorsque le moi s'identifie et se confond avec le Tout, arrivant alors à cet état du nirvâna. Cet anéantissement du moi n'est pas romantique et même chez les Grecs, l'individualité persistait après la mort. Gautier reste donc occidental plus qu'oriental et malgré tout son enthousiasme pour les nouvelles religions, pour lui, l'être humain sera toujours corps et âme. L'autonomie de l'âme comme être substantiel - état qu'il avait ressenti lors de ses expériences hallucinatoires -, l'incommensurabilité du *Grand Tout*, en germe dans Avatar, trouveront leur épanouissement dans Spirite, nouvelle qui sera pour Gautier l'occasion de libérer les phantasmes de toute une vie avec la sublimation de cette dualité âme/matière qui faisait tant souffrir d'Albert en 1835.

### 3.2. L 'A M E    E T   L A   M A T I E R E

### 3.2 - L'ÂME ET LA MATIÈRE

#### 3.2.1. La matière

Toutes les religions établissent que l'âme et le corps sont distincts, voire opposés même s'ils entretiennent des relations incessantes l'un avec l'autre. Nous retrouvons cette dualité chez Gautier dès ses jeunes années où se lit encore l'influence du romantisme. Elle connaîtra cependant une évolution qui démontre que cela ne correspondait pas seulement à l'exploitation de clichés poétiques ou autres, mais à une certaine inquiétude métaphysique à laquelle il n'avait pu se soustraire. Parallèlement à ses récits dans lesquels le corps et les plaisirs faisaient partie de l'histoire racontée (Mademoiselle de Maupin, Fortunio, la Morte amoureuse, une Nuit de Cléopâtre, etc.), vont percer des réflexions sur l'existence de l'âme et sur sa lutte apparente contre la matière.

### 3.2.1.1. Le dualisme

Gautier évoque dans ses tout premiers poèmes l'image pythagoricienne de l'âme prisonnière du corps anxieuse de se libérer, en l'empruntant sans trop d'originalité aux mythes redécouverts au XIXe siècle. Il s'agissait de savoir comment se faisait cette union entre l'âme, substance divine et le corps. La curieuse explication sur cette jonction mystérieuse est donnée par Corneille Agrippa; l'âme, à sa descente, est revêtue d'un petit corps céleste appelé "le véhicule éthéré de l'âme" ou "char de l'âme". Sur l'ordre de Dieu, elle est infusée "au point médian du coeur" et de là se distribue à toutes les parties du corps, "ce qu'elle fait en joignant son char à la chaleur naturelle par la chaleur de l'esprit qu'engendre le coeur, par celle-ci elle s'immerge dans les humeurs, par lesquelles elle s'attache aux membres et s'avoisine également à tous, tout en se transfusant de l'un à l'autre (...). C'est ainsi qu'on explique comment l'âme immortelle, par le moyen d'un petit corps immortel, qui est le véhicule éthéré, se trouve enfermée dans un corps grossier et

mortel"<sup>1</sup>.

Dans le cas de Gautier, la récurrence de l'âme attachée au corps prouverait assez qu'il ne s'agissait plus d'une simple image poétique, mais bien la première manifestation d'une curiosité métaphysique. Le dualisme âme/corps présent dans ses oeuvres de jeunesse ne trouvera sa résolution que dans sa dernière nouvelle. Dans un poème d'*Elégies* apparaît déjà ce conflit qui fait souffrir l'âme dans "sa cage mortelle" où elle s'ennuie dans l'attente d'une libération qui n'arrive pas :

"Mais, grand Dieu ! quelle main ouvrira sa  
prison,  
 Quelle main à son vol livrera l'horizon ?"<sup>2</sup>

Dans un autre poème, si l'âme étouffe comme un aigle en cage, c'est parce qu'elle est écrasée par une matière sous la forme d'une société de plus en plus dégradée :

"Mon âme est ainsi faite : dans mon corps en  
prison,  
 Elle cherche à son vol un plus large horizon;  
 (...)   
 Car elle manque d'air, mon âme, dans ce monde  
 Où la presse en tous sens de son étroite immonde  
 Une société qui retombe au chaos"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Henri Corneille AGRIPPA, La Philosophie occulte, traduction française attribuée à A. Levasseur (1727, et publiée à la Haye, Chez Chr. Alberts), Editions traditionnelles, Paris, 1977, livre troisième, p.164.

<sup>2</sup> *Elégies*, XII, in Premières Poésies, op. cit. p.63.

<sup>3</sup> *Paysages*, XV, in Premières Poésies, op. cit. p.89.

La matière est un obstacle apparemment insurmontable pour une âme aux élans de pureté, en particulier en ce siècle matérialiste où l'homme, conquis par les sciences, perd la foi au nom de la liberté<sup>4</sup>.

C'est cette contradiction entre l'âme et le corps qui est à l'origine d'un malaise comme celui que vit d'Albert. Partagé entre un corps avide de plaisirs et une âme imbue d'idéal, il a le sentiment d'être au milieu d'une guerre sans merci, ce qui explique l'irrégularité de son caractère et le trouble ressenti quelquefois dans sa personnalité. Il souffre du supplice de sa "pauvre âme d'assister aux débauches de (son) corps et de s'asseoir perpétuellement à des festins où elle n'a rien à manger"<sup>5</sup>. De tous les personnages de Gautier, d'Albert est celui qui a le plus accusé la dualité de son être, ressentant au plus profond de lui-même le poids d'un corps qui, comme une ancre, "retient l'âme à la terre"<sup>6</sup>. Parlant de lui à Théodore, Rosette souligne surtout le caractère dualiste de sa personnalité et l'impulsion qui le pousse à vouloir se libérer d'une contrainte impossible à dominer. Elle comprend le conflit de d'Albert selon la pensée platonicienne, comme étant la conséquence d'un avatar de

---

<sup>4</sup> Cf *La Comédie de la Mort*, st. III in Premières Poésies, op. cit. p.139.

<sup>5</sup> Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.111.

<sup>6</sup> Ibid. p.237.



son âme qui n'a pas totalement oublié d'où elle provient et "qui se souvient qu'elle a eu des ailes , et qui n'a plus que des pieds"<sup>7</sup>.

Nyssia, au contraire, avait su concilier ces deux ennemis et réussir cet équilibre harmonieux que Gautier reconnaissait chez sa grande amie Madame de Girardin, dont "la belle âme était heureuse d'habiter un beau corps"<sup>8</sup>. Par son éducation, Nyssia avait maintenu son corps caché aux yeux étrangers, ne recherchant aucun plaisir ou les méprisant. Extrêmement pudique, elle avait un très grand respect d'elle-même qui lui faisait garder son corps digne de son âme; pourtant, elle connaît, elle aussi, le tourment de sa propre dualité après la honte d'avoir été observée nue par Gygès<sup>9</sup>. L'harmonie est rompue, elle se sent doublement déçue en imaginant les conséquences de cet acte honteux et la souffrance qui s'ensuivra demandera vengeance comme nous l'avons déjà vu au premier chapitre, une vengeance qui permettra un retour à l'équilibre initial.

Tout en reconnaissant que l'âme et le corps présentent une polarité permanente que l'on retrouve dans toutes les

---

<sup>7</sup> Ibid. p.169.

<sup>8</sup> Portraits et Souvenirs littéraires, op. cit. p.81.

<sup>9</sup> "Ce corps que j'avais tâché de rendre digne d'être la demeure d'une âme pure et noble, sert de sujet de conversation". *Le Roi Candaule* in Nouvelles, op. cit. p.407.

religions, et à l'origine de thèmes poétiques<sup>10</sup>, Gautier deviendra plus sensible au sort de l'âme qu'à celui du corps. Le bien-être de l'âme est ce qui compte le plus comme le démontre Isabelle; malgré toutes les vicissitudes de sa condition de comédienne, malgré le froid, la neige et la faim, elle est heureuse. La misère qui l'entoure ne lui importe guère près du baron; son âme étant satisfaite, elle ignore toutes les fatigues et les souffrances du corps<sup>11</sup>.

Dans ses oeuvres, Gautier accordera de plus en plus un rôle secondaire au corps, le limitant à sa fonction de géôlier, face à l'âme qui sera souvent présentée en situation active. Parfois, un mouvement rebelle de celle-ci se heurte au poids de cette matière-obstacle et ce sont ces cris inhumains des derviches-hurlleurs qui étonnèrent Gautier à Scutari lorsque l'un d'eux tira "de sa poitrine de squelette des rauquements de tigre (...) et quelquefois des soupirs d'une tristesse mortelle, protestations du corps broyé sous la meule de l'âme"<sup>12</sup>.

C'est toujours en pensant à l'âme prisonnière que Gautier interprète la fin tragique de Chatterton lorsque, rapportant le jeu exceptionnel de Marie Dorval dans un feuilleton sur Vigny paru au Moniteur Universel le 14

---

<sup>10</sup> Cf. Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, op. cit. tome IV, p.37.

<sup>11</sup> Cf. Le Capitaine Fracasse, op. cit. p.141.

<sup>12</sup> Constantinople, op. cit. p.152.

décembre 1857, il comprend que Kitty Bell roule, foudroyée de douleur au bas de l'escalier, "l'âme projetée hors du corps qui ne pouvait la suivre"<sup>13</sup>. Il s'agit toujours pour lui de l'âme dynamique, attirée constamment par un monde supérieur et cherchant sans cesse une faille par où s'échapper.

A force de le décrire, il vivait lui-même ce dualisme, même dans les situations les plus prosaïques. A l'occasion d'un voyage en Angleterre, il souffrit du mal de mer malgré tous ses efforts pour y échapper; et racontant ses impressions dans *Pochades et Paradoxes*, il comprend ainsi son malaise passager; "il me semble que mon âme va quitter mon corps"<sup>14</sup>. Gautier revivra une autre fois cet état indéfinissable qui était déjà celui des romantiques dans une situation beaucoup plus dramatique que la précédente puisqu'il s'agit de la guerre de 1870. Il se souvient comment, après avoir été obligé de quitter la banlieue (il habitait alors Neuilly), il s'installe hâtivement dans un petit logement à Paris. Malade et âgé, il souffre encore plus gravement du changement de situation et, gagné par la nostalgie, il connaît à nouveau ce malaise qui lui fait dire que "l'âme vous fait mal et ne s'emboîte pas bien avec

---

<sup>13</sup> Les Maîtres du Théâtre français, Payot, Paris, 1929, p.243.

<sup>14</sup> Caprices et Zigzags, op. cit. p.163.

le corps"<sup>15</sup>.

La source des souffrances ou simplement des troubles que peut ressentir le sujet se trouverait donc en partie dans la dualité de son être, et se devrait à l'interaction de deux parties aussi différentes que l'âme et le corps. Celui-ci étant périssable, c'est l'âme, immortelle, qui recevra toutes les attentions afin de la préparer à sa libération<sup>16</sup>. Pour cela, c'est-à-dire pour éviter les troubles qui peuvent provenir du corps et des sens, celui-ci sera soumis à toutes sortes de continences.

### 3.2.1.2. La mortification

Gautier qui, dans Mademoiselle de Maupin, fustigeait

---

<sup>15</sup> Tableaux de Sièges, op. cit. p.93.

<sup>16</sup> Certains, comme Achmet, auront besoin de l'opium pour briser fictivement les liens qui les attachent l'un à l'autre car "ce n'est que lorsque les yeux du corps sont endormis que les yeux de l'âme s'éveillent. Les liens charnels sont dénoués, et le monde visible se révèle, les esprits du ciel descendent, ceux de la terre montent, et des unions mystérieuses s'accomplissent dans un vague crépuscule où l'on pressent déjà l'aurore du jour éternel".

La Presse, 25 juillet 1843.

La Péri in Théâtre, op. cit. p.296.

Histoire de l'Art dramatique en France..., op. cit. tome III, p.78-79.

violemment la mortification de la chair<sup>17</sup>, y fera d'autres fois allusion, mais sans prendre parti, en laissant sous-entendre sa nécessité afin de purifier l'âme. Les macérations ne sont pas propres au christianisme; depuis toujours les philosophes, sans aller jusqu'à exiger ces sacrifices corporels, ont reconnu et prôné la vertu et la modération physique.

A l'origine nous trouvons la dogmatique orphique; l'âme, venant d'un autre monde est exilée sur terre afin d'expier une faute antérieure. Enchaînée au corps, elle doit se purifier et se libérer de la sensualité, d'où certaines prescriptions prohibitives comme l'interdiction de manger de la viande. Platon emprunte quelques traits à cette conception orphique sur le sort des âmes après la mort dans ses grands mythes eschatologiques : Gorgias, Phédon et la République.

Un ouvrage du XVIIe siècle, De occulta philosophia<sup>18</sup> rappelle également que celui qui conserve pur son esprit, grâce à des méditations et à un régime de vie tempéré "se sert de cet esprit bien préparé pour se diviniser et acquérir la science". L'auteur, le médecin allemand Heinrich Cornelius AGRIPPA VON NETTESHEIM, également philosophe et alchimiste, précise en effet que l'âme se

---

<sup>17</sup> p.150-151.

<sup>18</sup> Cf.note 1.

rapproche du divin si le corps n'est pas alourdi ou troublé par la nourriture, la concupiscence ou n'importe quelle autre tentation<sup>19</sup>.

C'est la même remarque que fait Gautier dans Spirite lorsque le baron de Feroë, premier initiateur de Guy de Malivert aux mystères de l'au-delà, déjeune avec lui. La sobriété de son repas s'explique parce que "celui qui veut vivre en commerce avec les esprits doit atténuer autant que possible la matière"<sup>20</sup>. Plus tard Spirite, en vraie mystagogue, indiquera à Guy les mêmes préceptes, le conseillant donc sur l'importance de se libérer des entraves matérielles, condition primordiale pour découvrir le monde des esprits, "vous en connaîtrez les magnificences et les délices, si vous m'aimez, si vous m'êtes fidèle, si jamais votre pensée ne se détourne vers rien d'inférieur, si vous laissez, comme au fond d'une eau qui repose, tomber au fond de vous l'impur et grossier limon humain"<sup>21</sup>.

C'est plutôt une image euphémique de l'ascétisme que nous donne ici Gautier, ayant pourtant eu l'occasion de rencontrer d'authentiques pénitents au cours de ses voyages, notamment en Italie et à Constantinople. Ceux-là n'offraient pas effectivement l'apparence dessinée dans

---

<sup>19</sup> Henri Corneille AGRIPPA, op. cit. Livre troisième, p.228-229.

<sup>20</sup> Spirite, op. cit. p.141.

<sup>21</sup> Ibid. p.174.

Spirite et montraient un abandon physique souvent effrayant qui sera repris postérieurement dans Avatar. En Italie, Gautier fut vivement troublé par un jeune moine chargé de surveiller les fous de San-Servolo dont il était également le confesseur et qui restera dans son souvenir comme l'idéal de l'ascétisme. Sa description ressemble bien plus à celle d'un tableau de Ribera qu'à la réalité tellement ce moine semble exagérément décharné :

"Nous avons devant les yeux une âme qui vivait sans corps. Ici l'esprit brillait seul, la mortification avait supprimé la matière; l'être humain était anéanti.

Son crâne (...) semblait verdi de teintes cadavériques. On eût dit que la moisissure du sépulcre l'avait déjà recouvert de son duvet bleuâtre; ses yeux ivres de foi brillaient au fond d'une large meurtrissure bistrée, et ses joues avalées se rejoignaient à son menton par deux lignes aussi droites que celles d'un triangle (...). Ses mains fluettes, couleur de cire jaune, n'étaient qu'un lacis de veines, de nerfs et d'osselets (...). La manche flottait sur le bras décharné, comme un drapeau sur un bâton..."<sup>22</sup>

Oubli total du corps au profit de la vie de l'âme. C'est ce qu'en 1835, d'Albert n'aurait jamais admis ni même compris<sup>23</sup>; mais en 1850, sans acquiescer ouvertement à ces

---

<sup>22</sup> Voyage en Italie, op. cit. p.247-248.

<sup>23</sup> "Mon corps rebelle ne veut point reconnaître la suprématie de l'âme, et ma chair n'entend point qu'on la mortifie (...). La spiritualité n'est pas mon fait, j'aime mieux une statue qu'un fantôme, et le plein midi que le crépuscule".  
Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.201.

tortures personnelles, Gautier n'en est plus choqué et avoue même être "ravi" par ce moine qui est parvenu à la connaissance de son âme. Toujours en Italie, Gautier montre à nouveau une attitude plus encline à admettre l'existence, mais surtout l'importance de l'âme lorsqu'il fait l'interprétation des peintures de Giotto à l'église de l'Arena, à Padoue. Il y remarque que les diables et les vices sont obèses, en opposition aux anges et aux vertus, extrêmement minces, ce qui, dans l'intention du peintre - et c'est Gautier qui le dit - représente d'un côté la prépondérance de la matière et de l'autre, celle de l'esprit<sup>24</sup>.

En 1852, il se rendit à Constantinople et sous le cloître de la mosquée de Mahmoud, il vit un derviche couché à terre qui l'impressionna d'abord par la pauvreté de son vêtement, un simple haillon d'étoffe en poil de chameau, "rude comme un cilice" et aussi par l'excessive maigreur de son corps "cuit et recuit à la flamme des soleils", maigreur qui faisait ressortir tous ses muscles et tous ses os. C'est surtout dans son ensemble que ce pénitent qui revenait de la Mecque stupéfia Gautier car il était "impossible de rêver quelque chose de plus fauve, de plus hagard, de plus hérissé, de plus féroce ascétique, de plus brûlé par le fanatisme, de plus dévasté par le jeûne

---

<sup>24</sup> Voyage en Italie, op. cit. p.307.



et les macérations"<sup>25</sup>.

Pourtant, Gautier n'avait pas vraiment besoin d'observer de vrais ascètes pour les décrire et montrer l'anéantissement volontaire de leur corps au profit d'une purification spirituelle. Ses lectures et son intuition avaient déjà suppléé à ce manque de connaissance directe puisqu'en 1848, dans la Belle-Jenny, il met en scène un brahme, Dakcha, qui s'était voué pendant trente ans "aux plus effroyables austérités pour obtenir (la) grâce des dieux", traitant si durement son corps qu'il ressemblait "à ces momies desséchées depuis quarante siècles dans les syringes de l'Egypte" afin que son "âme dégagée pût remonter à la source des choses et lire dans la pensée des dieux". Les souffrances vécues lui ont ôté toute apparence humaine et il était même devenu pour tout le monde un "objet d'épouvante et de pitié"<sup>26</sup>, mais en contrepartie, il avait eu accès aux plus hauts secrets divins.

Ce sont encore des anachorètes de l'Inde que nous retrouvons en 1856 dans Avatar, c'est-à-dire après les voyages en Italie et à Constantinople; le portrait est maintenant plus complet et plus réaliste que dans la Belle-Jenny, bien qu'il ait repris la même image des ongles s'enfonçant dans les mains, celle des oiseaux nichant dans

---

<sup>25</sup> Constantinople, op. cit. p.299-300.

<sup>26</sup> La Belle-Jenny, op. cit. p.152-153.

les cheveux ainsi que celle, déjà familière, de la momie. Avant de trouver le grand prêtre qui devait lui donner "le mot de l'énigme", le docteur Cherbonneau rencontre des yoghis et des brahmes soumis à des jeûnes et à des postures immuables;"leur enveloppe humaine n'est plus qu'une chrysalide, que l'âme, papillon immortel, peut quitter ou reprendre à volonté. Tandis que leur maigre dépouille reste là, inerte, horrible à voir, comme une larve nocturne surprise par le jour, leur esprit, libre de tous liens, s'élanche, sur les ailes de l'hallucination, à des hauteurs incalculables, dans les mondes surnaturels"<sup>27</sup>.

Le fait que les pénitents mis en scène dans ces deux romans soient originaires de l'Inde n'est pas dû au hasard. Si d'une part il y a l'influence des religions orientales qui venaient d'être connues grâce aux traductions comme nous l'avons rappelé précédemment, d'autre part, il y a dans l'esprit de Gautier la volonté d'un vrai retour aux origines. En effet, même si la dualité âme/corps et la théorie de la transmigration des âmes en vue d'une purification nous viennent directement de la pensée grecque, en réalité, le point de départ se trouverait en Inde où nous trouvons les mêmes idées vers 800 av. J.C. dans les *Upanishadas*, textes exégétiques des Védas, ainsi que dans les strophes ou gāthās de l'Avesta, de la religion

---

<sup>27</sup> Avatar, op. cit. p.38.

de Zoroastre en Iran.

L'Orient, vers lequel il a toujours reconnu être attiré, est pour Gautier la source de la vraie sagesse et surtout de la connaissance alors que l'Occident, en ce XIXe siècle affairiste comme le qualifie M. Voisin<sup>28</sup> est uniquement absorbé par les intérêts matériels et - c'est le docteur Cherbonneau qui parle - "ne se doute pas du degré de spiritualisme où sont arrivés les pénitents de l'Inde"<sup>29</sup> parce qu'en effet les Européens sont trop légers, trop distraits, trop amoureux de leur prison d'argile "pour y ouvrir de bien larges fenêtres sur l'éternité et sur l'infini"<sup>30</sup>.

Voilà pourquoi d'Albert, malgré l'immense désir de fuir son corps qu'il ressent comme un obstacle, demandera vainement le mot mystérieux qui pourrait faire transmigrer son âme dans un autre corps à la beauté exceptionnelle<sup>31</sup>. Pour connaître l'énigme du voyage astral<sup>32</sup>, il n'aurait pas dû rester en France mais partir en Inde comme le fera le

---

<sup>28</sup> Le Soleil et la Nuit, op. cit. p.36.

<sup>29</sup> Avatar, op. cit. p.38.

<sup>30</sup> Ibid. p.50.

<sup>31</sup> Cf. Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.153.

<sup>32</sup> Corneille Agrippa rapporte que nombre de philosophes anciens utilisaient le voyage astral pour acquérir plus de connaissances. La Philosophie occulte, op. cit. Livre troisième, p.225.

docteur Cherbonneau et chercher inlassablement le plus grand pénitent du pays. La description de celui que rencontre le docteur est en fait la synthèse des précédentes faites par Gautier : immobilité absolue, yeux fixes, dents déchaussées, maigre squelettique, peau brûlée. Mais ce corps maltraité avait permis au "saint personnage" de découvrir le mot que désirait d'Albert.

Néanmoins, c'est le docteur Cherbonneau, indifférent aux aspirations de beauté qui agitaient d'Albert et initié à cette religion occulte qui en fera l'héritage et l'expérience que nous connaissons, s'attachant donc davantage à l'étude de l'âme qu'à l'attention du corps. "Qu'importe le cadavre quand on commande à l'esprit!" dira-t-il toujours<sup>33</sup>. Sans aller jusqu'aux macérations des ascètes, il méprise tout ce qui n'est pas connaissance spirituelle, conscient que "l'esprit est tout, la matière n'existe qu'en apparence"<sup>34</sup>, assertion qu'il voyait corroborée par les statues rencontrées au cours de ses pérégrinations en Inde<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Avatar, op. cit. p.60.

<sup>34</sup> Ibid. p.49.

<sup>35</sup> "J'étudiai les sculptures symboliques dans les chambres intérieures des pagodes que n'a vues nul oeil profane (...). Toutes ces figures monstrueuses me disaient dans leur langue de pierre : *Nous ne sommes que des formes, c'est l'esprit qui agite la masse*".  
Ibid. p.41.

Fort de cette vérité, le docteur n'aura donc aucun scrupule à emprunter le corps d'Octave, à l'habiter plus exactement, lorsque l'âme de celui-ci, "toute joyeuse d'être libre (...) ne paraissait pas se soucier de rentrer dans sa prison"<sup>36</sup> puisqu'en réalité le corps n'est qu'une "misérable guenille percée aux coudes"<sup>37</sup>. La vraie vie est celle de l'âme comme il a pu être constaté pendant l'échange entre le comte Olaf et Octave, lorsque leur visage se décolora le temps de la transmigration et prit la pâleur de la mort; et que, l'échange accompli, "une légère rougeur des pommettes" indiqua alors que la vie avait repris chez les deux jeunes gens<sup>38</sup>.

Principe vital, l'âme est une constante dans l'oeuvre de Gautier depuis ses premières poésies jusqu'à Spirite où sera enfin révélée l'existence d'un autre monde, vraie patrie de ces âmes devenues anges et retrouvant enfin le bonheur originel.

---

<sup>36</sup> Ibid. p.129.

<sup>37</sup> Ibid. p.131.

<sup>38</sup> Ibid. p.59.

Dans le Capitaine Fracasse, une métaphore sur le château de Vallombreuse reprend la même constatation : "le corps était intact, l'âme seule y manquait" (p.373).

### 3.2.2. L'âme

Gautier a toujours décrit les personnes, les femmes surtout, non pas telles qu'il les voyait ou aurait pu les voir réellement, mais selon une vision bien personnelle. Les critères suivis pour présenter un visage féminin répondaient davantage à ses rêves qu'à ceux dictés par la vérité. Nous avons vu dans la partie sur la beauté et la femme que pour lui, celle-ci tendait à devenir stéréotypée, sous l'influence d'une âme de plus en plus visible.

#### 3.2.2.1. La transfiguration

Apparaissant de plus en plus parfaite et irréaliste, la femme rappelle d'abord une statue par la perfection de ses formes et de son teint, blanc et lumineux comme le marbre. Cette statue vivante connaîtra ensuite une seconde

évolution; à partir de l'idéalisation physique, Gautier suggère une idéalisation spirituelle. Il n'y a jamais dualité chez la femme décrite; son âme n'entre pas en conflit avec le corps qu'elle habite même si celui-ci ignore les macérations et abuse des plaisirs; il existerait même une complicité tacite entre les deux. Gautier ne répudie donc pas le corps, il n'y a aucun rejet; il recherche sa perfection et c'est grâce à l'idée d'un corps ainsi perfectionné qu'il arrive à l'image de la femme idéale.

Musidora, par exemple, répond au portrait-type que nous connaissons déjà et tout en signalant sa condition de courtisane, Gautier n'hésite pas à affirmer qu'on la prendrait pour une vignette animée des Amours des Anges, de Thomas Moore, "tant elle est limpide et diaphane. La lumière semblait sortir d'elle, et elle a plutôt l'air d'éclairer que d'être éclairée elle-même"<sup>39</sup>. Son âme ne semble absolument pas outrée des libertés que prend sa "prison" et participe même à créer l'illusion d'une créature angélique.

C'est le même air de chasteté que l'on retrouve chez Clarimonde, l'autre courtisane aux yeux vert-de-mer. Elle sera pour le jeune prêtre une authentique révélation angélique et gardera jusque dans la mort "une expression de

---

<sup>39</sup> Fortunio in Nouvelles, op. cit. p.12.

chasteté mélancolique"<sup>40</sup> qui ne répond pas à la réalité de son corps. Clarimonde, comme auparavant Musidora, est la démonstration parfaite de l'entente injustifiable que seule une femme peut obtenir. Bien que les courtisanes occupent un rôle important dans les récits de Gautier, elles passeront progressivement à un second plan, laissant une place plus remarquable aux autres personnages féminins.

S'il existe bien mortification du corps en vue d'une purification, puis d'une libération de l'âme, elle se fait naturellement sans qu'intervienne une seule fois la conscience. Sous une impulsion interne, le corps va s'autotransformer; il s'efface graduellement pour faire place à une âme de plus en plus apparente jusqu'à ce que soit possible cette déhiscence qui doit conduire au bonheur. Chez elles, rien n'est hideux comme chez les pénitents; Gautier respectera toujours leur beauté physique qui se verra au contraire encore plus favorisée par ce changement du corps.

Dans la Cafetière, le narrateur est le témoin exceptionnel de cette transformation : Angéla, dont la beauté éblouit Théodore, va être transfigurée, laissant voir sa véritable nature, "son âme brillait dans son corps comme une lampe d'albâtre, et les rayons partis de sa

---

<sup>40</sup> *La Morte amoureuse* in Contes fantastiques, op. cit. p.98.



poitrine perçaient la mienne de part en part"<sup>41</sup>. Apparition onirique peut-être et décrite par un jeune homme de vingt ans, mais qui pourrait déjà poser des questions dont la réponse n'arrivera qu'en 1865.

Le corps féminin n'est jamais maltraité, il paraît au contraire être absorbé par la force qui accompagne l'âme et s'y confondre, comme chez les deux cousines du Nid de Rossignols. Fleurette et Isabeau semblent au départ prédisposées à une transfiguration corporelle, puis spirituelle; elles sont en effet si belles qu'"on les aurait prises pour des anges"<sup>42</sup>. Refusant de se marier comme si cela devait les souiller ou nuire à un destin supérieur, elles cultivent un don qui les fera mourir, le chant, et qui devient donc dans le texte leur propre mortification. C'est par le chant qu'elles anéantiront leur corps ; elles "maigrissaient à vue d'oeil; leurs belles couleurs se fanaient, elles étaient devenues pâles comme des agates et presque aussi transparentes"<sup>43</sup>. C'est par ce chant qui ne semblé pas de ce monde que se prépare l'avènement futur, car c'est grâce à lui - et non pas à cause de lui - qu'elles vont mourir, transformées en anges comme l'annonçait progressivement la nouvelle.

---

<sup>41</sup> *La Cafetière* in Contes fantastiques, op. cit. p.19.

<sup>42</sup> *Le Nid de Rossignols* in Nouvelles, op. cit. p.253.

<sup>43</sup> Ibid. p.257-258.

La situation est assez identique pour Alicia Ward; sa propre mrtification a pour nom phtisie, quoique le récit tende à impliquer son fiancé en tant que *jettatore*. Comme Fleurette et Isabeau victimes du chant, Alicia se consumera peu à peu sous le feu de la maladie, aidée peut-être par les yeux de Paul que tout le monde accuse. La transformation de la jeune Anglaise n'apporte aucun détail nouveau à celles que nous connaissons déjà; elle tend à une spiritualisation de son propre corps par l'idéalisation de ses traits.

Il n'y a pas de femmes simplement humaines chez Gautier et ses principales héroïnes n'auraient jamais pu être celles de Maupassant ou de Zola. Prédestinées à devenir des créatures angéliques, elles restent d'abord déterminées par un phénomène qui marqua un romantisme traversé par plusieurs courants religieux dont le christianisme, qui renaissait plus fort. Alicia, qui s'éteint doucement, va ainsi se dématérialiser à son tour, "touté sa chair semblait pénétrée de rayons; on eût dit que l'âme lui venait à la peau". L'extraordinaire beauté qui apparaît alors fait d'elle un être irréel bientôt attiré par un monde nouveau, "de tels anges ne peuvent rester sur terre: il semble qu'un souffle les soulève et que des ailes invisibles palpitent à leurs épaules; c'est trop blanc, trop rose, trop pur, trop parfait; il manque à ces corps

éthérés le sang rouge et grossier de la vie"<sup>44</sup>. Gautier reprend ici le portrait de la petite Maria (L'Ame de la maison) qui devenait d'une beauté surnaturelle à mesure qu'elle dépérissait : son visage avait pris en effet un éclat divin et ses yeux agrandis s'illuminaient comme s'ils découvraient un monde céleste. On aurait dit en voyant Maria que "les anges du ciel semblaient regarder la terre par ces yeux-là"<sup>45</sup>.

Gautier gardera même dans sa vie quotidienne la vision transformée des femmes qu'il rencontre et au-delà de leur simple apparence, il y découvrira toujours un être irréel prêt à se changer. C'est ainsi qu'un soir au théâtre à Drury Lane, en Angleterre, il dévisagea deux petites filles assises dans une loge voisine; l'une surtout attira son attention par son extrême pâleur; son front était si transparent qu'il laissait deviner les veines et ses mains étaient si délicates que la lumière les pénétrait. Gautier répète dans cette description d'une personne réelle tous les traits que nous avons déjà vus chez ses héroïnes et qui conduisent irrémédiablement à la même conclusion. La mort doit donc guetter cette enfant si fragile car "elle est pâle de sa mort future, et le reflet du paradis brille déjà

---

<sup>44</sup> *Jettatura* in Romans et Contes, op. cit. p.221-222.

<sup>45</sup> *L'Ame de la Maison*, Contes humoristiques in les Jeunes-France, op. cit. p.303-304.

dans ses yeux; l'ange commence à paraître"<sup>46</sup>.

Cependant la spiritualisation n'est pas uniquement féminine et des êtres aussi repoussants que les ascètes peuvent être un instant transfigurés sous la forte manifestation de l'âme. Ils ont la beauté lumineuse de ceux qui communient avec le divin et doivent à cette union mystique un éclat encore plus impressionnant que leur propre laideur. Si tout est harmonie dans la spiritualisation des jeunes femmes dont le corps s'évanouit discrètement devant l'âme, chez ces ermites, c'est le violent contraste qui met en relief l'apparition de l'âme. Dakcha, dans la Belle-Jenny, est un de ces rares personnages; laid par nature, son visage subit un étrange changement sous l'effet d'un discours révélant sa communication avec les dieux, il "semblait s'être transfiguré; sa taille voûtée s'était redressée, ses yeux étincelaient d'enthousiasme, une lumière éclairait sa face brune; ses rides avaient presque disparu, et la jeunesse de l'âme; amenée à la surface, voilait momentanément la décrépitude du corps"<sup>47</sup>.

C'est la même jeunesse de l'âme qui fait étinceler les yeux du docteur Cherbonneau, au visage fatigué et tanné

---

<sup>46</sup> *Pochades et Paradoxes* in Caprices et Zigzags, op. cit. p.182.

<sup>47</sup> La Belle-Jenny, op. cit. p.154.

et qui lui donne un regard d'enfant<sup>48</sup>; son corps n'étant en fait qu'un simple réceptacle qu'elle s'empressera de quitter dès que l'occasion s'y prêtera.

Dans le Roman de la Momie, nous découvrons un Moïse superbe pour ses quatre-vingts ans, au visage rayonnant de la présence divine. L'âme qui anime son corps fait de lui un vieillard unique et imposant, elle le transfigure constamment; Mosché ne semble pas humain, la puissance et la lumière de Dieu font de lui un être fantastique bien que réel, "sur sa face brillait, même dans l'ombre, une lueur singulière. On eût dit le reflet d'un soleil invisible"<sup>49</sup>. Moïse, qui conclut tous ces portraits, devient celui qui représente le mieux la jonction entre l'humain et le divin.

Cependant, il ne s'agit pas seulement de visions romanesques; pendant son voyage en Orient, Gautier alla visiter les différents ordres de derviches; assistant à la cérémonie des derviches-tourneurs, il en remarqua un, très âgé et surtout très laid, qui valsait avec une vigueur étonnante. Sous l'excitation de la musique et de la danse et par la puissance de l'extase, le visage de ce vieillard au "masque socratique" avait pris une singulière beauté. Pour le décrire, Gautier reprend encore l'image de l'âme qui lui venait à la peau et "comme un marteau intérieur,

---

<sup>48</sup> Avatar, op. cit. p.8.

<sup>49</sup> Le Roman de la Momie, op. cit. p.253.

repoussait et corrigeait par dedans les imperfections de ses traits"<sup>50</sup>, lui donnant un moment l'apparence d'un visage transfiguré par une communion avec le divin.

Gautier est resté fidèle jusqu'à la fin à son rêve d'idéal; au sensualisme de ses débuts, à l'exotisme longtemps présent dans son oeuvre, va se substituer dans ses récits et dans sa pensée un spiritualisme fomenté certainement par les différentes doctrines mais aussi et surtout par une inclination naturelle. Après avoir cherché de maintes façons l'amour et la beauté qui devaient le conduire au bonheur, il découvre que le culte à la matière n'est pas la bonne voie. Le chemin qui conduit au bonheur ne passe pas obligatoirement par le corps comme il le croyait à ses débuts et comme il l'avait lui-même vécu. Il a le sentiment que parallèlement au nôtre, il existe un autre monde où vont toutes les âmes habitant provisoirement ces corps qu'il admirait dans leur beauté comme le faisaient les Grecs.

Le corps ne devient donc plus objet de culte; Gautier va l'ignorer et se tourner vers une connaissance plus spiritualiste de la vie et de l'homme, comme l'avait fait Balzac. L'âme n'est plus un recours littéraire, elle s'affirme au contraire par son propre dynamisme et ses élans de liberté.

---

<sup>50</sup> Constantinople, op. cit. p.140.

### 3.2.2.2. Libération

Aidée quelquefois par une mortification corporelle, l'âme telle que la conçoit Gautier essaiera toujours de sortir victorieuse du conflit qui l'oppose à la matière. Dans ses premiers poèmes, il fait souvent allusion à l'âme prisonnière comme nous l'avons vu dans la partie *dualisme*, en lui prêtant à la fois les caractères de la pensée grecque et ceux de la pensée chrétienne. Ecrits et publiés sous la fièvre romantique, beaucoup de ses poèmes sont écrits à la première personne et laissent deviner une mélancolie en accord avec tout ce qui s'écrivait alors. Pourtant, plus que de simples clichés poétiques, nous y trouvons les premiers indices d'une intuition métaphysique qui s'affirmera d'une oeuvre à l'autre.

Un poème d'*Elégies* par exemple, montre un Gautier conscient de sa propre âme prisonnière et désirant fuir et "planer" dans le ciel. Avidé d'amour et de lumière, elle aspire à un retour dans l'infini et, telle un ange, elle désire "remonter enfin à la cause première"<sup>51</sup>, mais encore

---

<sup>51</sup> *Elégies*, XII, in Premières Poésies, op. cit. p.63.





qui est à la source de tous les rêves de Gautier, un monde que seuls les poètes peuvent deviner, comme il l'exprime dans des vers d'inspiration toute hugolienne. Les poètes sont les témoins de l'envol de l'âme hors de son cachot, puis de sa fuite vers le ciel, au-delà des étoiles, où elle rencontre "l'archange en voyage". Ce sont eux, ces *voyants*, qui à cet instant unique, "sentent grandir leur front et deviennent prophètes"<sup>53</sup>.

Convaincu qu'elle est immortelle<sup>54</sup>, Gautier prêterà à l'âme une autonomie qui contribuera plus facilement à sa libération comme l'éprouvera le narrateur de la Cafetière. Après avoir valsé avec Angéla qui l'a troublé pendant cette danse fantastique, Théodore s'assied près d'elle et ressent en lui une impression de dédoublement. Sachant inconsciemment que la fête à laquelle il assiste n'est pas réelle, il s'y projettera pourtant grâce à son âme qui réussit à dépasser la limite du matériel, lui découvrant alors un bonheur inespéré à partir de sa propre liberté :

"Le monde réel n'existait plus pour moi, et tous les liens qui m'y attachent étaient rompus; mon âme, dégagée de sa prison de boue nageait dans le vague et l'infini"<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> *Magdalena*, in Premières Poésies, op. cit. p.243.

<sup>54</sup> Cf. A Zurbarán, España, in Premières Poésies, op. cit. p.344.

<sup>55</sup> *La Cafetière* in Contes fantastiques, op. cit. p.19.

Si quelquefois Gautier se permet une pointe d'humour comme dans Onuphrius où il présente l'âme du malheureux jeune rapin aussi frileuse que son corps et prête à le quitter au premier coup de scalpel du médecin<sup>56</sup>, le plus souvent il évoquera la situation de l'âme libérée par la mort selon la conception chrétienne et ses propres idées. Il est cependant possible d'imaginer le bonheur qui s'ensuit alors pendant une expérience hallucinatoire; les paradis artificiels dont nous avons parlé au chapitre précédent<sup>57</sup> anticipent au sujet les sensations qu'il éprouvera post-mortem. Dans le Club des Hachichins, Gautier rapporte sa propre observation personnelle, "je ne sentais plus mon corps; les liens de la matière et de l'esprit étaient déliés", suivie d'un commentaire sur le plaisir que doivent ressentir "suivant leur degré de perfection" les esprits et les anges qui traversent les cieux dans un bonheur éternel<sup>58</sup>.

Pour lui, le bonheur a un rapport avec la libération de l'âme; celle-ci doit s'y préparer pendant son passage sur terre comme l'avaient compris les deux cousines du Nid de Rossignols. Leur passion pour le chant devait les tuer

---

<sup>56</sup> *Onuphrius* in Contes fantastiques, op. cit. p.45 et 49.

<sup>57</sup> 2.1.

<sup>58</sup> *Le Club des Hachichins*, in Contes fantastiques, p.204.

mais c'était en toute conscience qu'elles se prêtaient à ce penchant dangereux. Brûlées par leur âme qui leur donnait une voix au-dessus des registres de la voix naturelle, elles attendaient le moment de leur délivrance qui devait être aussi celle de leur âme; voilà pourquoi lorsque "les deux cousines étaient mortes, leurs âmes étaient parties avec la dernière note", un chant du cygne annonçant non pas la mort mais la vie<sup>59</sup>.

C'est un peu de la même façon qu'Alicia Ward cessera de vivre, par la victoire de l'âme "battant des ailes pour prendre son vol" car Alicia ressemblait, elle aussi, à "un ange retenu sur terre et qui avait la nostalgie du ciel"<sup>60</sup>. Image lamartinienne de l'homme qui est un dieu tombé se souvenant des cieux, elle résume tout le drame de ces êtres déplacés dans un monde qui n'est pas fait pour eux.

C'est surtout dans Spirite que Gautier s'est surpassé quant aux visions aperçues par l'âme une fois détachée du corps; la nouvelle étant l'achèvement de tous les efforts présentés jusqu'à présent. L'âme de Spirite s'est bien libérée mais en outre, elle a la capacité de revenir sur terre et de faire participer quelqu'un aux secrets de l'au-delà. Dans sa dictée à Guy, Spirite lui raconte en effet les derniers moments de son agonie, alors

---

<sup>59</sup> *Le Nid de Rossignols* in Nouvelles, op. cit. p.259.

<sup>60</sup> *Jettatura* in Romans et Contes, op. cit. p.265.

qu'elle était encore partagée entre un monde matériel et un autre immatériel. Elle lui révèle cette étrange sensation quand "les liens de l'esprit et de la matière sont brisés" et qu'il n'en reste plus qu'un seul, très ténu, qui empêche encore l'envol définitif d'une âme prête à rejoindre l'infini. Lorsque le moment est enfin arrivé et que l'âme "délivrée de sa prison corporelle passe de cette vie dans l'autre"<sup>61</sup>, elle avoue que le bonheur éprouvé devient intraduisible.

Les visions qui apparaissent alors à l'âme libérée semblent réellement vécues et rappellent celles de Swedenborg; Gautier l'aurait-il lu ? Aurait-il eu directement accès à son ouvrage le Ciel, ses merveilles et l'Enfer où le chapitre sur la résurrection de l'homme et son entrée dans la vie éternelle parle précisément de cette transition entre la vie et la mort ? ou aurait-il puisé dans son propre imaginaire le spectacle prodigieux que découvre Spirite à Malivert ? spectacle auquel participe donc toute âme enfin libérée de sa contrainte corporelle<sup>62</sup>.

Gérard de Nerval avait déjà décrit de façon assez semblable dans Aurélia les problèmes de l'âme et du corps

---

<sup>61</sup> Spirite, op. cit. p.133.

<sup>62</sup> Ibid. p.133 à 136.

et le mystérieux voyage au-delà du réel<sup>63</sup>. Le lendemain de sa mort, Gautier lui rendra un des plus beaux hommages dans un feuilleton paru à la Presse le 27 janvier 1855. C'est peut-être sous l'influence de la doctrine swedenborgienne qu'il parla de cet ami avec qui il partageait le même besoin d'idéal, les mêmes rêves surtout et dont voici la conclusion :

"Cet esprit si charmant, si ailé, si lumineux, si tendre, s'est évaporé à jamais; il a secoué son enveloppe terrestre, comme un haillon dont il ne voulait plus, et il est entré dans ce monde d'élohims, d'anges, de sylphes, dans ce paradis d'ombres adorées et de visions célestes, qui lui était familier"<sup>64</sup>.

Dix ans plus tard, ce sera ce même monde que Gautier décrira dans Spirite , une oeuvre de maturité conçue à

---

<sup>63</sup> "Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau. Tous coulaient, circulaient et vibraient ainsi, et j'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire, que la rapidité de ce voyage m'empêchait seule de distinguer. Une clarté blanchâtre s'infiltrait peu à peu dans ces conduits, et je vis enfin s'élargir, ainsi qu'une vaste coupole, un horizon nouveau où se traçaient des îles entourées de flots lumineux".

Gérard de Nerval, Les Filles de Feu - Aurélia, Le Livre de Poche, Paris, 1971, p.228.

<sup>64</sup> Ecrivains et artistes romantiques, op. cit. p.166-167.  
Histoire du Romantisme, op. cit. p.151.

Saint-Jean, chez Carlotta Grisi à qui elle est dédiée, mais derrière laquelle se retrouve tout le chemin poursuivi pendant toute sa carrière, le conduisant à une inquiétude spirituelle qui n'était que latente à ses débuts.

### 3.3. LA VOIE DE LA SPIRITUALITE

### 3.3 - LA VOIE DE LA SPIRITUALITE

#### 3.3.1. Etude de Spirite

Même si la mode était aux histoires d'amour entre les anges et les êtres humains, mode née en Angleterre en 1823 avec Heaven and Earth de Byron et The Loves of the Angels de Thomas Moore, Gautier n'y a cédé que très tardivement, mais d'une façon bien personnelle. Ne mettant en scène aucune *chute d'un ange*, aucun châtement n'accompagne son histoire d'amour. Spirite, l'esprit féminin qui apparaît dans la nouvelle, n'est pas soeur d'Eloa; elle est au contraire l'antithèse de tous ces amours angéliques que le XIXe siècle voulait coupables. A partir de l'union d'un couple prédestiné, la nouvelle montre à l'homme la voie d'une réhabilitation, mais surtout la possibilité de retrouver et de vivre le bonheur originel de l'Eden auquel il rêvait vainement. L'androgyme évoqué à la fin de la nouvelle représenterait alors le couple parfait dont Gautier éprouva toujours la nostalgie<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. M. VOISIN, Le Soleil et la Nuit, op. cit. p.159.



### 3.3.1.1. Les influences - La postérité

"Gautier cite toujours ses sources. Il indique ici, directement ou indirectement, Platon, Dante, Swedenborg, Goethe, Hoffmann, Poë et Balzac"<sup>2</sup>. Nous avons surtout relevé cette dernière influence dans Spirite où, trente ans après, se retrouve un écho de Séraphita, ainsi que certaines idées empruntées à Swedenborg.

D'autre part, cette dernière nouvelle de Gautier a pu être à l'origine de la genèse de Véra de Villiers de l'Isle Adam, autre récit fantastique où se trouvent encore en présence l'amour et la mort.

#### 3.3.1.1.1. L'influence balzacienne

C'est en particulier avec Séraphita que Balzac impressionna le plus Gautier qui avait déjà évoqué cet

---

<sup>2</sup> Ibid. p.234.

androgyne mystérieux dans *Symphonie en Blanc majeur*<sup>3</sup>. Nous retrouvons avec l'image du lac de Boulogne dans Spirite la même pureté que le paysage norvégien évoqué par Balzac, préfigurant dans les deux récits un monde angélique auquel accéderont les personnages après leur mort.

#### 3.3.1.1.1.1. Séraphîta - Spirite

Le récit de Balzac s'achève sur l'assomption d'un être d'exception, Séraphîtus/Séraphîta, offrant au couple Wilfrid-Minna la vision des sphères célestes vers lesquelles ils s'élèveront après leur passage sur la terre. Si Séraphîtus/Séraphîta forme déjà exceptionnellement un androgyne spirituel achevé, Wilfrid et Minna ne le deviendront qu'après leur mort. Réunis par la disparition de l'être qu'ils aimaient tous deux, ils constituent par une certaine affinité réciproque un ange en puissance. La

---

<sup>3</sup> Emaux et Camées in OEuvres, poésies, op. cit. p.24.

conjonction de leurs âmes après la mort donnera lieu à un mariage angélique ne formant plus qu'un seul et même ange.

Dans le roman de Balzac, les deux jeunes gens sont ce que Swedenborg appelle des *Esprits Angéliques*, c'est-à-dire des êtres qui, dans ce monde, sont préparés pour le Ciel, où ils deviennent anges. Selon le philosophe suédois, Dieu n'a pas spécialement créé d'anges, il n'en existe pas qui n'ait été homme sur terre, qui est ainsi ce que Balzac nomme "la pépinière du ciel"<sup>4</sup>.

Chez Gautier, la trame de l'histoire est différente : les deux héros sont séparés par la mort de l'un d'eux qui va initier l'autre à leur mariage céleste, formant alors un "ange d'amour"<sup>5</sup>. Cependant, Gautier s'éloigne de Balzac dont le roman, posant le problème de la relativité de la connaissance humaine face au supérieur, est essentiellement métaphysique et mystique. La véritable source de connaissance, c'est Dieu, et pour atteindre cet absolu sans tomber dans le péché d'orgueil ou d'ambition, l'homme doit préparer ici-bas sa future condition spirituelle, c'est-à-dire devenir un Esprit Angélique. Le bonheur de l'homme ne serait pas sur terre où il ne fait que subir ses épreuves, mais bien dans le monde céleste, comme l'avait compris

---

<sup>4</sup> BALZAC, La Comédie humaine, coll. L'Intégrale, tome VII, Seuil, Paris, 1966, P.344.

<sup>5</sup> Spirite, op. cit. p.189.

l'infernal Melmoth<sup>6</sup>.

Gautier suit la conception de Balzac en dénonçant la faiblesse des sciences de l'homme, dont l'insignifiance contraste avec les splendeurs de la vie et d'un monde supérieurs, comme en témoigne Spirite :

"Parfois passait quelque grand ange portant un ordre de Dieu au bout de l'infini et faisant osciller les univers aux palpitations de ses ailes démesurées. La voie lactée ruisselait sur le ciel, fleuve de soleils en fusion. Les étoiles que je voyais sous leur forme et leur grandeur véritables, dans leur énormité dont l'imagination de l'homme ne saurait se faire aucune idée, scintillaient, avec des flamboiements immenses et farouches"<sup>7</sup>.

Les deux histoires montrent les *correspondances* entre les êtres et les choses et apportent le même message que toutes les religions : la vraie vie est celle qui se poursuit après la mort, lorsque l'âme découvre les choses dans leur essence même, alors qu'elle n'avait sur terre qu'une sommaire et lointaine représentation. L'âme découvre après la mort ce royaume des Idées qu'elle pressentait et qui est l'unique source de connaissance.

Si le roman de Balzac est essentiellement didactique, et si, en général, le fantastique a été un moyen d'exprimer

---

<sup>6</sup> Cf Melmoth réconcilié.

<sup>7</sup> Spirite, op. cit. p.136.

sa philosophie<sup>8</sup>, celui de Gautier est d'abord un exorcisme nécessaire, "une victoire sur la mort par l'amour idéal, gage d'une félicité éternelle et sans nuage"<sup>9</sup>. Spirite est une oeuvre cathartique qui lui a enfin permis de rétablir l'unité toujours recherchée, mais aussi de combler l'abîme du temps<sup>10</sup>. Gautier réussit enfin dans cette nouvelle la réalisation de tous ses rêves déçus en présentant l'heureux accomplissement du destin d'un homme favorisé par la fortune et qui aurait pu être lui.

---

<sup>8</sup> Cf. P. G. CASTEX, Le conte fantastique en France, Corti, Paris, 1968, p.169.

Au sujet du fantastique dans Séraphita, nous croyons davantage comme Louis Vax en un mysticisme : "La Séraphita de Balzac est roman mystique plus que conte fantastique (...). C'est la spéculation mystique qui la replace tout naturellement parmi les réalités de ce monde et de l'autre. Etre de lumière descendue chez les ombres, les hommes la comprennent en la suivant des yeux vers les régions éblouissantes où elle s'évanouit".

L. VAX, La séduction de l'étrange, Puf, Paris, 1987, p.159-160.

<sup>9</sup> M. VOISIN, op. cit. p.234.

<sup>10</sup> Cf R. CHAMBERS, Spirite, une lecture, op. cit. p.17.

### 3.3.1.1.1.2. La lumière

Comment Balzac a-t-il découvert Swedenborg ? Il est très probable qu'il n'ait pas connu directement toutes les oeuvres du mystique suédois ou les différentes révélations qu'il expose dans son roman, car il n'existait encore à cette époque-là que très peu de traductions. Le swedenborgisme de Balzac, acquis à diverses époques (sa mère fut très tôt une fervente admiratrice du Suédois), est en grande partie de seconde main. Il proviendrait non pas des oeuvres originales du savant, mais plutôt de la connaissance de certains abrégés, soit celui de Daillant de la Touche, soit plus exactement celui de Robert Hindmarsh, Les principaux points de la vraie religion chrétienne, d'après les écrits de Swedenborg, traduit de l'anglais et publié à Paris en mai 1820 (à la fois chez Treutell et Wurtz et chez Barrois aîné).

Gautier aurait pu avoir accès à ces abrégés soit directement, soit par les commentaires peut-être faits par Balzac. Tous deux ont été séduits par le charme d'une nouvelle révélation chrétienne qui leur apportait la possibilité de découvrir et de développer une certaine inquiétude spirituelle, quoique plus mystique pour Balzac.

Certaines pensées de Swedenborg viendraient alors étayer les superbes visions des deux récits, toutes éclatantes de lumière.

Inhérente à Dieu, la lumière a fourni aux deux écrivains un magnifique prétexte pour apporter à leur histoire une dimension transcendante, un élargissement vers l'infini mystique, sans tomber dans le piège de la littérature hagiographique. Dans aucun des deux cas, l'importance accordée à la lumière ne répond à un procédé gratuit pour rehausser l'éclat du récit, mais à une intention bien précise de leur auteur : celle d'anticiper la splendeur d'un monde supérieur et que le Moyen-Age suggérait déjà avec la construction si particulière des cathédrales gothiques. Toutes reflètent en effet cette préoccupation pour la lumière que l'on ne trouvait pas dans les églises romanes (Saint-Augustin voyait ainsi dans l'éclat des rayons du soleil un symbole de la lumière qui émane de Dieu).

Malgré le cruel réalisme qui caractérise toute la Comédie Humaine, l'on retrouve dans quelques romans de Balzac de profondes aspirations mystiques ou encore cette soif d'absolu tendant vers Dieu et qui culmine dans des oeuvres comme Louis Lambert ou Séraphîta. Chez Gautier, nous croyons en un élan spiritualiste plutôt que mystique; il a l'intuition d'un au-delà divin qui accueille toutes les âmes en attente de bonheur. Paysages enneigés, lumière

étincelante, amour sublimé, font des deux histoires de véritables *symphonies en blanc majeur*.

Balzac et Gautier jouaient-ils consciemment sur la portée magique de la lumière ? Malgré leur connaissance relative de l'occultisme, il est fort possible que cette coïncidence se doive en fait à un même élan vers l'infini. D'autre part, leur amour pour une femme inaccessible a réveillé en eux une soif inconnue, celle d'un sentiment spirituel qui dépasse le réel par sa transposition dans un monde idéal et qui est à l'origine de nouvelles connaissances sur un univers supérieur. L'amour de Dieu commence déjà dans l'amour humain.

Les deux esprits - car malgré son enveloppe charnelle, Séraphita est en fait un esprit angélique - évoluent dans un décor lumineux. Qu'il s'agisse du paysage enneigé du Jarvis, au pied des glaces du Falberg en Norvège où aucun "oeil assez vif eût d'ailleurs pu soutenir l'éclat du précipice garni de cristaux étincelants, et les rigides reflets des neiges à peine irisées à leurs sommets par les rayons d'un (...) soleil (qui ...) éclatait au sein de ce paysage en y allumant les feux de tous les diamants éphémères produits par les cristallisations de la neige et des glaces"<sup>11</sup>, ou encore du Bois de Boulogne, à Paris, couvert d'une couche de neige éclatante où Spirite fera une

---

<sup>11</sup> Séraphita in la Comédie humaine, op. cit. p.329.



de ses plus belles apparitions, les deux paysages ne semblent pas réels. Ils prennent la forme d'un fond féérique propice à l'arrivée d'un événement mystérieux en accord avec cette apparence onirique.

La lumière est l'apanage des esprits supérieurs, des anges; elle communique une chaleur qui régénère l'homme et lui fait entrevoir les *sphères inconnues* transcendantes à notre monde sensible; "il y a dans les Cieux une lumière si grande qu'elle excède de beaucoup de degrés la lumière de midi dans le monde (...). La lumière du Ciel est spirituelle car elle procède du Seigneur comme Soleil et ce Soleil est le Divin Amour"<sup>12</sup>. C'est pourquoi Séraphita et Spirite sont toujours toutes deux auréolées d'un éclat si intense; c'est le couronnement d'une âme dans le Ciel, la pureté unie à l'amour.

Dans les deux récits, la mort n'a plus son caractère tragique, elle représente maintenant le seuil de la vie. Anxieusement attendue, elle éclaire la voie qui conduit à la vérité. En mourant, Séraphita offre à Wilfrid et à Minna la vision de ce monde invisible où se trouve la véritable vie :

"Leurs yeux se voilèrent aux choses de la Terre, et s'ouvrirent aux clartés du Ciel (...). Ils demeurèrent dans le crépuscule de l'Aurore naissante dont les faibles lueurs les préparaient à voir la Vraie Lumière (...).

---

<sup>12</sup> SWEDENBORG, Le Ciel, ses merveilles et l'Enfer, op. cit. p.99.

Soudain les voiles se déchirèrent, ils virent dans le haut comme un astre incomparablement plus brillant que ne l'est le plus lumineux des astres matériels, qui se détacha, qui tomba comme la foudre en scintillant toujours comme l'éclair, et dont le passage faisait pâlir ce qu'ils avaient pris jusqu'alors pour la LUMIERE (...). La communication de la LUMIERE qui changeait l'Esprit en SERAPHIN, le revêtement de sa forme glorieuse, armure céleste, jetèrent de tels rayonnements que les deux Voyants en furent foudroyés"<sup>13</sup>.

En fait, toute la dernière partie du roman de Balzac (*l'Assomption*), est un impressionnant cantique à la lumière, comme le sera aussi celle de *Spirite*. Chez Balzac, l'ange a sublimé l'humain et apparaît alors dans toute sa gloire céleste quand il va s'unir aux autres anges. Les *sphères* ainsi dévoilées par Séraphîta abritent les âmes d'élite comme le révélera *Spirite* à Malivert :

"Une lumière fourmillante, brillant comme une poussière diamantée, formait l'atmosphère; chaque grain de cette poussière étincelante, comme je m'en aperçus bientôt, était une âme. Il s'y dessinait des courants, des remous, des ondulations, des moires comme dans cette poudre impalpable qu'on étend sur les tables d'harmonie pour étudier les vibrations sonores, et tous ces mouvements causaient dans la splendeur des recrudescences d'éclat"<sup>14</sup>.

La situation de l'âme sur la terre n'est qu'accidentelle, Wilfrid et Minna, ensuite Malivert, l'ont compris en découvrant, éblouis, les arcanes du ciel. Malgré

---

<sup>13</sup> *Séraphîta* in la Comédie humaine, op. cit. p.371-372.

<sup>14</sup> Spirite, op. cit. p.135.

la clarté du jour et le faux éclat du soleil, ils savent à présent qu'ils sont entourés de ténèbres et que la vérité demeure au-delà de ces barrières terrestres qui les emprisonnent. Il semblerait donc que Balzac et "le dernier" Gautier, accordent une importance nouvelle au devenir de l'homme, à l'existence de l'âme et à un monde céleste aux éclairs aveuglants pour l'oeil humain, car "la Lumière est la forme du Verbe"<sup>15</sup>.

Toute une atmosphère de blancheur émane de ces deux oeuvres où une soif d'absolu éclate à chaque description des paysages. Même si la blancheur de la neige scandinave est symbole de pureté angélique à l'image de Séraphîta, la blancheur lumineuse du décor grec au dernier chapitre de la nouvelle de Gautier n'évoque pas moins la grandeur spirituelle symbolisée par Spirite. La beauté physique (oublions un instant que Spirite est *pur esprit*), est ici comme un reflet de l'âme; idée que nous trouvons déjà chez Corneille-Agrippa, "la perfection du corps est l'âme même, et le corps est d'autant plus parfait qu'il a une âme plus parfaite, c'est donc une nécessité que les corps les plus célestes étant les plus parfaits, ils aient les âmes les plus parfaites"<sup>16</sup>. Assertion pleinement vérifiée par les traits harmonieux et doux de Séraphîta et de Spirite.

---

<sup>15</sup> L'Art Moderne, op. cit. p.60.

<sup>16</sup> C. AGRIPPA, La Philosophie occulte, op. cit. Livre deuxième, p.208.

L'âme pure qui les habite transparaît si vivement que leur visage acquiert constamment un éclat angélique que nous avons progressivement découvert chez certains personnages féminins étudiés jusqu'ici. Les descriptions de ces deux êtres exceptionnels préfigurent un monde parfait où le mal n'existe plus; Spirite attend maintenant Malivert aux portes du paradis enfin ouvertes sur la lumière. L'initiation qui s'achève est d'abord celle de Malivert, mais aussi celle de tous ces personnages qui, avant lui, cherchaient confusément le moyen d'atteindre un bonheur qu'ils devinaient proche, mais qui leur échappait sans pouvoir en comprendre la raison.

Wilfrid, Minna et surtout Malivert animent deux récits qui se rejoignent en un même désir de conduire l'homme au divin par la voie d'un amour pur.

#### 3.3.1.1.2. L'influence swedenborgienne

D'après Swedenborg, il existe un monde autre que le monde naturel avec ses galaxies, c'est le monde spirituel,

divisé en trois :

- d'abord *le Royaume des Cieux*, but de la Création,
- puis, à l'opposé, un monde inversé où le Bien de l'Amour est changé en Mal, c'est *le Monde infernal*.

- Enfin, entre le Royaume des Cieux et le Monde infernal, un monde intermédiaire ou de passage qui s'appelle *le Monde des Esprits*.

La Divinité établit un ordre pour que le maximum d'êtres humains puisse être informé de la réalité spirituelle et avoir ainsi la possibilité d'accéder à ce royaume éternel. L'ordre établi par la Divinité est qu'il existe toujours sur notre terre un centre spirituel principal, détenteur d'une Révélation et que de ce centre la Lumière spirituelle rayonne à travers le monde.

La nouvelle de Gautier évoque l'existence d'un monde des Esprits, "c'est là en effet que l'homme vient après la mort, et ensuite, après y avoir passé un temps selon sa vie dans le monde, il est élevé dans le Ciel, ou éloigné dans l'Enfer"<sup>17</sup>. Spirite appartiendrait donc encore à ce monde et c'est de là qu'elle communiquerait avec Malivert avant l'union finale de leurs deux âmes. La description de sa mort :

---

<sup>17</sup> SWEDENBORG, Le Ciel, ses merveilles et l'Enfer, op. cit. p.305.

"J'étais aussi détachée (de mon corps) que le papillon peut l'être de la chrysalide. A une intermittence d'ombre profonde avait succédé un éblouissement de splendeurs (...). Des explosions de sens nouveaux me faisaient comprendre les mystères impénétrables à la pensée et aux organes terrestres"<sup>18</sup>.

a pu effectivement trouver son origine chez Swedenborg qui décrit dans son ouvrage le Ciel, l'expérience qu'il lui a été donnée de faire : connaître les impressions inhérentes à la mort. Il fait allusion à la séparation de l'âme et du corps, dont nous avons déjà parlé, au moment où celui-ci cesse de vivre, sans omettre la lumière que découvre son âme, "il apparaît quelque chose de lumineux, mais obscur, comme lorsque l'homme voit à travers ses paupières à son premier réveil"<sup>19</sup>.

Gautier a cependant emprunté à Swedenborg de façon assez libre sa doctrine sur le mariage des Anges. La *conjonction* se fait selon l'inclination de deux d'entre eux, formant alors un seul et même Ange :

"De ce que le Ciel est composé du genre humain, et que par suite les Anges y sont de l'un et l'autre sexe (...), il s'ensuit qu'il y a des mariages dans les Cieux de même que sur les terres (...). L'Amour conjugal tire son origine de la conjonction de deux en un seul mental; c'est ce qui est appelé, dans le Ciel, cohabitation, et il est dit qu'ils sont non pas deux

---

<sup>18</sup> Spirite, op. cit. p.134.

<sup>19</sup> Op. cit. p.322.

mais un; c'est pourquoi deux époux dans le Ciel sont appelés non deux Anges mais un Ange"<sup>20</sup>.

Le véritable bonheur réside ainsi dans ces mariages angéliques où l'homme et la femme - soit le Bien et le Vrai dans l'idée swedenborgienne - forment et retrouvent l'unité première en se complétant.

Cependant, d'après le mystique suédois, les mariages célestes ne peuvent se faire qu'entre deux Anges; Gautier a nuancé cette théorie en faisant accomplir l'union de Spirite et de Malivert dès la mort de celui-ci - c'est-à-dire au moment où son âme devient un Esprit qui attend le jugement divin. De plus, Spirite fait allusion aux "âmes en expectative"<sup>21</sup>, avant leur incarnation. Cela est vrai d'après les religions orphiques ou orientales et même d'après un autre spirite, Allan Kardec, pour qui l'Esprit - avant de devenir Ange et arriver jusqu'à Dieu - doit passer par plusieurs réincarnations (trois, selon Corneille-Agrippa).

Néanmoins, pour Swedenborg, l'âme, après la mort, est entourée d'anges qui la conduisent à cet *état moyen* du monde des Esprits où elle attend, plus ou moins longtemps, son jugement d'après lequel elle sera jetée en Enfer, ou bien accueillie dans le Ciel.

---

<sup>20</sup> Ibid. p.261, 263.

<sup>21</sup> Spirite, op. cit. p.135.

Il y a donc une certaine confusion entre les doctrines des deux spirites, Gautier n'ayant conservé de chacune d'elles que les éléments nécessaires à la création de sa nouvelle qui est donc le produit d'un certain syncrétisme que nous croyons voulu par lui. A la différence de Balzac ou de Hugo, il n'a jamais voulu se laisser convaincre par l'envoûtement ésotérique de son époque<sup>22</sup> et dans une lettre adressée à Carlotta après la parution de Spirite, il s'avoue étonné des conséquences que la nouvelle entraîna dans les milieux occultistes, et même chez des particuliers, "on s' imagine que je suis un initié et que je sais le grand secret"<sup>23</sup>.

Sa seule intention étant, lui disait-il, que *le feuilleton* lui plaise; il n'en reste pas moins que l'ouvrage est la résolution logique de toutes les angoisses vécues consciemment ou non jusqu'alors.

---

<sup>22</sup> "Le climat littéraire et religieux était en effet particulièrement favorable à l'évocation d'êtres intermédiaires entre la corporéité et la spiritualité, qui permettaient de transposer sur un registre éthéré toute une gamme d'émotions humaines, en conjuguant les exigences d'une esthétique en difficulté avec le réel, d'une philosophie vaguement spiritualiste et d'une religiosité plus avide d'élans attendrissants que soucieuse de solidité dogmatique".

M. MILNER, *Le sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique* in Romantisme, VI, n° 11, 1976, p.57.

<sup>23</sup> Lettres à Carlotta Grisi, op. cit. p.3.



### 3.3.1.1.3. L'héritage : Véra

Villiers de l'Isle-Adam vouait une grande admiration à Gautier, aussi ne sommes-nous pas surpris de retrouver dans Véra une certaine influence de celui que Villiers aurait souhaité avoir pour beau-père. Quelques thèmes de Spirite se retrouvent en effet dans cette autre nouvelle où l'amour et la mort jouent également le rôle principal.

D'autre part, comme Gautier, Villiers avait aimé dans sa jeunesse (à dix-sept ans), une jeune fille morte peu de temps après.

Véra et le comte d'Athol ont vécu six mois de bonheur; dans ce cas la relation commence déjà sur terre entre deux époux vivants, alors que Gautier mettait en scène une relation posthume. La rencontre des deux couples dans les deux nouvelles n'est pas fortuite, ils se sont connus grâce à une certaine prédestination, une volonté mystérieuse qui les vouait l'un à l'autre. L'union de Véra et du comte a lieu sur terre, "ce soir-là, leurs regards s'étaient rencontrés. ils s'étaient reconnus intimement, de pareille nature, et devant s'aimer à jamais"<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Véra in Contes cruels, Garnier-Flammarion, Paris, 1986, p.49.

La communion entre leurs deux âmes est parfaite dès le début et il règne alors entre eux une harmonie les liant si intimement qu'ils ne forment plus qu'une seule âme. Ils représentent déjà sur terre cet *ange d'amour* auquel faisait allusion le baron de Feroë. Pour le comte, rien n'a changé; seule l'enveloppe corporelle a disparu. Leur situation devient quasi analogue à celle de Spirite et de Malivert bien que pour eux l'amour n'ait jamais été charnel, mais immédiatement spiritualisé.

La volonté du comte de croire à l'existence de son épouse est si forte qu'elle parvient à susciter le retour de Véra le soir de son anniversaire, elle-même "voulait s'en venir vers lui, aussi"<sup>25</sup>. Elle apparaîtra enfin de cette conjonction de pensées communes alors que chez Gautier, au départ, c'est Spirite qui prend seule l'initiative du retour. Véra va donc délaissier son tombeau, poussée par son propre désir et celui du comte; la volonté qui les anime se retrouvait déjà chez Malivert qui "rassembla toutes les puissances de son être, et formula intérieurement le désir d'entrer en communication plus directe avec l'esprit mystérieux qu'il pressentait autour de lui"<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Véra, op. cit. p.54.

<sup>26</sup> Spirite, op. cit. p.55.

La même forme de magnétisme est présente dans les deux nouvelles : la seule puissance de volonté d'une personne agit sur une forme autrefois humaine et provoque son retour dans le monde sensible. Cette volonté - de Malivert et du comte - d'accueillir l'esprit aimé est donc d'autant plus efficiente qu'elle trouve un écho chez les deux jeunes femmes. Celles-ci ne sont mortes que matériellement. En fait, elles ont déjà atteint cette *sphère radieuse* dont parlait Spirite<sup>27</sup> et où les passions sont toutes épurées. Leur vie affective qui n'a pas disparu a acquis une force susceptible de braver toutes les barrières humaines et inhumaines, afin de retrouver celui qui leur a été destiné. Cependant, Véra est encore mue par une sensualité que n'avait jamais eue Spirite.

L'amour du comte d'Athol est si puissant qu'il a annihilé toute logique, il "vivait absolument dans l'inconscience de la mort de sa bien-aimée"<sup>28</sup>; des visions créées par autosuggestion vont alors peupler ses journées. Sa conscience refusant la brutale vérité, le comte ne croit pas à la disparition de Véra et vit dans un état second qui n'était pas celui de Malivert, et qui lui permet de retrouver son épouse comme s'il ne s'était rien passé. Elle est "présente, tant la forme de la jeune femme était mêlée

---

<sup>27</sup> Spirite, op. cit. p.64.

<sup>28</sup> Véra, op. cit. p.52.

à la sienne"<sup>29</sup>. Cela ne serait qu'une pure illusion pour toute conscience lucide, mais pour lui, il n'y a jamais eu rupture avec le réel.

C'est pourquoi, suggérée par la force de la volonté de cet homme qui nie inconsciemment la vérité, Véra continue d'exister et apparaît aussi réelle que Spirite à Guy.

Les manifestations de Spirite et de Véra peuvent paraître trompeuses, pourtant, pour eux, elles ne peuvent être plus vraies que la réalité même. Le mirage est en effet si parfait que Spirite, parfois, "comme une maîtresse en visite semblait assise dans le grand fauteuil"<sup>30</sup>. Comme auparavant Malivert, le comte devient également victime de ces trop parfaites illusions, il "sentit (Véra) et la vit si bien auprès de lui, qu'il la prit dans ses bras, mais ce mouvement la dissipa"<sup>31</sup>. Malivert avait été aussi "éperdu, fasciné, palpitant d'amour, oubliant qu'il n'avait devant lui qu'une ombre, il s'avança et, par un mouvement instinctif, il voulut prendre une des mains de Spirite (...) et la porter à ses lèvres; mais ses doigts se refermèrent sur eux-mêmes sans rien saisir, comme s'ils eussent passé à travers un brouillard"<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Ibid. p.52.

<sup>30</sup> Spirite, op. cit. p.154.

<sup>31</sup> Véra, op. cit. p.53.

<sup>32</sup> Spirite, op. cit. p.149.

De plus, la chambre dans laquelle vivent les deux personnages masculins reste constamment imprégnée de la présence indéfinissable des deux *jeunes femmes*. Chez le comte, les objets s'animent, tout rappelle Véra et suscite sa venue auprès de lui, il y avait en effet "une présence flottant dans l'air (...), un faible accord frappé au piano (...), les perles (...) encore tièdes (...) comme par la chaleur de sa chair, le mouchoir de batiste dont les gouttes de sang étaient humides et rouges comme les oeillets sur la neige " car "la chambre était joyeuse et douée de vie"<sup>33</sup>.

Comme Hermonthis, Clarimonde et Tahoser, Spirite avait embaumé l'air de sa présence; Guy vivait dans une atmosphère préparée par elle et emplie de parfums, de douceur et de musique. Parfois, "quelques accords (étaient) plaqués de manière à commander l'attention et éveiller la curiosité de l'âme"<sup>34</sup>.

L'amour qui lie chacun des personnages ne connaît ainsi aucune limite; le comte d'Athol verra toujours son épouse "là, devant ses yeux, faite de volonté et de souvenir, accoudée, fluide, sur l'oreiller de dentelles, sa main soutenant ses lourds cheveux noirs". Elle paraissait même si réelle qu'il "vint auprès d'elle. Leurs lèvres

---

<sup>33</sup> Véra, op. cit. p.52, 53, 54.

<sup>34</sup> Spirite, op. cit. p.146.

s'unirent dans une joie divine (...). Et ils s'aperçurent, alors, qu'ils n'étaient, réellement, qu'un seul être"<sup>35</sup>. Cette fusion unique entre eux deux est la première culmination d'un amour qui les unit en un seul et même *mental*, selon le sens swedenborgien. L'union angélique se préparait déjà du vivant des comtes, peut-être à leur insu car leur relation était essentiellement physique, mais cependant "l'esprit pénétrait si bien le corps, que leurs formes leur semblaient intellectuelles, et que les baisers, mailles brûlantes, les enchaînaient dans une fusion idéale"<sup>36</sup>.

Les souvenirs qu'a gardés le comte de la *chère disparue* ont alors suffisamment de puissance et d'énergie pour créer une forme. Morte physiquement, vivante spirituellement, Véra n'a pas quitté le comte; le magnétisme de cet homme est si dominant qu'il arrive à la rappeler des *régions inconnues* où se trouvait déjà Arria Marcella.

Villiers, comme Gautier, a fait de sa nouvelle la démonstration que rien ne finit ici-bas et que la mort n'est en fait qu'une simple transition vers la vie authentique, mais une transition nécessaire. La présence de la clef du tombeau sur le lit correspond à une seconde version de Véra et démontrerait que Villiers voulait

---

<sup>35</sup> Véra, op. cit. p.55.

<sup>36</sup> Ibid. p.50.

dépasser un contexte purement sensuel en suggérant la possibilité d'un ailleurs infini où tout peut recommencer, c'est au lecteur d'en décider. André Lebois se demande si cette clef ne serait pas "l'*Absconditorum Clavis* proposée au XVIIe siècle par le kabbaliste chrétien Guillaume Postel (...). La clef des choses cachées dans la constitution du monde. Par elle, l'esprit humain, dans les notions tant divines qu'humaines, parvient à soulever le voile de l'éternelle vérité. Par la connaissance des motifs de la Divine Sagesse, le comte sera "délivré", sinon de son amour, du moins de sa douleur"<sup>37</sup>.

Quant à Malivert, son désir de suicide prouve qu'il avait compris le message et que pour lui, la clef n'aurait jamais été nécessaire car c'est l'initiation faite par Spirite qui lui ouvre les portes de ce monde inconnu et pourtant pressenti.

---

<sup>37</sup> A. LEBOIS, L'Occultisme et l'Amour, Sodi, Paris, 1969, p.203.

### 3.3.1.2. Spirite ou l'initiation

Achevée en 1865, la nouvelle se présente comme un long crescendo dont l'apothéose finale est l'achèvement logique d'une initiation à la vie spirituelle. Trois grandes parties dans le récit en marquent les principaux degrés :

- dans les six premiers chapitres, Guy de Malivert est introduit dans les mystères de l'au-delà; la vision, loin d'être terrorifique, suggère le charme d'une vie *supra-terrestre*,

- les six chapitres suivants sont consacrés à Spirite qui, dans sa dictée à Malivert, découvre la malchance qui l'a accompagnée pendant sa courte vie dans un récit où se retrouve à nouveau le poids implacable du destin,

- les quatre derniers chapitres montrent la préparation au mariage final des deux âmes, lorsque Malivert apprend progressivement à communiquer avec l'esprit.



### 3.3.1.2.1. Première phase de l'initiation

Guy n'entre pas de plain-pied dans le domaine des esprits; avant l'apparition décisive de Spirite, il est inconsciemment préparé à devenir le témoin, ou même l'objet de manifestations surnaturelles. Il sera amené à s'interroger progressivement sur des phénomènes étranges et incompréhensibles, dont la lettre d'excuse à Mme d'Ymbercourt, qui est le reflet exact de sa pensée. Le mensonge qu'il allait prétexter disparaît en effet sous la rédaction d'une brusque vérité dans laquelle est sous-entendu le lien éternel et irrévocable qui unit deux âmes par un mariage terrestre<sup>38</sup>.

Esprit positiviste, Guy n'attribue cette aventure à aucune force supérieure et pense au contraire que s'il était superstitieux, "il ne tiendrait qu'à (lui) de voir là-dedans un avertissement du ciel, au lieu d'une

---

<sup>38</sup> "Vous êtes assez belle et entourée d'assez d'adorateurs pour qu'on puisse vous dire sans vous offenser qu'on ne vous aime pas (...). A quoi bon continuer des relations qui finiraient par engager deux âmes si peu faites l'une pour l'autre et les lier dans un malheur éternel ? Excusez-moi, je pars, vous n'aurez pas de peine à m'oublier !" Spirite, op. cit. p.18.

distraktion inqualifiable"<sup>39</sup>. Cependant, le soupir que poussera Spirite avant le départ de Malivert chez Mme d'Ymbercourt le troublera plus que ne l'avait fait l'étrange billet. Voilà donc deux faits inexplicables qui vont commencer à tisser un voile invisible autour de lui et qui suscitent en lui des questions auxquelles il veut répondre rationnellement<sup>40</sup>.

Des réflexions plus approfondies lui démontrent l'insanité de ses explications, "un instinct secret" alors oriente ses investigations vers une voie nouvelle. L'emprise de Spirite, imperceptible pour Malivert, commence à se manifester : les réflexions de Guy sont maintenant orientées vers une révélation qui s'approche; il a le sentiment d'"une volonté étrangère à la sienne (qui) eût guidé ses doigts". C'est pourquoi le mystérieux baron de Féroë ne peut le surprendre en prononçant les non-moins mystérieuses paroles, "les esprits ont l'oeil sur vous"<sup>41</sup>. En cette soirée, trop de faits coïncident anormalement, aussi l'avertissement du baron apportera-t-il dans les réflexions de Malivert des perspectives nouvelles.

---

<sup>39</sup> Spirite, op. cit. p.19.

<sup>40</sup> "Bah ! c'est mon angora qui aura poussé une plainte en dormant".  
Ibid. p.19.

<sup>41</sup> Ibid. p.29.

C'est ainsi qu'il "désirait vivement voir quelque chose, et cependant il redoutait que son voeu fût accompli"<sup>42</sup>. Malivert est en train de changer, l'homme du monde souriant prend conscience à présent que les limites terrestres peuvent être franchies. Malgré une imagination surexcitée, il sent "la présence de l'inconnu dans sa chambre"<sup>43</sup>, comme s'il était un médium sensitif. Il progresse dans son ascension vers l'inconnu. La voix mystérieuse qui lui interdit d'entrer chez la comtesse vient corroborer sa prescience de l'invisible ou de ce qu'il nomme *l'extranaturel*.

A cette surprenante interdiction, il faut relier l'arrivée inattendue et providentielle du baron de Féroë qui tire Malivert d'une situation embarrassante voulue par Mme d'Ymbercourt, désirant lui faire prononcer une demande en mariage. La présence inopinée du baron le sauve de cette situation critique car pour Guy, "toute espèce de lien ou d'obligation lui inspirait de la défiance, et l'on eût dit que, poussé par un instinct secret, il tâchait de se conserver libre pour quelque événement ultérieur"<sup>44</sup>.

Toute la conduite de Malivert est donc soumise à des forces occultes qui agissent sur lui pour le préparer à un

---

<sup>42</sup> Spirite, op. cit. p.32.

<sup>43</sup> Ibid. p.33.

<sup>44</sup> Ibid. p.43.

certain avenir. Ses réflexions deviennent clairvoyantes, son sentiment du surnaturel se précise. A de vagues notions générales, succède maintenant une idée plus précise : "un élément nouveau, sans qu'il l'eût appelé, cherchait à s'introduire dans son existence jusque-là si paisible et dont il avait banni avec soin tous les sujets probables de trouble"<sup>45</sup>.

Les pensées les plus profondes, les plus inconscientes de Malivert, Gautier les rend perceptibles par l'image des nuages dans lesquels le jeune homme "crut démêler des anges à grandes ailes de feu"<sup>46</sup>. Véritable test de Rorschach à l'heure où la psychanalyse restait encore à se développer, les formes qu'il discerne dans ces nuages sont la projection de ses pensées latentes, encore inconnues, mais qui, dans cette chaîne de faits encore inexplicables, prennent une valeur prémonitoire. Le doute n'est plus possible pour Malivert lorsque, à nouveau, le baron de Féroë lui tient des propos sans la moindre équivoque, "j'avais reconnu à des signes perceptibles pour les seuls adeptes que vous aviez reçu récemment la visite d'un esprit, ou tout au moins que le monde invisible cherchait à se mettre en communication avec vous"<sup>47</sup>. Paroles qui

---

<sup>45</sup> Spirite, op. cit. p.45.

<sup>46</sup> Ibid. p.46.

<sup>47</sup> Ibid. p.49-50.

viennent confirmer à Malivert l'existence d'un monde autre que celui dans lequel il vit et dont il va peut-être connaître les arcanes.

Méprisant une existence banale, il évite les insinuations matrimoniales de Mme d'Ymbercourt, son âme pressentant maintenant un idéal plus élevé. Ces mêmes forces qui le gouvernent plus ou moins inconsciemment lui ont fait garder son coeur "libre de tout culte vulgaire dans l'attente du dieu inconnu"<sup>48</sup>. Lentement, l'esprit de Malivert va ignorer toute tentation matérielle, afin d'être prêt, au moment désigné, à recevoir ce *dieu inconnu*. Son pressentiment devient plus distinct, il comprend qu'il vient d'être choisi par et pour une âme d'élite. Malivert s'achemine lentement vers des horizons différents, encore mystérieux, mais nettement plus spiritualisés.

Son sentiment de l'au-delà s'affirme, il commence à s'élever au-dessus des autres hommes, toujours tributaires d'un matérialisme dont il se sent de plus en plus détaché. A l'instar des médiums, mais aussi comme autrefois Octavien, "Malivert rassembla toutes les puissances de son être, et formula intérieurement le désir d'entrer en communication plus directe avec l'esprit mystérieux qu'il pressentait autour de lui et qui ne devait pas résister beaucoup à l'évocation puisqu'il avait essayé tout seul de

---

<sup>48</sup> Spirite, op. cit. p.53.

se manifester"<sup>49</sup>. Un autre échelon vers la lumière finale vient d'être gravi; avant même que l'apparition ne se produise, Malivert adhère pleinement à l'invisible. Une lente initiation l'a préparé à devenir le témoin de phénomènes étranges; la beauté éthérée de l'esprit ne peut que finir de le convaincre.

L'âme de Malivert est maintenant tournée vers les *sphères supérieures*, il n'appartient plus, ou très peu, au monde prosaïque. Il a réussi à atteindre ce que cherchait désespérément d'Albert, attiré invinciblement par quelque chose hors de ce monde, lorsque souvent, il se tordait "comme l'héliotrope dans une cave (...) pour se tourner vers le soleil qu'il ne (voyait) pas"<sup>50</sup>. A présent, Malivert, comme un d'Albert purifié, se tourne aveuglément vers ce soleil enfin découvert : Spirite, sa source de lumière. A la crainte primitive, succède une impatience sans limites. Avec toute l'ardeur d'une émotion nouvelle, il désire voir le plus souvent Spirite et son amour pour l'ombre libère avec force un sentiment qui était resté frustré chez les personnages le précédant.

Cette première partie, dans laquelle Gautier marque les différentes phases initiatrices, s'achève donc sur la naissance d'un amour entre un homme et un esprit féminin.

---

<sup>49</sup> Ibid. p.55.

<sup>50</sup> Mademoiselle de Maupin, op. cit. p.169.

Un chassé-croisé de traîneaux termine cette partie sur l'éclat d'un paysage enneigé, comme une évocation tangible de la beauté et de la pureté spirituelle vers laquelle tend peu à peu Malivert.

#### 3.3.1.2.2. Deuxième phase : la communication

La seconde partie de la nouvelle correspond à un second degré de l'initiation puisqu'il va s'établir un contact entre Malivert et l'esprit. C'est un récit en abyme déterminé par la dictée-confession de Spirite, victime d'un fatum inexorable. L'amoureux inconditionnel qu'est devenu Malivert va se transformer, sous l'impulsion de Spirite, en psychographe écrivant alors le récit de sa vie. Libéré de sa conscience à laquelle s'est substituée la volonté de l'esprit, Guy devient provisoirement un objet soumis à l'influence de celui-ci. C'est la première étape décisive permettant de relier *l'extranaturel* au naturel, l'invisible au visible, avec une compréhension encore indirecte entre les

deux âmes.

La confession de Spirite est celle de toute adolescente qui voit ses rêves s'évanouir un à un et dont la vie, trop brève, se termine dans la retraite d'un couvent. Amoureuse de Malivert dès son enfance, elle se juré de n'être qu'à lui ou à personne, sans le moindre compromis, comme l'avaient déjà pensé Musidora, Meïamoun, Juancho et autres. Si sa vie n'a été qu'une suite d'échecs sentimentaux, sa volonté est toujours restée très ferme. Cet amour dont elle seule portait le poids, elle le conserve au-delà de la mort grâce à une foi inébranlable, renforcée par cette conviction de la prédestination toujours présente dans les récits de Gautier :

"Nous étions prédestinés l'un à l'autre. Nos âmes formaient ce couple céleste qui, en se fondant, fait un ange; mais ces deux moitiés du tout suprême, pour se réunir dans l'immortalité, doivent s'être cherchées dans la vie, devinées sous les voiles de la chair, à travers les épreuves, les obstacles et les diversions. Moi seule avait senti la présence de l'âme soeur et m'étais élancée vers elle, poussée par l'instinct qui ne trompe pas"<sup>51</sup>.

Douée d'une très grande sensibilité, elle avait eu cette intuition rare et inexplicable de discerner dans la foule des humains l'être qui lui était destiné :

---

<sup>51</sup> Spirite, op. cit. p.137.



"A votre aspect, quelque chose avait frémi en moi d'indéfinissable et de mystérieux, dont je n'ai compris le sens que lorsque mes yeux, en se fermant, se sont ouverts pour toujours"<sup>52</sup>.

Pourtant, Guy de Malivert ne l'apercevra jamais et l'ignorera en tant que Lavinia dont la vie ne fut ainsi qu'une suite de chassés-croisés. Sept fois, il lui sera donné de rencontrer Malivert, soit sept occasions de se faire remarquer par lui, mais sept fois encore, ces tentatives se solderont par un échec. Gautier reproduirait-il ainsi le même destin qui le séparait de Carlotta ? Il était superstitieux; d'après Emile Bergerat, il était la superstition même et il croyait à la fatalité de certains jours et chiffres. Si le 13 était néfaste, le 7 revêtait un aspect plus bénéfique. Le 7 est le numéro du recommencement perpétuel, comme les sept jours de la semaine; c'est aussi "le nombre de l'adepte victorieux des épreuves de l'initiation"<sup>53</sup>. Véhicule de l'âme pour les pythagoriciens, il décide de la vie d'un homme d'après Corneille-Agrippa<sup>54</sup> qui rappelle également qu'il est aussi "le nombre de la virginité, parce qu'il est le premier qui n'est point engendré, et n'engendre point; il ne peut être divisé en

---

<sup>52</sup> Ibid. p.87.

<sup>53</sup> René GILLES, Le symbolisme dans l'Art Religieux, Editions de la Maisnie, Paris, 1979, p.48.

<sup>54</sup> Cf. C. AGRIPPA, op. cit. Livre second, p.38.

deux parties égales"<sup>55</sup>. Alors pour Spirite, ces sept rencontres avortées symboliseraient la promesse quand même d'un avenir meilleur, dans un monde différent où elle connaîtrait une seconde chance dont le retour sur terre n'est que le premier signe.

Par son amour pour Malivert, elle acquiert la certitude que leurs âmes sont faites pour aller de pair, mais elle seule le sait, de là tout son drame. Sa dictée se poursuit donc, avec en leitmotiv, l'habituel chassé-croisé et les espoirs sans cesse déçus malgré sa constance et son désir de forcer le sort. Mais dans la pensée de Gautier, aucun être humain n'est en mesure de briser son destin; personne ne peut échapper à cette force comme nous l'avions vu au premier chapitre (*le fatum*). C'est ce que comprend et écrit Spirite en se souvenant de l'insuccès de ses rencontres, "cet entêtement des circonstances à nous séparer (était) comme un secret avis de la destinée auquel il (aurait été) dangereux de ne pas obéir. Peut-être deviez-vous m'être fatal et avais-je tort de m'obstiner ainsi à me trouver sur votre passage"<sup>56</sup>.

La nouvelle d'un prochain mariage entre Guy de Malivert et Mme d'Ymbercourt finit d'affaiblir sa confiance; cela motive son entrée en religion où son âme

---

<sup>55</sup> Ibid. p.40.

<sup>56</sup> Spirite, op. cit. p.118-119.

peut sinon trouver l'oubli, du moins le repos. Pourtant, même séparée de la vie séculière, Spirite garde ses pensées tournées vers Guy; au moment suprême de la prise du voile, elle implore "de la bonté divine la faveur de (lui) révéler (son) amour après (sa) mort"<sup>57</sup>. La mort lui apporte l'espoir de voir peut-être l'accomplissement de tous ses désirs frustrés. Elle n'est plus le néant ou l'oubli évoqués dans les premières poésies, elle permet ici de prendre une revanche sur une vie marquée du sceau de la fatalité.

C'est à partir de cette simple confession dont Malivert est l'instrument que Spirite commence à préparer l'âme du jeune homme au bonheur de l'au-delà en lui dévoilant la grandeur des *sphères célestes* dont les "lumières blanches, jaunes, bleues, vertes, rouges, atteignaient des intensités et des éclats à faire paraître noire la clarté de notre soleil"<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Ibid. p.129.

<sup>58</sup> Ibid. p.136. (Le peintre trahit encore une fois l'écrivain !)

### 3.3.1.2.3. Fin de l'initiation

L'initiation de Malivert se poursuit et s'achève dans la troisième partie où déjà, les âmes des deux amants se pénètrent et se comprennent réciproquement. Si à présent la vie de Malivert se dédouble, c'est au détriment d'une vie terrestre, l'amour et les soins de Spirite tendant à le libérer du matériel. Nous assistons là à l'avers de la médaille, dont l'envers était formé par Romuald et Clarimonde. Dans les deux cas, vie diurne et vie nocturne déterminent le personnage, mais plus Romuald s'enfonçait dans les vices et les plaisirs, plus Malivert s'élève au-dessus d'eux. L'union fictive du prêtre et de la courtisane s'achève dans la grisaille d'un cimetière, séparés définitivement par la destruction du corps du vampire. La mort est bien ici un obstacle à l'union des deux amants.

En revanche, le couple formé par Spirite et Malivert suit un chemin inverse, celui de la pureté spirituelle et dans ce cas, la mort ne représente plus une barrière, mais la porte ouverte sur le bonheur, né de la fusion de leurs

âmes, déjà suggéré dans l'ensemble de l'oeuvre<sup>59</sup>.

Spirite - qui maintenant, communique directement avec Malivert - lui donne une vision du monde supérieur qu'il découvrira bientôt; auréolée d'une lumière qu'il est à même de mieux supporter, elle apparaît enfin avec toute la splendeur de la Beauté et de la Pureté, telles que les concevait Platon. Cette vision introduit Guy de Malivert dans ce monde qui verra la consécration de leur étrange amour, un monde nouveau où "elle se tenait debout sur le seuil lumineux, dans une scintillation à faire pâlir les étoiles"<sup>60</sup>.

En fait, toute la nouvelle est baignée d'une aura de lumière qui, avec la neige, symbolise la pureté spirituelle comme c'était déjà le cas dans Séraphita. Théologiquement, la lumière représente Dieu ou la vérité; chez Gautier, elle devient le symbole de l'amour sublimé, mais aussi le triomphe de la pureté et de la beauté sur la matière. Cela explique la mort éclatante de Malivert :

"Le visage, loin d'exprimer les angoisses de l'agonie, rayonnait au contraire d'une joie céleste, une figure d'une éclatante blancheur et d'une merveilleuse beauté qui devait être la *Panagia*, et qui posait sur la blessure du voyageur comme pour lui ôter toute souffrance, une main de lumière"<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Cf chapitre II, *L'amour*.

<sup>60</sup> Spirite, op. cit. p.150.

<sup>61</sup> Ibid. p.187-188,

La nouvelle, qui commence par une sombre nuit d'hiver, s'achève sur la splendeur d'un paysage grec, éblouissant de lumière. L'initiation de Malivert s'achève, Spirite le conduit avec elle dans ces sphères lumineuses dont elle lui ofrait souvent de brèves visions afin de le préparer à son entrée dans ces *régions mystérieuses* d'où elle est revenue pour le chercher.

Si Gautier a choisi l'Acropole pour l'ultime scène où Guy dépasse l'art en se vouant exclusivement à l'amour, c'est parce que la Grèce représente aussi pour Gautier le berceau de l'art et de l'harmonie, le foyer même de la Beauté. Le dédain de la vision rétrospective du Parthénon est la démonstration que l'initiation est terminée; enfin libéré de toute pensée terrestre, il est prêt à épouser Spirite, avec qui il formera une âme unique en créant alors un ange.

#### 3.3.1.2.4. Découverte de la musique

Afin de faciliter l'ascension spirituelle du néophyte

et de le familiariser à une vie supérieure, Spirite apparaît tantôt avec la pureté et la clarté d'un esprit, tantôt avec la grâce et la beauté de sa forme humaine. Elle représente enfin l'idéalisation retrouvée dans un monde où tout est à l'état d'Idée et de Perfection, et peut maintenant transmettre à Malivert la connaissance de la musique dans son intégrité et sa pureté premières. Grâce à Spirite, Malivert découvre pour la première fois son véritable sens; artiste lui-même, il comprend le concept de musique en le découvrant dans son acception originelle:

"Un art nouveau se révélait à lui, et mille idées inconnues se remuaient dans son âme; les notes éveillaient en lui des vibrations si profondes, si lointaines, si antérieures, qu'il croyait les avoir entendues dans une première vie, depuis oubliée. Non seulement Spirite rendait toutes les intentions du maître, mais elle exprimait l'idéal qu'il rêvait et auquel l'infirmité humaine ne lui avait pas toujours permis d'atteindre"<sup>62</sup>.

La musique apparaît comme étant le langage le plus harmonieux de l'âme et de l'au-delà; d'après A. Boschot, elle serait un besoin de Gautier pour désigner un état lyrique de lui-même, et une représentation des hautes aspirations humaines<sup>63</sup>.

Dans la Pipe d'Opium, c'est en musique que Carlotta s'adresse au narrateur dans son rêve d'opium; "roulades",

---

<sup>62</sup> Spirite, op. cit. p.147.

<sup>63</sup> A. BOSCHOT, Théophile Gautier, op. cit. p.174.

"colliers de notes plus pures que des perles parfaites", "tons filés bien au-dessus des limites humaines", telle est la description de son langage<sup>64</sup>. C'est aussi en musique que les deux cousines Fleurette et Isabeau préparent leur entrée dans l'au-delà car leur chant "n'était pas de ce monde"<sup>65</sup> et annonçait celui du "ciel de cristal" dont parle Christus dans une Larme du Diable<sup>66</sup>.

Dans Spirite, la musique joue encore un rôle décisif dans la communication entre les deux mondes. Faisant l'interprétation musicale des poèmes de Guy, Spirite va élever les vers à un niveau d'absolu encore inconnu pour lui, elle "rendait l'au-delà des mots , le non-sorti du verbe humain, ce qui reste d'inédit dans la phrase la mieux faite, le mystérieux, l'intime et le profond des choses (...), l'indicible et l'inexprimable (...) et tout le flottant, le flou, le suave qui déborde du contour trop sec de la parole"<sup>67</sup>. Spirite a dépassé le mot qui réduit le sens par sa forme limitée et réalise ce que Gautier pressentait et exprimait dans un feuilleton du 8 décembre 1844 sur l'opéra Marie-Stuart de Théodore Anne :

"La musique, et c'est là sa beauté, commence où finit la parole; elle rend tout ce qu'il y

---

<sup>64</sup> in Contes fantastiques, op. cit. p.130.

<sup>65</sup> *Le Nid de Rossignols* in Nouvelles, op. cit. p.258.

<sup>66</sup> in Théâtre, op. cit. p.9.

<sup>67</sup> Spirite, op. cit. p.150.



a dans l'âme de vaguement sonore, d'onduleux, d'infini, d'inexplicable, tout ce que le *verbe* n'a pas su formuler. C'est le soupir d'amour, et le cri admiratif de la créature devant la création; c'est la langue sacrée et mystérieuse qui a précédé tous les idiomes, la langue universelle qui se parlait avant la dispersion de la tour de Lylacq; langue sans mots, entendue de tous, tant que le monde a été en harmonie"<sup>68</sup>.

C'était aussi l'obsession de Victor Hugo pour qui le mot n'était que l'enveloppe grossière de l'idée; le mot étant à l'idée ce que le corps est à l'âme :

"Et, de même que l'homme est l'animal où vit  
L'âme, clarté d'en haut par le corps possédée,  
(...)  
Dieu fait du mot la bête de l'idée"<sup>69</sup>.

La musique occupe dans la dernière partie de la nouvelle une place remarquable; elle devient supérieure au langage parlé et le remplace comme moyen de communication. Afin que cela soit possible, il a fallu que Malivert continue son initiation. Son âme étant maintenant apte à comprendre la transcendance des choses dans leur essence, Spirite lui révèle alors la vérité de la musique.

Rejoignant Schopenhauer, Gautier rêvait d'un langage susceptible de rendre avec exactitude les différents états de l'âme; pour lui, le langage poétique restait insuffisant

---

<sup>68</sup> Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, op. cit. tome III, p.302.

<sup>69</sup> Réponse à un acte d'accusation in les Contemplations, op. cit. p.27.

pour l'homme, paralysé devant l'aspect incomplet du verbe car ce langage formel est inapte à traduire fidèlement les manifestations complexes de la pensée. Au contraire, "la musique (...) n'est pas entravée par l'obstacle des mots, mais s'élanche naturellement à travers la fluidité de l'espace auquel elle dérobe une sorte de langage immatériel"<sup>70</sup>.

Spirite réalise donc le désir de Gautier d'atteindre un langage exempt de tout artifice; si Hugo, Baudelaire, Mallarmé... ont rendu au mot tout son pouvoir incantatoire, Gautier a cherché sa sublimation. Pour atteindre l'absolu, il lui fallait un langage universel, un moyen d'expression dépassant le verbe lui-même, il lui fallait la musique. Elle délivre l'homme de l'emprisonnement du mot qui limite la pensée. Par son "indigence et son imperfection, il demeure prisonnier d'une relative opacité et la netteté de ses contours l'empêche de traduire la fluidité de l'impalpable"<sup>71</sup>.

Spirite révélera alors à Guy que "les mots ne sont que l'ombre de l'idée, et nous avons l'idée à l'état essentiel"<sup>72</sup>. Elle lui apprend l'étonnante puissance du langage musical, capable de traduire avec exactitude "les

---

<sup>70</sup> M. EIGELDINGER, *Introduction à Spirite*, Nizet, Paris, 1970.

<sup>71</sup> Ibid. p.31.

<sup>72</sup> *Spirite*, op. cit. p.85.

secrètes postulations de l'âme"<sup>73</sup>. Elle réalise enfin le vieux rêve de Gautier, "elle exprimait l'idéal (...) auquel l'infirmité humaine ne lui avait pas toujours permis d'atteindre"<sup>74</sup>. La musique, qui atteint alors cet idéal auquel rêvent tous les écrivains, conduit l'homme au coeur même de l'Idée, dans ce monde supérieur où Platon situait le vrai.

Pour Gautier, Spirite et Malivert ont, non pas inventé, mais retrouvé un langage où seuls parlent les coeurs parce que les mots deviennent inutiles. La musique permet la communion entre les deux âmes et prépare ainsi leur union future; elle vient d'ouvrir à un Malivert maintenant initié "des horizons illimités, des perspectives sans fin" en lui rappelant les limites du langage humain, et s'"il demandait à la langue plus qu'elle ne peut donner", c'est parce qu'il venait de découvrir les extraordinaires possibilités de la musique"<sup>75</sup>. Les impressions nouvelles qu'elle engendre provoquent chez Malivert une certaine synesthésie : elle est par excellence la forme d'art poussée à son plus haut degré car elle fait naître et associe en même temps des "vibrations visibles et colorées (qui) se répandent à travers l'atmosphère de la

---

<sup>73</sup> Ibid. p.147.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Ibid. p.151.

chambre par ondulations lumineuses comme celles qui nuancent l'explosion radiieuse des aurores boréales"<sup>76</sup>.

La musique n'est donc plus seulement auditive, elle peut alors devenir visuelle pour celui qui possède l'art dans son essence, comme maintenant Malivert qui se rapproche de plus en plus de Spirite. Gautier rompt ici avec la hiérarchie romantique qui, désirant s'élever dans l'échelle vers le spirituel, plaçait la poésie au-dessus de tout. Il y aurait peut-être ici un retour au sensuel.

### 3.3.2. Spirite ou la catharsis de Gautier

Gautier a résolu dans Spirite un thème sous-jacent dans la plupart de ses oeuvres, celui de l'exil de l'âme humaine qui cherche inlassablement son double pour se confondre et ne faire plus qu'un avec lui<sup>77</sup>. La quête à

---

<sup>76</sup> Ibid. p.151.

<sup>77</sup> Cf. Cl. BOOK-SENNINGER, Théophile Gautier, auteur dramatique, op. cit. p.89.

laquelle nous avons assisté jusqu'à présent s'achève ici, dans une communion totale non plus entre deux êtres humains, mais entre deux âmes. Les personnages ou les couples que nous avons étudiés précédemment étaient tous soumis à une volonté supérieure que nous avons appelée *fatum*, un *fatum* au caractère grec ou musulman, organisant le plus souvent leur existence dans un sens contraire à leurs désirs ou à leur volonté, et par conséquent à leur bonheur. S'il y a eu des couples unis, ils ont vécu en même temps la mort d'un tiers qui venait briser l'harmonie existant entre eux ou celle qui aurait pu exister.

Dans Spirite, même si la mort est au départ un obstacle à l'union terrestre des personnages, elle deviendra nécessaire pour faire accéder Guy à un destin supérieur. Les essais infructueux d'Octavien, de Romuald et même de lord Evandale pour garder ou ramener celle qu'ils aiment de l'au-delà ont servi à faire comprendre à Malivert qu'ils n'étaient pas sur la bonne voie et que le véritable chemin jusqu'à l'amour, puis au bonheur, était celui parcouru en sens inverse. Il fallait quitter le monde sensible et se réunir alors dans le monde spirituel, et non pas le contraire.

Dans la Cafetière, le premier conte de Gautier, Théodore apparaît comme le premier modèle de Guy, ou peut-être comme un frère encore inexpérimenté. L'aventure fantastique d'une seule nuit lui a d'abord révélé le

bonheur d'une harmonie et d'une communication directe avec l'esprit, c'est-à-dire les prémices d'une union complète, car déjà spirituelle. Théodore comprenait "ce que nul homme ne peut comprendre, les pensées d'Angéla se révélant à (lui) sans qu'elle eût besoin de parler"<sup>78</sup>. En 1831, Gautier n'en est qu'à ses débuts et s'il a déjà l'intuition d'une harmonie entre les couples au-delà des simples relations humaines, il a surtout exprimé dans ce conte ce qui sera vérifié par beaucoup de ses héros jusqu'à Malivert, enfin délivré du maléfice :

"Je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi de bonheur sur la terre"<sup>79</sup>.

Cette quête infatigable de l'âme soeur que très peu ont vu récompensée (mais à quel prix !), aboutit donc dans Spirite et confirme la conclusion à laquelle était arrivé Théodore. Malivert est, en 1865, le seul héros qui ait découvert et réalisé ce qui était latent dans l'oeuvre de Gautier : une lente initiation à un monde où est ignorée la fatalité, où le temps n'existe plus, nié par l'éternité, où la mort est la porte qui s'ouvre enfin sur un univers de lumière et de beauté dont on apercevait brièvement quelques rayons d'une oeuvre à l'autre.

R. Jasinski affirmait que Gautier garderait toujours

---

<sup>78</sup> in Contes fantastiques, op.cit. p.19.

<sup>79</sup> Ibid. p.21.

l'angoisse du silence et des ténèbres<sup>80</sup>; cette angoisse est pourtant vaincue dans Spirite par un dépassement du réel. Les deux personnages principaux, d'abord antagonistes par leur appartenance à deux mondes opposés, se retrouvent finalement unis du même côté de cette barrière qu'Arria Marcella ou Clarimonde avaient vainement franchie.

Il est à remarquer que Gautier, père de trois enfants, aux liaisons plus ou moins longues, plus ou moins nombreuses, a toujours refusé de se marier, et ce, avant même de connaître Carlotta. Est-ce que lui aussi, comme Malivert, il voulait se garder "libre de tout culte vulgaire dans l'attente du dieu inconnu" ?<sup>81</sup>

En 1865, après toutes les aventures amoureuses et souvent fantastiques de tous les héros, Malivert apporte la réponse à leur question et met fin à leur attente : le bonheur existe, apporté par l'amour, mais pour l'atteindre, il y a une clause à respecter, "la mort est la clef qui nous ouvre notre véritable félicité"<sup>82</sup>. La mort dont l'ombre planait constamment sur l'oeuvre perd dans cette nouvelle sa valeur négative et, comme chez les romantiques, elle est

---

<sup>80</sup> Les années romantiques de Théophile Gautier, op. cit. p.119.

<sup>81</sup> Spirite, op. cit. p.53.

<sup>82</sup> Dernière lettre (du 4 avril 1787) de Mozart à son père. Cité par M. GUIOMAR in Principes d'une esthétique de la Mort, Corti, Paris, 1967, p.158.

même désirée par le héros<sup>83</sup>. Malivert essaie en effet de se suicider pour rejoindre Spirite mais dans son cas, son suicide aurait à jamais brisé l'union future et fermé les portes qui commençaient à s'ouvrir devant lui.

L'intervention de Spirite empêche ce qui aurait pu entériner le caractère pessimiste de l'oeuvre de Gautier.

La mort, nécessaire à l'accomplissement de ce destin exceptionnel, interviendra suivant son cours naturel, quoique devancée peut-être par l'attaque *providentielle* des brigands. Malivert va enfin connaître, au-delà du temps et de l'espace, le bonheur que recherchaient tous ses prédécesseurs par un retour à l'unité première :

"Au centre d'une effervescence de lumière qui semblait partir du fond de l'infini, deux points d'une intensité de splendeur plus grande encore, pareils à des diamants dans la flamme, scintillaient, palpitaient, et s'approchaient, prenant l'apparence de Malivert et de Spirite. Ils volaient l'un près de l'autre, dans une joie céleste et radieuse, se caressant du bout de leurs ailes, se lutinant avec de divines agaceries.

Bientôt ils se rapprochèrent de plus en plus, et, comme deux gouttes de rosée roulant sur la même feuille de lis, ils finirent par se confondre dans une perle unique"<sup>84</sup>.

Avec Spirite, Gautier a définitivement conjuré les angoisses réelles ou imaginaires qui apparaissaient dans

---

<sup>83</sup> Cependant, cette tentative de suicide n'entre pas dans la série commencée par Meïamoun, lorsque ceux-ci étaient la conséquence d'un constat devant un bonheur impossible à connaître ou à revivre.

<sup>84</sup> Spirite, op. cit. p.189.



ses récits; s'éloignant du matérialisme initial, il se tourne vers un spiritualisme qui absout tous les errements précédents. Avec cette dernière nouvelle, il "atteint le sommet du rêve le plus humain : la victoire sur la mort par l'amour idéal, gage d'une félicité proprement angélique, fondant l'esthétique à l'éternité"<sup>85</sup>.

La boucle est fermée, mais pour Gautier, il restait encore une mission à remplir; dans ce monde de pureté et de lumière, il n'y a pas de place pour le vice : alors, un an après Spirite , en 1866, il écrit une histoire à *la manière de Piranèse* dans laquelle Melle Dafné, courtisane et assassine, trouvera la mort à la fin du récit. Il est difficile de trouver une filiation entre Spirite et Mademoiselle Dafné; nous situerions mieux ce dernier récit entre 1836 (la Morte amoureuse) et 1844 (le Roi Candaule). Quelle était donc l'intention de son auteur ? Pensait-il à un éternel retour et l'histoire serait alors la première d'un nouveau cycle? ou bien, comme nous le pensons, serait-elle une sorte de Némésis punissant les crimes, inadmissibles après la révélation de Spirite ? Mademoiselle Dafné ne peut-elle être également un second exorcisme avec lequel Gautier achèverait définitivement l'autre pulsion qui déchirait d'Albert et faisait échouer tous les autres personnages ?

---

<sup>85</sup> M. VOISIN, *Introduction à la Poétique de la Mort* in Revue de l'Université de Bruxelles, 1973, p.100.  
Voir aussi, le Soleil et la Nuit, op. cit. p.234.

Le penchant vers la sensualité et le matérialisme longtemps présents dans sa vie, trouveraient alors une fin exigée par le spiritualisme atteint dans Spirite et qui concluerait ainsi toute l'oeuvre romanesque de Gautier puisqu'après, il se consacre surtout à la rédaction de son Histoire du Romantisme, à la composition de quelques sonnets ou d'articles pour le Journal Officiel, etc., mais aucun autre roman ne sera écrit après 1866.

#### 3.4. C O N C L U S I O N

### 3.4. Conclusion

En même temps qu'un penchant matérialiste et sensuel, Gautier éprouvera toujours une inquiétude spiritualiste, assez discrète à ses débuts quoique toujours présente, et qui se développera lentement d'une oeuvre à l'autre. L'influence du romantisme à laquelle il lui était difficile de se soustraire, celle de toutes les nouvelles doctrines et religions qu'il ne pouvait ignorer, lui ont fait prendre conscience d'un monde supérieur qui viendrait ainsi apporter une réponse à ses angoisses, angoisses nées de la disparition, de l'oubli des êtres et des choses et surtout de la mort. L'homme qui a déjà une intuition du bonheur en créant son propre microcosme fermé au monde extérieur, sait déjà que c'est dans l'amour qu'il peut vivre ce bonheur, mais un amour qui n'est plus charnel, un amour "qui est contemplation de l'âme et désir de cette âme dans un autre"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ross CHAMBERS, Spirite, de Th. Gautier, une lecture, op. cit. p.57.

Le corps perd son importance sous la poussée d'une âme prête à jaillir de son enveloppe, apportant la promesse d'une autre vie, d'un autre monde où se trouverait enfin ce bonheur si attendu sur terre.

L'âme devient maintenant primordiale dans la relation du couple, le physique s'oublie, dépassé par le bonheur que donne l'union totale des deux âmes se fondant l'une dans l'autre, comme cela était progressivement annoncé dans l'oeuvre, âme unique qui se confond ensuite dans l'infini divin. Même si Spirite est la transposition littéraire et fantastique de l'amour de Gautier pour Carlotta, la nouvelle laisse deviner tout un monde invisible dans lequel se trouverait en réalité le bonheur de l'homme. Plus qu'une projection idéalisée d'un sentiment difficilement refoulé, la nouvelle est la conclusion d'une trajectoire semée d'espoirs et de découragements, via crucis d'un auteur partagé comme ses héros entre l'appel sensuel de son corps et l'appel spirituel de son esprit.

La nouvelle prend "place dans la lignée de ces poèmes qui, inspirés par le thème chrétien de l'intercession mariale, plus ou moins transformé et même défiguré, ont fait, depuis Dante jusqu'à Claudel, de la femme et de son amour sublimé le canal de la régénération spirituelle et l'instrument du salut : l'époque romantique plus que toute autre peut-être, a baigné dans cette mystique et Gautier ne pouvait pas y rester insensible tant à cause de son sens

des réalités invisibles et de sa nostalgie de l'au-delà qu'en raison de ses amitiés les plus chères et peut-être de sa propre expérience"<sup>2</sup>.

Le bonheur est ici annoncé par une victoire de l'amour sur la mort, bonheur éternel donc puisque cette victoire est ainsi celle gagnée sur le temps qui se confond maintenant avec l'infini. L'abolition de tous les obstacles au bonheur ne peut se faire que hors du monde sensible, lorsque l'âme, après une préparation à caractère initiatique, s'épure et retourne enfin à ses origines retrouver ce bonheur édénique, en se confondant avec celle qui devait l'aider à reformer l'unité primitive, dont Gautier parlait si souvent.

---

<sup>2</sup> *Spirite*, présentation de P. LAUBRIET, Slatkine Reprints, Genève, 1979 (coll. Ressources), p.XII.

C O N C L U S I O N

## CONCLUSION

L'ensemble de la production de Théophile Gautier trahit toute une "dialectique du pur et de l'impur, du matérialisme et du spiritualisme, du paganisme et de l'esprit platonicien ou chrétien". Ces mots de Marcel Voisin<sup>1</sup> semblent répondre tout à fait à la conclusion où nous sommes arrivés. Certes, tiraillé par cette lutte, par son besoin d'idéaliser le réel et celui de réaliser l'idéal, refusant l'anéantissement dans le temps, son oeuvre est un exutoire à ce dilemme présent dès sa jeunesse et qui se résout vers la fin de sa vie par la place accordée à la vertu et à la pureté. Le pessimisme qui se dégage de l'ensemble de son oeuvre n'empêche pourtant pas de deviner ce secret espoir d'atteindre l'unité si ardemment désirée.

Matérialisme et spiritualisme font donc partie de sa vie, simultanément et non pas séparément, comme deux personnalités différentes d'un même individu, l'une

---

<sup>1</sup> M. VOISIN, Le Soleil et la Nuit, op. cit. p.108.



cherchant à supplanter l'autre sans jamais arriver à l'étouffer ou à s'y confondre en une synthèse.

La vie de Gautier apparaît ainsi marquée par une *polarité*, un peu à l'image de l'art que Nietzsche définira par une tendance dionisiaque et une autre apollinienne<sup>2</sup>. Les deux tendances coexistent chez Gautier quoique finalement, nous ayons assisté à un développement plus appréciable de l'élan spiritualiste.

Après avoir cherché une évasion dans les drogues, fausses portes s'ouvrant sur un bonheur lui-même fictif; certain que la richesse, aveugle, ne le favoriserait guère, il tend de plus en plus vers une appréhension moins matérialiste de la vie. Son amour pour la beauté ne sera jamais déçu; il y trouve enfin le soutien à une existence sacrifiée à *la meule du journal*, une beauté qui fut pour lui la source de son seul bonheur comme l'a maintes fois répété Baudelaire<sup>3</sup>.

La beauté dans l'absolu fut ainsi la première clef qui lui permit d'oublier et même de dépasser provisoirement le cadre prosaïque qui le contraignait inexorablement. A

---

<sup>2</sup> Cf. NIETZSCHE, El origen de la tragedia, Espasa-Calpe, Madrid, 1969. Trad. de Ovejero Mauri.

<sup>3</sup> Cf. BAUDELAIRE, Oeuvres complètes, (coll. *l'Intégrale*), Seuil, Paris, 1968, (p.458-469).

partir d'une contemplation esthétique, Gautier a pressenti, mais surtout désiré l'existence d'un monde transcendant, antérieur au monde sensible, où se trouverait l'origine de la Beauté, comme l'avait déjà évoqué Platon.

De façon plus ou moins explicite, l'idée d'un monde supérieur l'a accompagné toute sa vie. C'est avec une nouvelle conception de l'amour qu'elle s'est affirmée dans son oeuvre où sont décrits des amours charnels, sensuels, mais irréalisables ou tragiques, en même temps que des sentiments épurés et des relations chastes dans lesquelles l'union des âmes évoquait un bonheur au-delà du réel.

Les rapports de ces couples anticipaient ainsi un autre monde où se réaliseraient enfin la fusion complète de leurs âmes, déjà commencée sur terre. La transformation physique de certains personnages a montré une progression dans le spirituel, une transformation où se lisait non pas la crainte, mais le bonheur d'une fin proche.

Quoique l'interaction entre un monde spirituel et un monde concret soit toujours présente dans l'oeuvre, nous avons pu constater que pour Gautier, le premier vrai bonheur - bonheur immédiat - se trouve dans la contemplation de la beauté, qu'il avait lui-même éprouvé. Cependant, nous avons pu également discerner dans cette approche du bonheur une certaine insatisfaction; Gautier ressentait le besoin de savoir qu'il pouvait en exister un

autre, plus personnel, plus durable.

Nous avons donc assisté dans toute son oeuvre à cette polarité qui faisait ainsi de Gautier un homme profondément sensuel, mais qui, comme tous les romantiques, a aussi senti l'appel de l'infini. Il y était prédisposé par son ferme désir de croire en un monde parallèle, un monde d'abord confus dans sa conception mais que vient préciser l'image de *la Région des Mères* de Goethe. Graduellement, cette image s'est transformée dans sa pensée et c'est l'idée d'un monde spirituel qui a pu enfin résoudre et vaincre cette lutte qui le partagea toute sa vie, en supprimant définitivement l'angoissante "dialectique du pur et de l'impur, du matérialisme et du spiritualisme, du paganisme et de l'esprit platonicien ou chrétien"<sup>4</sup> que nous connaissions déjà.

Pour nous aussi, son oeuvre, où se lit une influence grecque et romantique, est "globalement et d'abord une protestation contre le temps, de la production fantastique à la théorie de l'art pour l'art (...). Il refuse l'irréversibilité de la durée en s'efforçant de ressusciter ou d'actualiser le passé (...), il refuse la dégradation de la beauté par le culte d'une esthétique marmoréenne qui

---

<sup>4</sup> Cf. note 1.

forge l'image de l'idéal dans la pureté incorruptible du style et l'installe sur le socle inamovible de l'éternité"<sup>5</sup>. En effet, malgré toutes les obligations auxquelles il était toujours soumis, il n'a jamais éprouvé, comme tant d'autre écrivains, l'angoisse d'écrire, celle de se trouver devant la page blanche. Admiré par tous ses amis et surtout par les imprimeurs à qui il remettait le feuilleton du lendemain, écrit en un instant, debout, dans le bruit de l'atelier même, il semblait suivre alors le fil inconscient d'une pensée et d'un désir qui devait le conduire vers la découverte d'un bonheur pressenti à travers la beauté qu'il ne cesse de louer dans tous ses écrits.

Comme un cinéaste des temps modernes, il transpose dans son oeuvre tout ce qui a été l'amour de sa vie : le culte du Beau, *l'Idée fixe* comme l'appelait Baudelaire<sup>6</sup> et qui fut, pour lui, son seul vrai bonheur. Alors, d'une oeuvre à l'autre, nous avons assisté aux démarches de tous les personnages, souvent indissociables de leur auteur, qui devaient les mener à la constatation que si le bonheur humain existe, il est éphémère et sélectif. Théophile Gautier va alors chercher la façon de le rendre définitivement possible et ce sera avec Spirite qu'il trouvera l'explication de ce qui était pendant longtemps

---

<sup>5</sup> M. VOISIN, Le Soleil et la Nuit, op. cit. p.44.

<sup>6</sup> Cf. note 3.

une intuition.

C'est au-delà de la mort qui abolit enfin le Temps et le Destin que commence le bonheur, dans une synthèse d'amour et de beauté. Après une hiérogamie extraordinaire, le retour à l'unité primitive est maintenant assuré par la naissance d'un être définitivement unique, mais aussi par l'intégration dans *le Grand Tout*, l'infini, le cosmos divin vers lequel Gautier, comme tous les romantiques, se sentait invinciblement attiré.

L'Eden perdu, dont la mémoire individuelle et collective gardait l'imperceptible souvenir, est redécouvert par l'amour pur qui devient donc la seule voie de salut pour celui qui ignore l'ascétisme. C'est par conséquent un Gautier libéré de la mort et du rythme spasmodique de sa vie spirituelle qui arrive au bout de son existence.

Le matérialisme inné a lentement été refoulé sous une conscience de plus en plus spiritualiste de l'idée de bonheur, présente très tôt dans sa vie, quoique sous une forme encore imperceptible; et qui éclatera donc dans une nouvelle comme Spirite. Sous l'apparence du fantastique, l'histoire cache en réalité le secret espoir d'un bonheur possible et surtout éternel, grâce au pouvoir de l'amour auquel croyaient déjà Magdalena et Musidora.

La pureté est pour Gautier l'assurance - au-delà d'une

mort libératrice - d'arriver enfin à un bonheur auquel l'homme a droit et qu'il a confusément cherché toute sa vie sous de multiples formes, aussi insatisfaisantes les unes que les autres, puisqu'elles étaient toutes soumises à l'action du temps. D'après l'évolution de ses oeuvres il a donc trouvé la route du bonheur définitif; "heureux homme! homme digne d'envie ! il n'a aimé que le Beau" disait encore de lui Baudelaire<sup>1</sup>. Gautier offrait alors aux yeux de ses contemporains l'image d'un homme qui avait découvert une raison d'être heureux car il est souvent vrai que pour autrui, il existe toujours des motifs de se dire heureux.

A la lumière de toute son oeuvre, c'est-à-dire de toute sa vie, nous avons vu qu'il existait implicitement un ardent désir de trouver un bonheur durable, qu'il croyait donc possible après la mort qui doit consacrer l'union de deux personnes prédestinées. Mais lui, qui "a si souvent laissé tomber sur lui-même *Pauvre Théo !*"<sup>2</sup>, a-t-il été heureux ?

---

<sup>1</sup> *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* in Oeuvres complètes, op. cit. p.478.

<sup>2</sup> M. DU CAMP, Théophile Gautier, op. cit. p.200.

B I B L I O G R A P H I E

## B I B L I O G R A P H I E

1. OEUVRES DE THEOPHILE GAUTIER

- La Belle-Jenny, Plon, Paris, sd.
- Portraits et Souvenirs littéraires, Charpentier, Paris, sd.
- Romans et Contes, Charpentier-Fasquelle, Paris, sd.
- Tableaux de Siège. Charpentier, Paris, sd.
- L'Arbre des Trois Pendus, Fonds Lovenjoul, C 514.
- Un Voyage en Espagne (Paul Sirodin), *Répertoire des auteurs contemporains*, Detroux, Paris, 1843.
- La Juive de Constantine (Noël Parfait), Marchant, Paris, 1846.
- Regardez, mais ne touchez pas (Bernard Lopez), Michel Lévy, Paris, 1847.
- L'Art Moderne, Michel Lévy, Paris, 1856.



- Les Beaux-Arts en Europe, Michel Lévy, Paris, 1857.
- Quand on voyage, Michel Lévy, Paris, 1865.
- La Peau de Tigre, Michel Lévy, Paris, 1866.
- Ménagerie intime, Lemerre, Paris, 1869.
- Les Jeunes-France, suivis de Contes humoristiques, Charpentier, Paris, 1873.
- Premières Poésies (1830-1845), Charpentier, Paris, 1873
- Histoire du Romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une Etude sur la Poésie française (1830-1868), Charpentier, Paris, 1874.
- Portraits contemporains, Charpentier, Paris, 1874.
- Voyage en Russie, Charpentier, Paris, 1875.
- Fusains et Eaux-Fortes, Charpentier, Paris, 1880.
- Tableaux à la Plume, Charpentier, Paris, 1880.
- Loin de Paris, Charpentier, Paris, 1881.

- Guide de l'Amateur au Musée du Louvre, Charpentier, Paris, 1882.
- Souvenirs de théâtre, d'art et de critique, Charpentier, Paris, 1883.
- Caprices et Zigzags, Charpentier, Paris, 1884.
- Voyage en Italie, Charpentier, Paris, 1884.
- Les Vacances du Lundi, Charpentier, Paris, 1888.
- Un Trio de romans : Les Roués innocents, Militona, Jean et Jeannette, Charpentier, Paris, 1888.
- Poésies, Emaux et Camées, Théâtre en vers, Lemerre, Paris, 1890.
- Constantinople, Charpentier, Paris, 1891
- Théâtre (Mystère, comédies et ballets), Charpentier, Paris, 1905.
- Poésies (1830-1832), Charpentier-Fasquelle, Paris, 1922.
- Critique artistique et littéraire, Larousse, Paris, 1929.
- Les Maîtres du Théâtre français, Payot, Paris, 1929.
- Ecrivains et artistes romantiques, Plon, Paris, 1933.

- OEuvres érotiques, Arcanes, Paris, (coll. *La Mandragore*), 1953.
- Le Capitaine Fracasse (intr. par A. Boschot), Garnier, Paris, 1961.
- Mademoiselle de Maupin, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.
- Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Slatkine Reprints, Genève, 1968 (6 vol.)
- Contes fantastiques, Corti, Paris, 1969.
- Les Grottesques, Slatkine Reprints, Genève, 1969.
- Spirite suivi de La Morte amoureuse, Flammarion, Paris, (coll. *l'Age d'Or*), 1970.
- Voyage pittoresque en Algérie, (intr. par Madeleine Cottin), Droz, Genève, 1973.
- Nouvelles (présentation de Cl. Lacoste), Slatkine Reprints, Paris-Genève (Ressources), 1979.
- L'Orient, Editions d'Aujourd'hui, Plan de la tour, (coll. *Les Introuvables*), 2 tomes, 1979.
- La Croix de Berny (Mme de Girardin, Jules Sandeau, Méry), Editions France-Empire, Paris, 1980.
- Avatar - Le Chevalier Double, (présentation d'Anne Bouchard), Slatkine, Genève-Paris, 1981.
- Voyage en Espagne, suivi de España (préface de Patrick Berthier), Gallimard, Paris, (coll. Folio), 1981.
- Mademoiselle Dafné, Droz, Genève, 1984.

- Le Roman de la Momie, (préface de J.M. Gardair), Gallimard, Paris, (coll. Folio), 1986.
- *Les plus belles lettres de Théophile Gautier*, présentées par Pierre Descaves, Calmann-Lévy, Paris, 1962.
- *Correspondance générale*, éditée par Cl. Lacoste-Veysseyre, sous la direction de P. Laubriet, Droz, Paris-Genève.
  - Tome I, 1985.
  - Tome II (1843-1845), 1986.
  - Tome III (1846-1848), 1988.

## 2. BIBLIOGRAPHIE SUR THEOPHILE GAUTIER

### 2.1 - Introductions - Préfaces

- Le Capitaine Fracasse, Préface et notes d'A. Boschot. Garnier, Paris, 1930.
- Le Capitaine Fracasse, Préface et notes de J.L. Cornuz. Rencontre, Lausanne, 1963.
- Le Capitaine Fracasse, Préface de P. Guimard. Le Livre de Poche, Paris, 1966.

- Le Capitaine Fracasse, préface et notes d'A. Adam. Gallimard, Paris, (coll. Folio), 1972.
- Contes fantastiques, Préface de H. Juin. Union générale d'éditions, Paris, (coll. 10/18), 1973.
- Emaux et Camées, Introduction de J. Pommier, Notes et lexique de G. Matoré. Giard, Paris, (Textes littéraires français), 1977.
- Fortunio et autres nouvelles, Introduction et Notes d'Anne Bouchard. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.
- Les Jeunes-France, Introduction et notes par R. Jasinski. Flammarion, Paris, (Nouvelle Bibliothèque romantique), 1974.
- Jettatura, préface de L. Chotard. Ed. France-Empire, Paris, 1979.
- Mademoiselle de Maupin, Texte établi avec introduction et notes par A. Boschot. Garnier, Paris, 1966.
- La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques, Préface et notes de J. Gaudon. Gallimard, Paris, (coll. Folio), 1981.
- Poésies complètes, Introduction et notes par René Jasinski. (3 vol.), Firmin-Didot, Paris, 1932.
- Le Roman de la Momie, Introduction et notes par F. Gohin et R. Tisserand. Larousse, Paris, 1929.
- Le Roman de la Momie, Préface et notes de J. Richer. Le Club français du Livre, Paris, 1952.

- Le Roman de la Momie, précédé de 3 contes antiques
  - Une Nuit de Cléopâtre
  - Le Roi Candaule
  - Arria Marcella
 Texte établi avec une introduction par A. Boschot, Garnier, Paris, 1963.
  
- Le Roman de la Momie, Préface de G. Van Den Bogaert. Flammarion, Paris, 1966.
  
- Le Roman de la Momie, Préface de M. Perrin. Ed. Rencontre, Lausanne, 1968.
  
- Spirite, Introduction de J. Richer. Le Club français du Livre, Paris, 1950.
  
- Spirite, Introduction par M. Eigeldinger. Nizet, Paris, 1970.
  
- Spirite, Présentation de P. Laubriet. Slatkine Reprints, Genève, (*Ressources*), 1979.

## 2.2 - Critique - Essais - Témoignages

- BEDARIDA H. : Théophile Gautier et l'Italie, Revue des Cours et Conférences, Paris, 1933-1934.
  
- BENESH R. : Le Regard de Théophile Gautier, Juris, Zurich, 1969.
  
- BERGERAT E. : Entretiens, Souvenirs et Correspondance, Charpentier, Paris, 1879.

- BINNEY E. : Les Ballets de Théophile Gautier, Nizet, Paris, 1965.
- BOOK-SENNINGER Cl. : Théophile Gautier, auteur dramatique, Nizet, Paris, 1972.
- BOSCHOT A. : Théophile Gautier, Desclée de Brouwer et Cie, Paris, 1933.
- CHAMBERS R. : Spirite, une lecture, Archive des Lettres Modernes, Paris, n° 153, 1974.
- DELVILLE B. : Théophile Gautier, Seghers, Paris, 1968.
- DU CAMP M. : Théophile Gautier, Hachette, Paris, (*Les grands écrivains français*), 1980.
- FAUCHEREAU S. : Théophile Gautier (critique et interprétation) Denoël, Paris, (*Les Lettres nouvelles*), 1972.
- FEYDEAU E. : Théophile Gautier, souvenirs intimes, Plon et Cie, Paris, 1874.
- GAUTIER J. : Le Collier des jours, souvenir de ma vie, Juven, Paris, 1902.
  - Le troisième rang du collier, Juven, Paris, 1909.
- GUILLAUMIE-REICHER G. : Théophile Gautier et l'Espagne, Hachette, Paris, 1935.
- JASINSKI R. : Les années romantiques de Théophile Gautier, Vuibert, Paris, 1929.
  - L'España de Théophile Gautier, Vuibert, Paris, 1929.

- LARGUIER L. : Théophile Gautier, Tallandier, Paris, 1948.
  
- MARCEL H. : Essai sur Théophile Gautier, (concours d'éloquence de 1902). Société d'éditions littéraires et artistiques, Paris, 1903.
  
- MATORE G. : Théophile Gautier et ses premières oeuvres en prose, Droz, Paris, 1951.
  
- NICOLARDOT L. : L'impeccable Théophile Gautier et les sacrilèges romantiques, Tresse, Paris, 1883.
  
- PASI C. : Il Romanticismo francese e la poetica di Gautier, Elia, Roma, 1971.
  - Il sogno della materia (saggio su Th. Gautier), Bulzoni, Roma, 1972.
  - Théophile Gautier o il fantastico volontario, Bulzoni, Roma, 1974.
  
- RICHARDSON J. : Théophile Gautier, his time and life, Max Reinhardt, London, 1959.
  
- RICHER J. : Etudes et Recherches sur Théophile Gautier prosateur, Nizet, Paris, 1981.
  
- RIZZA C. : Théophile Gautier critico letterario, Giappichelli, Torino, 1971.
  
- SAHLBERG O. : Thematik und Symbolik von Théophile Gautier Emaux und Camées, Diss., München, 1970.
  
- SAINTE-BEUVE : Les Nouveaux-Lundis, tome VI, Calman-Lévy, Paris, 1894.



- SAVALLE J. : Travestis, métamorphoses, dédoublements (essai sur l'oeuvre romanesque de Théophile Gautier), Minard, Paris, 1981.
  
- SCHAPIRA M.Cl. : Le regard de Narcisse, romans et nouvelles de Théophile Gautier, Presses universitaires de Lyon-Editions du CNRS, Paris, 1984.
  
- SENNINGER Cl.-M. : Honoré de Balzac par Th. Gautier, Nizet, Paris, 1980.
  
- SNELL R. : Théophile Gautier, critic of the visual arts, Clarendon Press, Oxford, 1982.
  
- SMITH B. A. : Théophile Gautier and the fantastic, Romance monographs, inc. University Mississippi, 1977.
  
- SPENCER C. M. : The art criticism of Théophile Gautier, Droz, Genève, 1969.
  
- SPOELBERCH DE LOVENJOUL : Histoire des oeuvres de Théophile Gautier, 2 tomes, Slatkine Reprints, Genève, 1968.
  
- TILD J. : Théophile Gautier et ses amis, Albin Michel, Paris, 1951.
  
- VAN DER TUIN H. : L'évolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier, Nizet et Bastard, Paris, 1934.
  
- VELTHUIS E. A. H. : Théophile Gautier - L'homme, l'artiste, G.W. den Boer, Middleburg, 1924.
  
- VOISIN M. : Le Soleil et la Nuit, l'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

- ZIEGLER J. : Gautier, Baudelaire : un carré de dames, Pomaré, Marie, Bébé, Sisina, Nizet, Paris, 1978.

### 2.3 - Articles

- Numéro spécial de Revue d'Histoire littéraire de la France, juillet-août 1972, n° 4.
- Numéro spécial d'Europe, n° 601, mai 1979.
- Bulletin de la Société Théophile Gautier , Université Paul-Valéry, Montpellier :
  - n° 2, 1980.                      - n° 7, 1985.
  - n° 3, 1981.                      - n° 8, 1986.
  - n° 5, 1983.                      - n° 9, 1987.
  - n° 6, 1984.
  - *L'Art et l'Artiste*, Actes du Colloque international, septembre 1982 (2 tomes).
- ALMELA y VIVES F.: *El poeta Théophile Gautier ante el pintor José Ribera* in Archivo de arte valenciano, A. XXXII, 1961, p.24-38.
- BARDON M.: *L'oeuvre poétique de Th. Gautier* in Bulletin de Biarritz-Association . Conférence prononcée en janvier 1912, 21 p.
- BELLEMIN-NOEL J.: *Fantasque Onuphrius* in Romantisme, 6, 1973, p.38-48.

- BOOK-SENNINGER Cl.: *Gautier et l'hôtel des Haricots*, in Revue d'Histoire littéraire de la France, avril-juin 1965, p.277-286.
- *Th. Gautier et la notion de progrès* in Revue des Sciences humaines, fasc.128, octobre-décembre 1967, p.545-557.
- BOUVEROT D.: *Explication pour un texte, Gautier : "Préface de Mademoiselle de Maupin"* in Le Français moderne, XLI, Paris, 1973, p.256-267.
- BURNETT D.G.: *Th. Gautier and romantic Architectural Visions* in French Forum, vol.7, n° 2, mai 1982, p.109-116.
- CADOT M.: *les voyages en Russie de Th. Gautier* in Revue de Littérature comparée, vol.58, 1984, p.5-25.
- CASTEX P-G.: *Le pionnier d'une révolution littéraire et artistique* in Nouvelles littéraires, Paris, 6 novembre 1972, p.4.
- CELLIER L.: *Gautier et Mallarmé devant le miroir de Venise* in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises, Paris, 1959, P.121-133.
- *Gautier, un écrivain d'avenir* in Nouvelles littéraires, Paris, 6 novembre 1972, p.3-4, p.6-12.
- CHAMBERS R.: *Gautier et le complexe de Pygmalion* in Revue d'Histoire littéraire de la France, juillet-août 1972, n°4, p.641-658.
- *Two theatrical microcosms : Die Prizessin Brambilla and Mademoiselle de Maupin* in Comparative Literature, XXXII, 1975, p.34-46.

- CHAMBERS R. : *La lecture comme hantise, Spirite et le Horla* in Revue des Sciences Humaines, Lille, janvier-mars 1980, p.105-117.
- COCKERHAM H.: *Gautier : from hallucination to supernatural vision* in Yale French Studies, n° 50, 1974, p.42-53.
- COLLIARD L.: *Nuovi studi su Gautier* in Le Ragione Critiche, n° 6, vol.22, 1976, p.308-314.
- COTTIN M.: *Emaux et Camées, musée de poche* in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises, Paris, n° 18, mars 1966, p.215-226.
- DORING U.: *A la recherche de la raison perdue. la critique et la littérature fantastique (Gautier, Arria Marcella)* in Revue internationale de la réception critique des oeuvres littéraires de langue française, Paris, IX, 2, 1984, p.167-186.
- DRISCOLL I.: *Visual Allusion in the Work of Th. Gautier* in French Studies, n° 27, octobre 1973, p.418-428.
- EIGELDINGER M.: *L'image solaire dans la poésie de Th. Gautier* in Revue d'Histoire littéraire de la France, Paris, juillet-août 1972, p.626-640.
- EMANUEL M., MICKEL : *An Interpretation of Gautier's Symphonie en blanc majeur* in Modern Philology, Chicago, 68, 1970-1971, p.338-344.
- FORNASIER N.: *Pulsions et fonctions de l'idéal dans les contes fantastiques de Gautier* in Bulletin de la Société Théophile Gautier, Montpellier, n° 6, 1984, p.67-72.
- GANN A.: *Lyrics by Gautier. the poet as songwriter* in Francofonia 2, spring 1982, p.83-100.

- GAXOTTE P.: *Théophile, le forçat du feuilleton* in Le Figaro littéraire, Paris, 18 août 1956, p. 1 et 6.
- GOLDFIED J.: *Les concepts de l'exotisme chez Th. Gautier et Arthur de Gobineau* in Bulletin de la Société Théophile Gautier, n° 3, 1981, p.59-88.
- JACQUEMIN G.: *Gautier ou la peur de l'ombre* in Marche romane, 19, Liège, 1969, p.127-134.
- MILNER M.: *Le sexe des anges. De l'ange amoureux à l'amante angélique* in Romantisme, VI, n° 11, 1976, p.55-67.
- MONTANDON A.: *Les neiges éblouies de Th. Gautier* in Bulletin de la Société Théophile Gautier, n° 5, 1983, p.1-14.
- PALLESKE S.O.: *Terreur charmante in the work of Th. Gautier* in The Romanic Review, vol.XXXVI, december 1945, p.297-313.
- PALMIERY R.: *Gautier, l'écrivain et son personnage* in La Revue nationale, XLV, Bruxelles, 1973, p.1-2.
- PICARD G.: *Gautier amant de la beauté* in Le Bouquiniste français, n° 41, 1961, p.251-256.
- PICOT J-P.: *Lewis, Hoffmann, Gogol, Gautier. Du statut de l'identité au cérémonial de la Mort dans le récit fantastique* in Littératures 5, printemps 1982, p.19-35.
- POULET G.: *Th. Gautier et le Second Faust* in Revue de Littérature comparée, janvier-mars, 22e année, p.67-83.
  - *Nerval, Gautier et le type Biondo e grassotto* in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises, n°18, mars 1966, p.189-204.

- RETIF A.: *Le vocabulaire de Gautier* in Vie et Langage, n° 245, Paris, août 1972, p.425-432.
- RIVIERE F.: *Gautier ou la nostalgie des harems* in les Nouvelles littéraires, n° 2641, 22 juin 1978, p.6.
- ROSSITER A.: *Sens de l'amour dans Mademoiselle de Maupin*, in les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, série II, 300, 1985, p.735-742.
- SCHAPIRA M-C.: *Le rêve d'Eldorado de Gautier. Magie et déroute de l'artifice* in Studi Francesi, XXI, Torino, 1977, p.50-69.
  - *Le thème du mort-vivant dans l'oeuvre en prose de Th Gautier* in Europe, n° 601, LVII, mai 1979, p.41-49.
- SCHNEIDER M.: *Mademoiselle de Maupin , la contestation sans agressivité politique* in Les Nouvelles littéraires, Paris, 6 novembre 1972, p.5.
- SMITH A.: *The changing ideal in two of Gautier's fictional narratives* in Romanic Review, vol.LV, october 1969, p.168-173.
  - *Gautier's Mademoiselle de Maupin. The quest for happiness* in Modern Language Quaterly, Seattle, n° 32, 1971, p.168-174.
- SUFFEL J.: *Une lettre inédite "on ne badine pas avec la vertu" à Judith Gautier, le 29 juillet 1865* in Les Nouvelles littéraires, Paris, 6 novembre 1972, p.5.
- TUZET H.: *L'Image du Soleil Noir* in Revue des Sciences humaines, n° 88, octobre-décembre 1957, p.479-502.

- VAN DER TUIN H.: *Les voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande* in Revue de Littérature comparée, T XXXI, juillet-septembre 1957, p.491-512.
  - *La fortune de Th. Gautier en Hollande* in Revue de Littérature comparée, XL, janvier-mars 1966, p.212-225.
  
- VAN EERDE J.: *The imagery in Gautier's Dantesque Nightmare* in Studies in Romanticism, n°1, 1961-1962, p.230-240.
  - *La Symphonie en blanc majeur. An interpretation in L'Esprit créateur*, Minneapolis, n°3, 1963, p.26-33.
  
- VAUDOYER J-L.: *Une amitié romantique : Gérard de Nerval et Théophile Gautier* in Revue des Deux-Mondes, mai-juin 1962, p.176-189.
  
- VOISIN M.: *Gautier, Nerval et le Second Faust* in Revue des Langues vivantes, n°4, XXXVI, 1970, p.406-411.
  - *Introduction à la poétique de la mort dans l'oeuvre de Théophile Gautier* in Revue de l'Université de Bruxelles, 1973, p.94-104.
  
  - *L'insolite quotidien dans l'oeuvre de Théophile Gautier* in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises, 1980, p.163-178.
  
- WHYTE P.: *Deux emprunts de Gautier à Irving* in Revue de Littérature comparée, T XXXVIII, 1964, p.572-577.
  - *Gérard de Nerval, inspirateur d'un conte de Gautier, Deux Acteurs pour un rôle* in Revue de Littérature comparée, XL, 1966, p.474-478.

- WHYTE P. : *La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier* in L'Art et l'Artiste, actes du Colloque international, Université Paul-Valéry, Montpellier, 1982, tome II, p.281-295.

### 3. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- ABRAMS M.H.: The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition, O.U.P., London, 1953.
- AGRIPPA H.C.: La Philosophie occulte ou la Magie, nouvelle édition de la première traduction de A. Levasseur. Editions traditionnelles, Paris, coll. *Les Classiques de l'Occultisme*, Tomes I et II, 1976 / tome III, 1977.
- ALAIN : Vingt leçons sur les Beaux-Arts, Gallimard, Paris, 1931.
  - Propos sur le bonheur, Hachette, Buenos Aires, 1943.
- ALBOUY P.: Mythes et mythologies dans la littérature française, A. Colin, Paris, 1969.
- AMBELAIN R.: Le Martinisme, histoire et doctrine, Niclaus, Paris, 1946.



- AYRAULT R.: La genèse du romantisme allemand, Aubier, Paris, 1969.
  
- BACHELARD G.: Le droit de rêver, P.U.F., Paris, 1970.
  - Lautréamont, Corti, Paris, 1979.
  - L'Air et les Songes, Corti, Paris, 1983.
  - La flamme d'une chandelle, P.U.F.-Quadrige, Paris, 1986.
  - La Poétique de la Rêverie, P.U.F.-Quadrige, Paris, 1986.
  - La Psychanalyse du Feu, Gallimard, Paris, (coll. Folio/Essais), 1986.
  - La Terre et les Rêveries du Repos, Corti, Paris, 1986.
  - La Terre et les Rêveries de la Volonté, Corti, Paris, 1986.
  - L'Eau et les Rêves, Corti, Paris, 1987.
  
- BALDENSBERGER F.: Goethe en France, Hachette, Paris, 1904.
  
- BALZAC H. DE : La Comédie humaine, Tome 7, Seuil , Paris, (coll. *L'Intégrale*), 1966.
  
- BARJAVEL R.: La Nuit des Temps, Presses de la Cité, Paris, 1985.
  - Ravage , Folio, Paris, 1985.

- BARRIERE P.: La vie intellectuelle en France du XVIe siècle à l'époque contemporaine, Albin Michel, Paris, 1974.
- BARTHES R. et al. : Poétique du récit, Seuil, Paris, 1977.
- BAUDELAIRE Ch.: Les Paradis artificiels, Union générale d'éditions, Paris, (coll. 10/18), 1965.
  - Petits Poèmes en prose, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.
  - Les Fleurs du Mal, Le Livre de Poche, Paris, 1968.
  - Oeuvres complètes (coll. *l'Intégrale*), Seuil, Paris, 1968.
- BAUDOIN Ch.: Psychanalyse de l'art, Alcan, Paris, 1929.
- BEAUMARCHAIS J-P. et al.: Dictionnaire des Littératures de langue française, Bordas, Paris, 1984.
- BEGUIN A.: Balzac visionnaire, Skira, Genève, 1946.
  - L'âme romantique et le rêve, Corti, Paris, 1982.
- BERENSON B.: Estética e historia en las artes visuales, FCE, Mexico, 1978.
- BERTAULT Ph.: Balzac et la religion, Boivin, Paris, 1942.
- BONNIN F.: *El constitutivo de la felicidad según S.Tomás, S.Buenaventura y Fco Suarez in Estudios Eclesiásticos, vol.46, 1971, p.63-85.*

- BONO E. DE.: La felicidad como objetivo, traducción de J. Fibla. Kairós, Barcelona, 1979.
- BOREL J.: Séraphita et le mysticisme balzacien, Corti, Paris, 1967.
- BOS Ch. DU: Du spirituel dans l'ordre littéraire, Corti, Paris, 1967.
- BOURBON di PETRELLA F.: Il problema dell'arte e della bellezza in Plotino, Lemonnier, Florencia, 1956.
- BOUSQUET J.: Les thèmes du rêve dans la littérature romantique, Didier, Paris, 1964.
- BOUTONIER J.: L'angoisse, P.U.F., Paris, 1945.
- BRANDES G.: L'école romantique en France, traduit par A. Topin, Michalon, Paris, 1902.
- BRAY R.: Chronologie du romantisme, Boivin, Paris, 1932.
- BRION M.: L'Allemagne romantique, A.Michel, Paris, 1963.
- BROMPERT V.: La prison romantique, Corti, Paris, 1975.
- BRUNEL P. et al.: La critique littéraire, P.U.F., Paris, (coll. *Que sais-je?*), 1977.
- BURGOS J.: Pour une poétique de l'Imaginaire, Seuil, Paris, 1982.
- CANAT R.: La littérature française au XIXe siècle, Tomes I et II, Payot, Paris, 1921.

- CARATINI R. : La Philosophie (tome I, *Histoire*), Seghers, Paris, 1983.
- CARBON Ch.: Théorie du bonheur, Carbon, Bruxelles, 1973.
- CARRIT E.F.: What is Beauty ? Clarendon, Oxford, 1930.
- CASTEX P-G.: Le conte fantastique en France, Corti, Paris, 1951.
- CELLIER L.: Mallarmé et la morte qui parle, P.U.F., Paris, 1959.
  - L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques, S.E.D.E.S., Paris, 1971.
- CHAMBERS R.: Gérard de Nerval et la poétique du voyage, Corti, Paris, 1969.
- CHASSEGUET-SMIRGEL J.: Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité, Payot, Paris, 1971.
- CHATEAUBRIAND : René, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.
- CHENU M.D. : Introduction à l'étude de St Thomas d'Aquin, Institut d'Etudes médiévales, Montréal - Vrin, Paris, 1984.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A.: Dictionnaire des symboles, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1987.
- CLANCIER A.: Psychanalyse et critique littéraire, Privat, Toulouse, 1980.
- CLER J-M.: *De Rousseau à Proust. Les intermittences du bonheur dans la littérature* in L'Information littéraire, Paris, n°20, 1968, p.202-208.

- COMMAGER H.: *La recherche du bonheur* in Diogène, n°49, 1965, p.49-79.
- DAUMARD A.: *L'âge et le rang dans la société française du XIXe siècle* in Romantisme, n°40, 1983, p.19-29.
- DEMOULIN J.: Au pays de la joie, Alsatia, Paris, 1952.
- DURAND G.: Figures mythiques et visages de l'oeuvre, Berg International, Paris (coll. L'Ile Verte), 1979.
  - Le décor mythique de la Chartreuse de Parme, Corti, Paris, 1983.
  - L'Imagination symbolique, P.U.F.-Quadriga, Paris, 1984.
  - Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire, Dunod, Paris, 1984.
- ELIADE M.: La nostalgie des origines, Gallimard, Paris, 1978.
  - Mythes, rêves et mystères, Gallimard, Paris, 1981.
  - Le Mythe de l'éternel retour, Gallimard, Paris, (coll. *Idées*), 1981.
  - Traité d'Histoire des Religions, Payot, Paris, 1986.
- ELIOT T.S.: The idea of a christian society, Faber and Faber, London, 1982.
- ESCROUZAILLES J.: Le bonheur, Coueslant, Cahors, 1959.

- ESTEVE E.: Byron et le romantisme français, Hachette, Paris, 1907.
  - Etudes de littérature préromantique, Champion, Paris, 1923.
- ESTRADA HERRERO D.: Estética, Herder, Barcelona, 1988.
- FISER E.: Le Symbole littéraire, Corti, Paris, 1941.
- FINOT J.: Progrès et bonheur, Alcan, Paris, 1914.
  - Tome I : *Philosophie et morale du bonheur.*
  - Tome II : *Science et progrès du bonheur.*
- FRANCASTEL P.: Peinture et société, Gallimard, Paris, 1951.
- FURST R.L.: Romanticism in perspective, Mac Millan Press LTD, London, 1979.
- GILLES R. : Le symbolisme dans l'Art Religieux, Editions de la Maisnie, Paris, 1979.
- GOBINEAU A-J.: Nouvelles asiatiques, Garnier, Paris, 1965.
- GOETHE : Faust et le second Faust, traduction de Gérard de Nerval. Le Livre Club du Libraire, Paris, 1957.
- GRUBE G.M.A.: El pensamiento de Platón, traducción española de T. Calvo Martinez. Gredos, Madrid, 1984.
- GUIOMAR M.: Principes d'une esthétique de la Mort, Corti, Paris, 1967.

- GUSDORF G.: Fondements du savoir romantique, Payot, Paris, 1982.
- Du Néant à Dieu dans le savoir romantique, Payot, Paris, 1983.
- L'homme romantique, Payot, Paris, 1984.
  
- HAYTER A.: Opium and the Romantic Imagination, Crucible-Thorsons Publishing Group Wellingborough, Northhamptonshire, England, 1988.
  
- HERRERA H.: *Esencia de la felicidad según Boecio* in Duc in Altum, 1951, p.121-124.
  
- HIRSCHBERGER J.: Historia de la Filosofía, traducción por L. Martínez Gómez. Herder, Barcelona, 1965.  
- Tomo I : *Antigüedad, Edad Media, Renacimiento.*
  
- HOFSTADTERA A. et KUHNS R.: Philosophies of Art and Beauty. Selected readings from Plato to Heidegger, Modern Library, New York, 1984.
  
- HOSPERS J.: Meaning and Truth in the Arts, Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill, 1946.
  
- HOUSTON J.P.: The Demonic Imagination : Style and Theme in French Romantic Poetry, Louisiana State Univ. Press, Baton Rouge, 1969.
  
- HUGO V.: Odes et Ballades - Les Orientales, Garnier-Flammarion, Paris, 1968.
- Les Contemplations, Garnier, Paris, 1969.
- Les Feuilles d'automne - Les Chants du Crépuscule. Garnier-Flammarion, Paris, 1978.

- JARRET J.L.: The Quest for Beauty, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1957.
- JASINSKI R.: A travers le XIXe siècle, Minard, Paris, 1975.
- JIMENEZ J.: El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo, Anagrama, Barcelona, 1982.
- JOURDA P.: L'exotisme en France depuis Chateaubriand, Boivin, Paris, 1938.
- JUDEN B.: Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1850) Klincksieck, Paris, 1971.
- KARDEC A.: Le Livre des Médioms, Didier et Cie, Paris, sd.
  - Le Livre des Esprits, contenant les principes de la doctrine spirite, Dentu, Paris, 1857.
- KELLER L.: Piranèse et les romantiques français, Corti, Paris, 1966.
- KIERKEGAARD S.: Le concept de l'angoisse, traduit du danois par Knud Ferlov et J.J. Gâteau. Gallimard, Paris, 1979.
- LALO S.: L'Art loin de la vie, Vrin, Paris, 1939.
- LASSERRE P.: Le Romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIXe siècle, Garnier, Paris, 1919.



- LÉBOIS A.: Admirable XIXe siècle, L'Amitié par le Livre, Paris, 1958.
- L'Occultisme et l'Amour, Sodi, Paris, 1969.
- MANNONI O.: Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène, Seuil, Paris, 1985.
- MARCUSE A.: Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud, Beacon, Boston, 1955.
- MAURON Ch.: Le dernier Baudelaire, Corti, Paris, 1973.
- Des métaphores obsédantes au mythe personnel Corti, Paris, 1980.
- MAUZI R.: L'Idée du Bonheur au XVIIIe siècle, Armand Colin, Paris, 1960.
- MENENDEZ PELAYO M.: Historia de las Ideas Estéticas en España, C.S.I.C., Madrid, 1974. Tomo II.
- MERLEAU-PONTY : Le visible et l'invisible, Gallimard, Paris, 1964.
- MICHAUD G. et TIEGHEM P.: le Romantisme, Hachette, Paris, 1952.
- MILNER M.: Le Diable dans la Littérature française (1772-1861), Corti, Paris, 1971. (2 tomes)
- Littérature française : le Romantisme (tome 12), Arthaud, Paris, 1973.
- MILNER M. et PICHOS Cl.: Littérature française (de Chateaubriand à Baudelaire), tome 7. Arthaud, Paris, 1985.

- MIRABENT F.: De la bellesa, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1936.
- MOREAU P.: Le classicisme des romantiques, Plon, Paris, 1932.
- MOREAU P. : Le Romantisme, Del Duca, Paris, 1957.
  - Ames et thèmes romantiques, Corti, Paris, 1965.
- NERVAL G. DE: Les Filles de Feu - Aurélia, Le Livre de Poche, Paris, 1971.
- NIETZSCHE : El origen de la tragedia, Trad. de Ovejero Mauri. Espasa-Calpe, Madrid, 1969.
  - Ainsi parlait Zarathoustra, traduction par M. de Gandillac. Gallimard, Paris, 1985.
- NOVICOW : Une définition de l'Art, Plon, Paris, 1982.
  - La Possibilité du Bonheur, Giard & Brière, Paris, 1904.
- OLIVEROS S.: *La felicidad* in Estudios Pedagógicos, 1950, p.55-62.
- PELLISSIER G.: Le mouvement littéraire au XIXe siècle, Hachette, Paris, 1912.
- PHILONENKO A. : L'oeuvre de Kant, Tome I, Librairie philosophique Vrin, Paris, 1989.
- PIAT Cl.: La morale du Bonheur, Alcan, Paris, 1910.

- PICHOS Cl.: Littérature française : le Romantisme (tome 13). Arthaud, Paris, 1979.
- PLATON : Protagoras et autres dialogues. Traduction par E. Chambry. Garnier-Flammarion, Paris, 1967.
- PLAZAOLA J.: Introducción a la estética, B.A.C., Madrid, 1973.
- POMMIER J.: Les écrivains français devant la révolution de 1848, P.U.F., Paris, 1948.
- PONNEAU G.: La folie dans la littérature fantastique, Editions du C.N.R.S., Toulouse-Paris, 1987.
- POULET G.: Etudes sur le Temps humain, Editions du Rocher, Plon, Paris, 1952. Tome I.
  - La Conscience critique, Corti, Paris, 1971.
  - Les Métamorphoses du Cercle, Flammarion, Paris, 1979.
  - La Poésie éclatée, P.U.F. Ecriture, Paris, 1980.
  - Trois Essais de mythologie romantique, Corti, Paris, 1985.
- PRAZ M.: La Chair, la Mort et le Diable, traduit de l'italien par C. Thomson Pasquali. Denoël, Paris, 1977.
- PROUST M.: Du côté de chez Swann, Gallimard, Paris, (le Livre de Poche), 1970.

- PROUST M.: Le Temps retrouvé, Gallimard, Paris, (le Livre de Poche), 1970.
- RACINE : Théâtre, Hachette, Paris, 1948, tome II.
- RANK O.: Une étude sur le double, Denoël et Steele, Paris, 1932.
- READ H.: Le sens de l'art, traduit de l'anglais par A.M. Terel. Sylvie Messinger, Paris, 1987.
- READ M.: Art and Society, Faber, London, 1945.
- REYNAUD L.: Le Romantisme : ses origines anglo-germaniques, Colin, Paris, 1926.
- RICHARD J-P.: Paysage de Chateaubriand, Seuil, Paris, 1967.
  - Littérature et Sensation, Seuil, Paris, 1970.
  - Etudes sur le Romantisme, Seuil, Paris, 1971.
  - Poésie et Profondeur, Seuil, Paris, 1976.
- ROSSO C.: Moralisti del "bonheur", Editrice Libreria Goliardica, Pisa, 1977.
- ROUGIER L.: La religion astrale des Pythagoriciens, P.U.F., Paris, 1959.
- ROUSSEAU J-J.: Les Rêveries du promeneur solitaire Le Livre de Poche, Paris, 1965.

- RUSSEL B.: La conquête du bonheur, traduit de l'anglais par N. Rabinot. Payot, Paris, 1951.
- SABBATUCCI D. : Essai sur le mysticisme grec, trad. de J.P. Darmon, Flammarion, Paris, 1982.
- SANTAYANA G.: The Sense of Beauty, Seribner, New York, 1986.
- SCHAFF A.: *Los determinantes sociales de la felicidad individual* in Islas, vol.V, n<sup>o</sup>2, 1963, p.61-75.
- SCHNEIDER M. : Histoire de la littérature fantastique en France, Fayard, Paris, 1971.
- SESONSKE A.: What is art ? Aesthetic Theory from Plato to Tolstoy, O.U.P., New York, 1965.
- SHRODER M.Z.: Icarus : The Image of the Artist in French Romanticism, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1961.
- SICILIANO I.: Il Romanticismo francese, Sansoni, Florencia, 1964.
- SOURIAN E.: La correspondance des arts, Flammarion, Paris, 1969.
- STAROBINSKI J.: L'OEil vivant, Gallimard, Paris, 1970.
  - Portrait de l'artiste en saltimbanque, Skira, Genève-Paris, 1983.
- STEFANI L. Il problema estetico in Platone, S.E.E., Torino, 1926.

- STACE W.T. The Meaning of Beauty, Richards-Toulmin, London, 1929.
- SWEDENBORG E.: Le Ciel, ses merveilles et l'Enfer, traduction de Le Boys des Guays, R.S.F. Paris, 1960.
- TADIE J-Y.: Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle, Bordas, Paris, 1970.
  - La critique littéraire au XXe siècle, Belfond, Paris, 1987.
- TEILHARD DE CHARDIN P.: Cahiers, réflexions sur le bonheur, Seuil, Paris, 1960.
- VAN TIEGHEM P.: Le Romantisme dans la littérature européenne, A. Michel, Paris, 1948.
- TODOROV T.: Introduction à la littérature fantastique, Seuil, Paris, (coll. *Points*), 1976.
  - Poétique de la prose. suivi de Nouvelles recherches sur le récit, Seuil Paris, 1980.
  - La notion de littérature, Seuil, Paris, 1987.
- TRANSON J.: Le double dans la littérature fantastique in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises, n°32, mai 1900, p.205-220.
- TROUSSON R.: Thèmes et mythes, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1981.

- TUZET H.: le Cosmos et l'Imagination , Corti, Paris, 1965.
- VALERY P.: OEuvres, Gallimard, Paris, (coll. *la Pléiade*), 1987.
- VAX L.: La séduction de l'étrange, P.U.F., Paris, 1987.
- VIAL F. et DENISE L.: Idées et doctrines littéraires du XIXe siècle, Delagrave, Paris, 1937.
- VIATTE A.: Les sources occultes du romantisme français, 1770-1820, Champion, Paris, 1920. (2 vol.)
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: Contes cruels, Garnier-Flammarion, Paris, 1980.
- VERNANT J-P.: Mythe et pensée chez les Grecs, la catégorie psychologique du double, Maspéro, Paris, 1969.
- WEBER J-P.: Domaines thématiques, Gallimard, Paris, 1963.
- WIEDER C.: Eléments de psychanalyse pour le texte littéraire, Bordas, Paris, 1988.
- ZELDIN T.: Histoire des passions françaises , Seuil, Paris.
  - tome 1 : *Ambition et amour*, 1980. (traduit de l'anglais par P. Bolo et D. Demoy).
  - tome 2 : *Orgueil et intelligence*, 1980 (trad. C. Erhel et O. de Lalène).

- ZELDIN T. : - tome 3 : *Goût et corruption*, 1981  
(trad. C. Erhel et M. Causse).
- tome 4 : *Colère et Politique*, 1981  
(trad. A. Pétry et S. Manceau).
  
- *Correspondance entre Schiller et Goethe*. Trad. par L.  
Herre, Tome IV, Plon, Paris, 1923.









