

Alain MONTANDON

Théophile Gautier et Edgar Poe

Résumé

On a longtemps opposé l'imaginaire gautiériste à celui de Poe, arguant d'une différence profonde de sensibilité et d'imaginaire fort étrangers l'un à l'autre. Sans doute ces différences existent-elles, mais elles ont empêché toute analyse sérieuse (il n'existe d'ailleurs aucune étude sur les rapports de Gautier à Poe, comme en témoigne la grande bibliographie exhaustive établie par Paolo Tortonese que l'on peut trouver sur internet). Or Gautier a été initié à Poe par Baudelaire et n'a cessé de témoigner de sa connaissance des œuvres de l'écrivain américain par des allusions répétées.

Mon propos est donc d'analyser le rapport de Gautier à l'œuvre de Poe, rapport d'autant plus important à prendre en compte lorsque l'on sait combien Gautier lui-même exercera une influence fondamentale sur le symbolisme, sur Mallarmé et sur l'esthétique décadente pour lesquels Edgar Poe a été un maître.

Mots-clefs : Fantastique noir ; ivresse ; magnétisme ; art pour l'art ; arabesque ; décadence.

Abstract

Théophile Gautier and Edgar Poe

The imagination of Théophile Gautier has long time been opposed to that of E. A. Poe, with the argument of a profound difference in sensitivity and imagination between them. No doubt, these differences exist, but they have prevented any serious analysis (there are no studies on the attitude of Gautier to Poe, as evidenced by the large comprehensive bibliography compiled by Paolo Tortonese that we can find on the Internet). However, Gautier was initiated to Poe through Baudelaire, and has demonstrated his knowledge of the works of the American writer by repeated allusions.

My intention is to analyse Gautier's attitude towards Poe's work, especially important when we know how Gautier himself exercised a fundamental influence on the symbolism, on Mallarmé and on the aesthetic decadence for which Poe was a master.

Key words: Gothic fiction; intoxication; magnetic attraction; art for art's sake; arabesque; decadence.

On a longtemps opposé l'imaginaire gautiériste à celui de Poe, arguant d'une différence profonde de sensibilité et d'imaginaire fort éloignés l'un à l'autre, le bon Théo étant absolument étranger à la perversité des créatures poétiques. Sans doute une telle différence de tempérament existe-t-elle bien entre les deux écrivains, pourtant aucune analyse comparatiste sérieuse n'a jamais été faite. Or Gautier a été initié à Poe par Baudelaire et n'a cessé de témoigner de sa connaissance des œuvres de l'écrivain américain par des allusions répétées, des lectures réitérées et des marques d'intérêt incontestables. Si Baudelaire est le passeur bien connu, le rapport de Gautier à l'œuvre de Poe est important à prendre en compte lorsque l'on sait combien Gautier lui-même exercera une influence fondamentale sur le symbolisme, sur Mallarmé et sur l'esthétique décadente pour lesquels Edgar Poe a été un maître. Il existe donc une série de ramifications complexes entre affinités électives et affinités secondes (j'appelle ainsi celles qui se font par l'intermédiaire d'un tiers).

Les noms d'Hoffmann et de Poe ont été fréquemment mis ensemble, comme étant deux grands représentants d'une littérature fantastique puisant ses ressources et son inspiration dans l'ivresse. L'image d'un Hoffmann alcoolique était fort répandue à l'époque romantique. Un critique anonyme avait écrit dès 1829 que « en lisant les souvenirs et les récits d'Hoffmann il ne faut jamais oublier qu'il s'enivrait et qu'il puisait sa verve dans la bouteille : chaque image s'offrait à son esprit coloré par les vapeurs du vin ; de là le prisme fantastique qui, dans ses récits, environne toujours la réalité. » Une telle représentation est reprise aussi bien par Saint Marc Girardin qui brosse le portrait de l'écrivain « travaillant la nuit dans sa chambre, une bouteille de vin à côté de lui, car il était ivrogne », par Walter Scot, qui insiste sur cette « atmosphère de vapeurs » pour se démarquer de son concurrent, que par Loève-Weimars, le premier traducteur d'Hoffmann, Xavier Marmier, et bien d'autres. Hoffmann lui-même avait cependant mis en garde contre les dangers d'une ivresse qui peut n'avoir rien de céleste et instruit une véritable poétique de l'art de boire, que Baudelaire connaissait bien et dont il s'inspirait pour ses idées concernant synesthésies et correspondances. Avec Poe, les dangers de l'ivresse sont bien plus grands et plus évidents que chez l'écrivain allemand. La biographie du poète que présente Baudelaire essaye certes de comprendre la fuite de Poe dans la volupté de l'oubli, oubli de l'âpre travail du créateur et oubli de la civilisation américaine dans laquelle aucune place n'est possible pour le poète. Baudelaire voit la vie de Poe marquée du sceau d'un fatal destin, d'un guignon inexorable, cette âme sacrée vouée à l'autel d'une tragique existence, condamnée à marcher à la mort et à la gloire à travers sa propre ruine, pour paraphraser ses propres mots, qui en exergue de la présentation de la vie et des œuvres de Poe cite à la fois « l'inexorable Fatalité » du Corbeau et une première citation du poème *Ténèbres* de Théophile Gautier, « ce chapelet de redoutables concetti sur la mort et le néant, où la rime triplée s'adapte si bien à la mélancolie obsédante », qui selon lui donne « un idée approximative du talent de Poe »¹.

Sur son trône d'airain le Destin, qui s'en raille,
 Imbibe leur éponge avec du fiel amer,
 Et la nécessité les tord dans sa tenaille.

Ainsi Baudelaire pour faire connaître Poe en France se sert de Gautier qu'il associe spontanément au poète américain et tout particulièrement le premier Gautier, le poète d'*Albertus* (1830-1832) et du poème *Ténèbres* (1837) l'un des poèmes préférés de Baudelaire, qui lui fait penser

¹ Baudelaire. *Œuvres complètes*. Édition de Claude Pichois. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, tome II, p. 344.

à Beethoven par sa prodigieuse symphonie, un poème qu'il qualifie de cauchemar² et qui lui sert également pour introduire *Le Corbeau*.

Gautier se lamentait de ce penchant mortel auquel certains êtres sont fatalement voués et dans une espèce de danse macabre témoignait du guignon des rejetés et des maudits qui « doivent périr inévitablement ». Baudelaire dans sa biographie de Poe cite à nouveau d'autres vers de Gautier tirés de *Ténèbres* :

L'aigle, pour le briser, du haut du firmament,
Sur leur front découvert, lâchera la tortue,
Car ils doivent périr inévitablement.

Gautier rapproche donc, lors de son évocation de Saint-Amant, deux infortunés, Hoffmann et Poe : « C'est un don fatal comme tous les dons que cette inspiration dans l'ivresse ; Hoffmann et Edgar Poe en sont morts, et si Saint-Amant y a résisté, c'est que les estomacs du XVII^e siècle étaient plus robustes et qu'il ne buvait que du vin ! »³ Gautier reprend dans son étude sur Baudelaire parfois assez textuellement ce que celui-ci écrivait de Poe, mais il s'empresse de témoigner une grande sympathie et bienveillante compréhension envers le « vice » de l'artiste : « Dans ses moments d'ennui, de détresse ou de défaillance, lorsqu'à la surexcitation causée par quelque travail fiévreux succédait cet abattement bien connu des littérateurs, il buvait de l'eau-de-vie, défaut qui lui a été amèrement reproché par les Américains, modèles de tempérance, comme chacun sait. Il ne s'abusait pas sur les effets désastreux de ce vice, celui qui a écrit, dans le *Chat noir*, cette phrase fatidique : « Quel mal est comparable à l'alcool ! » Il buvait sans ivrognerie aucune, pour oublier, pour se retrouver peut-être dans un milieu d'hallucination favorable à son œuvre, ou même pour en finir avec une vie intolérable en évitant le scandale d'un suicide formel. »⁴ L'allusion au *Chat noir* n'est pas dans la biographie de Baudelaire et témoigne de l'excellente connaissance que Gautier avait de l'œuvre du poète américain.

Gautier connaît bien la poétique de l'ivresse, une ivresse poétique bien différente de l'alcoolisme, mal qui ne donna selon lui jamais lieu à un chef d'œuvre. Sans doute le lecteur d'Hoffmann sait-il que le poète intérieur peut être éveillé et « ranimé par le puissant breuvage » comme l'était Saint-Amant chez lequel « les idées après avoir battu un moment les vitres de leurs ailes empourprées, viennent se ranger d'elles-mêmes dans la cage de la stance ». Mais Gautier s'empresse d'ajouter : « Mais il ne suffit pas de boire pour atteindre ce résultat, et les sommeliers n'apportent pas

² « Le cauchemar des *Ténèbres* enveloppera-t-il toujours ces âmes d'élite ? » (Baudelaire. *Œuvres complètes*. *Op.cit.*, II, p. 250.

³ Gautier, Théophile *Fusains et Eaux-Fortes*. Charpentier, 1880, p. 292-293.

⁴ Gautier, Théophile. *Baudelaire*. Bordeaux. Le Castor Astral, 1991, p. 86-87.

toujours la poésie en bouteille. Un sonnet ne se verse pas comme une rasade ».⁵ Ecrivant sur le Poe de Baudelaire, Gautier sépare clairement le talent du poète de ses excès alcooliques (on sait que Baudelaire ajoute en plus à l'alcool la prise d'opium !). Déjà à propos d'Hoffmann, Gautier écrivait : « Ni le vin, ni le tabac ne donnent du génie ; un grand homme ivre va de travers tout comme un autre, et ce n'est pas une raison pour s'élever dans les nues que de tomber dans le ruisseau. Je ne crois pas qu'on ait jamais bien écrit quand on a perdu le sens et la raison, et je pense que les tirades les plus véhémentes et les plus échevelées ont été composées en face d'une carafe d'eau »⁶. Ainsi, bien plus que Baudelaire, Gautier écarte-t-il du génie de l'écrivain américain une factice inspiration pour mieux mettre en valeur son extrême lucidité qu'il apprécie fortement.

L'écriture fantastique exige selon Gautier, pour Hoffmann comme pour Poe, « une forte cohésion d'événements », une action précise et resserrée : « le fantastique n'est pas la fantaisie, avec quoi on le confond »⁷. Il y faut le sérieux du réalisme allié à une rigueur mathématique. Pour Gautier, à juste titre, le fantastique résulte de « procédés d'algèbre et entremêlé de science »⁸.

Gautier est fort conscient que les progrès de la science amènent un renouveau du merveilleux et pour lui le magnétisme fait partie de ces découvertes.

« Le magnétisme animal est un fait désormais acquis à la science et dont il n'est plus permis de douter que du galvanisme et de l'électricité [...]. Nous ne voyons rien là de plus merveilleux que tout ce qui nous environne ; nous sommes entourés de merveilles, de prodiges, de mystères auxquels nous ne comprenons rien et qui nous semblent tout simples par l'habitude ; en nous-mêmes gravitent des mondes ténébreux dont nous n'avons pas conscience ; l'infini et l'inconnu nous pressent et nous obsèdent, [...]. Le magnétisme nous paraît la chose du monde la plus simple ; et s'il n'est pas accepté depuis longtemps, c'est que son utilité n'est pas encore bien déterminée, et que ses apparences fantastiques et singulières effrayent beaucoup de gens pour qui l'inconnu est la chose la plus terrible. »⁹

Aussi ce lien entre fantastique, merveilleux et science (on sait combien Maupassant s'en inspirera pour son *Horla*) amène-t-il Gautier à rapprocher Poe de Jules Verne en parlant de ses voyages : « s'ils n'ont pas été réellement accomplis et même s'ils ne sauraient l'être encore, ils offrent la plus rigoureuse possibilité scientifique et les plus osés ne sont que le paradoxe ou l'outrance d'une vérité bientôt reconnue. La chimère est ici chevauchée et dirigée par un esprit mathématique. C'est

⁵ Gautier, Théophile. *Fusains et Eaux-Fortes*. Paris, Charpentier, 1880, p. 292-293.

⁶ Gautier, Théophile. *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. Paris, Charpentier, 1903, p. 43.

⁷ Gautier, Théophile. Compte-rendu du *Vampire*, drame fantastique de Dumas et de Macquet. - *La Presse*, 22 décembre 1851.

⁸ Gautier, Théophile. Compte-rendu du *Vampire*, drame fantastique de Dumas et de Macquet. - *La Presse*, 22 décembre 1851.

⁹ Feuilleton de *La Presse*, 26 novembre 1838. In : Gautier, Théophile. *Œuvres Complètes*. VI, I, Champion, 2007, p. 720-721.

l'application à un fait d'invention de tous les détails vrais, réels et précis qui peuvent s'y rattacher de manière à produire l'illusion la plus complète. Il y a plus chez Mr Jules Verne, d'Edgar Poë et de Daniel de Foë que de Swift, ou pour mieux dire, il a trouvé son procédé lui-même et l'a porté du premier coup au plus haut degré de perfection ».¹⁰

Gautier cependant n'ira pas jusqu'à trop apprécier la « cosmologie transcendante » d'Eurêka dont il confie la lecture à sa fille pour en faire un compte-rendu que le père fera publier, à l'insu de celle-ci, dans le *Moniteur Universel* sous le pseudonyme de Judith Walter, ce qui lui vaudra une belle lettre de Baudelaire pour la féliciter. Pour le père, l'ouvrage est trop aride, compliqué et d'une lecture laborieuse. Il avoue ne pas l'avoir vraiment compris.¹¹ Sa fille partageait l'enthousiasme de son père à la lecture des traductions de Baudelaire : « à travers le merveilleux style de Baudelaire, — Edgar Poë qui nous passionnait spécialement »¹². Elle écrit elle-même une nouvelle qui semble commencer par du Hoffmann (une réécriture du *Violon de Crémone*), mais qui finit par un pastiche de Poe. C'est l'histoire d'un luthier qui veut fabriquer le violon idéal et qui est amoureux d'une cantatrice, elle-même aimée par un fiancé qu'elle doit épouser. Mais celle-ci disparaît mystérieusement. Plus tard le fiancé inconsolable est profondément ému lors d'un concert par le son d'un violon. Le récit se dénoue quand le lecteur apprend que le luthier avait enlevé la cantatrice et l'avait tuée par amour, ne voulant pas qu'elle devienne une épouse perdue pour l'art. « Ses longs cheveux blonds et soyeux sont devenus les fils de l'archet ; de ses entrailles précieuses furent formés les cordes ! »¹³ Le père est épouvanté de voir sa fille de quinze ans inventer une abominable histoire dans l'esprit d'Edgar Poë dont il relève la manifeste influence !

Gautier a une excellente connaissance des récits de Poe tout comme de ses poèmes, dont il cite le désespérant « Never, oh, never more ! » du *Corbeau* dans la préface du *Capitaine Fracasse*, ou encore la technique de versification que Baudelaire lui emprunte, « l'allitération, c'est-à-dire le retour déterminé d'une certaine consonne pour produire à l'intérieur du vers un effet d'harmonie ». ¹⁴ Lorsqu'il évoque la réception de la traduction de Baudelaire, nul doute qu'il ne fasse état de son propre enthousiasme de lecteur.

« La curiosité fut surexcitée au plus haut point par ces mystérieuses histoires si mathématiquement fantastiques, qui se déduisent avec des formules d'algèbre, et dont les expositions ressemblent à des enquêtes judiciaires menées par le magistrat le plus perspicace et le plus subtil. L'Assassinat de la rue morgue, La Lettre volée, le Scarabée d'or, ces énigmes si difficiles à deviner que celles du sphinx et

¹⁰ *Moniteur Universel*, 16 juillet 1866.

¹¹ Gautier, Judith. *Le second rang du collier*. Paris, L'Harmattan, 1999, p. 65.

¹² Gautier, Judith. *Le second rang du collier*. *Op. cit.*, p. 38.

¹³ Gautier, Judith. *Le second rang du collier*. *Op. cit.*, p. 156.

¹⁴ Outre le *Corbeau*, il semble penser à d'autres poèmes lus, mais non traduits par Baudelaire, comme *Ulalume* ou *Annabel Lee*. Mais il ajoute qu'en France on ne lit guère des poètes que leur prose !

dont le mot arrive à la fin d'une façon si plausible, intéressèrent jusqu'au délire le public blasé sur les romans d'aventures et de mœurs. On se passionna pour cet Auguste Dupin d'une lucidité divinatoire si étrange, qui semble tenir entre ses mains le fil rattachant les unes aux autres les pensées les plus opposées, et qui arrive à son but par des inductions d'une justesse si merveilleuse. — On admira ce Legrand, plus habile encore à déchiffrer les cryptogrammes que Claude Jacquet¹⁵ ». ¹⁶

Le *Scarabée d'or* fut d'ailleurs l'occasion d'une grande discussion familiale que rapporte Judith Gautier dans *Le second rang du collier*. Gautier aimait à parler de ses livres préférés et tout particulièrement ce récit d'Edgar Poe qu'il trouvait étonnant : « Quelle clarté ! quelle simplicité apparente, quelle précision mathématique, qui rend même les choses impossibles parfaitement vraisemblables et même évidente !... »¹⁷ Et il avoue qu'il serait lui-même incapable de résoudre une telle énigme, mais à sa fille qui s'étonne de la construction du récit, tout en louant sa perspicacité de sa judicieuse remarque, il montre combien une nouvelle est une forme parfaite, exigeant la concision. A plusieurs reprises les cryptogrammes évoquent pour lui immédiatement le récit de Poe et le héros de *Spirite*, Guy de Malivert, qui dans sa bibliothèque possède les œuvres de Poe entre les grands poètes classiques et les œuvres scientifiques les plus sérieuses¹⁸, devant les détails mystérieux qui entourent sa vie, songe « au *Scarabée d'or* d'Edgar Poë et à la sagacité merveilleuse avec laquelle William Legrand parvint à trouver le sens de la lettre en chiffres où le capitaine Kidd désigne d'une façon énigmatique la place précise de la cachette qui renferme ses trésors. Il aurait bien voulu posséder cette intuition profonde qui suppose d'une façon si hardie et si juste, supplée aux lacunes et renoue la trame des rapports interrompus. Mais ici Legrand lui-même, en lui adjoignant Auguste Dupin de *La Lettre volée* et de *l'Assassinat de la rue Morgue*, n'aurait pu humainement deviner la puissance secrète qui avait fait dévier la main de Malivert. »¹⁹ Gautier est fasciné par l'intelligence analytique de Dupin et au-delà par cette rigueur supérieure de l'écrivain à laquelle Henri Justin a récemment rendu hommage dans son ouvrage *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*²⁰. Lors de son voyage en Russie, Théo pense à « l'Auguste Dupin d'Edgar Poë » qui par des transitions intérieures sait retrouver le fil des pensées de

¹⁵ Personnage de *Ferragus* dans Balzac.

¹⁶ Gautier, Théophile. *Baudelaire*. Op. cit., p. 88.

¹⁷ Gautier, Judith. *Le second rang du collier*. Op. cit., p. 52.

¹⁸ « (...) on eût dit la bibliothèque d'un artiste ou celle d'un savant mêlées ensemble. A côté des poètes classiques de tous les temps et de tous les pays, d'Homère, d'Hésiode, de Virgile, de Dante, d'Arioste, de Ronsard, de Shakespeare, de Milton, de Goethe, de Schiller, de Lord Byron, de Victor Hugo, de Sainte-Beuve, d'Alfred de Musset, d'Edgar Poë, se trouvaient la *Symbolique* de Creuzet, la *Mécanique céleste* de Laplace, l'*Astronomie* d'Arago, la *Physiologie* de Burdach, le *Cosmos* de Humboldt, les œuvres de Claude Bernard et de Berthelot, et autres ouvrages de science pure. » *Spirite*. - In : Gautier, Théophile. *Œuvres Complètes*, I, 5. Champion, 2003, p. 319.

¹⁹ *Spirite*. - In : Gautier, Théophile. *Œuvres Complètes*, I, 5. Champion, 2003, p. 341.

²⁰ Justin, Henri. *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*. Gallimard, 2009.

son interlocuteur et dont on sait comment dans le *Double assassinat dans la rue Morgue* il s'amuse à deviner le fil d'associations de son ami.²¹

Il partage avec l'écrivain américain certaines idées, mises en valeur par Baudelaire, concernant le rejet du progrès et de la civilisation. « Edgar Poe ne partageait aucune des idées américaines sur le progrès, la perfectibilité, les institutions démocratiques et autres thèmes de déclamation chers aux philistins des deux mondes. Il n'adorait pas exclusivement le dieu dollar : il aimait la poésie pour elle-même et préférait le beau à l'utile : hérésie énorme ! De plus il avait le malheur de bien écrire, ce qui a le don d'horripiler les sots de tous les pays. » - écrit Gautier dans son étude sur Baudelaire²² . Il comprend que Poe partage comme lui l'idée d'un art pour l'art, indépendant des sollicitations extérieures (une thèse que Henri Justin a remarquablement défendue).

Mais à la différence de Baudelaire et de Poe, Gautier ne pense pas que l'homme soit né mauvais et, ce qui le distingue fondamentalement des deux autres, est cette notion de perversité dont il rend compte dans son étude sur Baudelaire et que Théo ne peut partager. En revanche il est fort sensible aux bizarreries macabres des 'terribles contes' de Poe auquel il pense par exemple quand il assiste au démaillotage d'une momie fait à l'Exposition Universelle devant une assemblée de savants et de littéraires en 1867.²³ Il garde par ailleurs un souvenir impérissable de la terrible vision des dents de Bérénice évoquée à deux reprises dans le *Voyage en Russie*.²⁴ De manière générale, l'auteur d'*Albertus* a toujours conservé un goût pour certaines scènes macabres issues des romans noirs d'Anne Radcliffe ou des figures grotesques d'Hoffmann qui sait provoquer « une terreur étouffante [qui] vous met le genou sur la poitrine et ne vous laisse plus respirer jusqu'au bout de l'histoire ».²⁵

« *Le Puits et la Pendule* causèrent une suffocation de terreur égale aux plus noires inventions d'Anne Radcliffe, de Lewis et du révérend père Mathurin, et l'on prit le vertige à regarder au fond de ce gouffre tournoyant du Maelstrom, colossal entonnoir aux parois desquels les vaisseaux tournent en spirale comme les brins de paille dans un tourbillon. *La Vérité sur le cas de M. Waldemar* ébranla les nerfs les plus robustes, et *la Chute de la maison Usher* inspira de profondes mélancolies. »²⁶

²¹ Gautier, Théophile. *Œuvres Complètes*, IV, 5. Champion, 2007, p. 267.

²² Gautier, Théophile. *Baudelaire*. Op. cit., p. 85-86.

²³ « La curiosité irritée devenait fébrile et l'on faisait tourner la momie un peu vivement sur elle-même. Hoffmann ou Edgar Poë auraient pu trouver là le point de départ d'un de leurs contes terribles. Justement un orage subit cinglait les vitres d'une pluie à larges gouttes sonnante comme de la grêle : de blafardes lueurs d'éclairs illuminaient sur les rayons des armoires les vieux crânes jaunes et les rictus grimaçants des six cents têtes de mort du musée anthropologique [...] » Gautier, Théophile. *L'Orient*. Paris, 1893, tome II, p. 102.

²⁴ « Pendant que de l'air le plus détaché du monde, sans scepticisme et sans crédulité pourtant, elle [la religieuse] nous contait d'une façon historique nous ne savons plus quelle légende merveilleuse relative à ces objets, un faible sourire entrouvrit ses lèvres et nous montra des dents d'un orient plus pur que toutes les perles du trésor, des dents étincelantes à laisser un souvenir impérissable comme les dents de Bérénice dans la nouvelle d'Edgar Poë. » Gautier, Théophile. *Voyage en Russie*. - In *Œuvres Complètes*, VI, 5. Champion, 2007, p. 279. Voir également p. 169.

²⁵ Gautier, Théophile. *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. Op. cit., p. 45.

²⁶ Gautier, Théophile. *Baudelaire*. Op. cit., p. 89.

Pour évoquer le désastre et cataclysme de la guerre (les Prussiens sont à Joinville et à Neuilly) dans une lettre écrite à la princesse Mathilde le 20 septembre 1870, ce sont des images de Poe qui s'imposent à son esprit :

« On est silencieusement entraîné au fond du gouffre par le tourbillon de la fatalité. Avez-vous lu une nouvelle d'Edgard Poë : « la descente dans le Maëlstrom » ? Elle rend exactement l'impression que tout le monde éprouve aujourd'hui. On glisse en tournoyant sur les parois du vaste entonnoir formé par le gouffre, décrivant comme la barque engloutie des cercles qui se rétrécissent de plus en plus jusqu'au trou noir du fond, qu'on regarde avec une inexprimable horreur. »²⁷

Outre ces images fortes, Gautier a pu trouver chez Poe cette quête idéale amoureuse qui brave la mort, un mythe proprement gautiériste que celui des amours impossibles – depuis la *Cafetière* (où l'amante est morte depuis deux ans et où le héros découvre qu'il n'y a plus pour lui de bonheur sur terre) jusqu'à *Spirite*, ultime histoire de l'amour d'une morte.

« Les âmes tendres furent particulièrement touchées par ces figures de femmes, si vaporeuses, si transparentes, si romanesquement pâles et d'une beauté presque spectrale, que le poète nomme Morella, Ligeia, lady Rowena Trevanion de Tremaine, Eleonor, mais qui ne sont que l'incarnation sous toutes les formes d'un unique amour survivant à la mort de l'objet adoré, et se continuant à travers des avatars toujours découverts. »²⁸

Gautier a pu trouver chez l'écrivain américain le thème de la revenante amoureuse dans *Ligéia*, celui de la glace de Venise, des murmures et soupirs mystérieux, et du mouvement inexplicable des tapisseries²⁹. *Spirite*, comme *Ligéia*, font tomber dans le verre ou sur le front de la rivale quelques gouttes d'une mystérieuse liqueur³⁰. Mais alors que chez Poe s'exalte la cruauté d'une jalousie infernale, *Spirite*, telle une fée, dispense l'oubli et le repos à sa concurrente terrestre, surmontant de sa céleste bonté toute animosité. On voit combien, si les situations sont similaires, le sens et l'atmosphère en sont différentes, Poe tendant vers un fantastique noir alors que Gautier entraîne son lecteur dans le merveilleux. Il en est de même dans *La Morte Amoureuse* (1836), époque à laquelle Gautier ne connaît pas encore Poe, mais où il évoque avec son mythe personnel une thématique assez semblable. Il s'agit

²⁷ Gautier, Théophile. *Correspondance générale*. Droz, 1996, tome XI, p. 127-128.

²⁸ Gautier, Théophile. *Baudelaire*. Op. cit., p. 89-90.

²⁹ « J'avais senti que quelque chose de palpable, quoique invisible, avait frôlé légèrement ma personne, et je vis sur le tapis d'or, au centre même du riche rayonnement projeté par l'encensoir, une ombre – une ombre faible, indéfinie, d'un aspect angélique - telle qu'on peut se figurer l'ombre d'une Ombre » (*Ligéia*).

³⁰ *Ligéia* fait « tomber dans le verre, comme de quelque source invisible suspendue dans l'atmosphère de la chambre, trois ou quatre grosses gouttes d'un fluide brillant et couleur de rubis », tandis que *Spirite* verse sur le front de Mme d'Ymbercourt « deux ou trois gouttes d'une liqueur sombre que renfermait une petite buire semblable aux urnes lacrymatoires qu'on trouve dans les anciens tombeaux ».

toujours de poursuivre « l'adorable fantôme de Béatrix, l'idéal toujours désiré, jamais atteint, la beauté supérieure et divine incarnée sous une forme de femme éthérée, spiritualisée, faite de lumière, de flamme et de parfum, une vapeur, un rêve, un reflet du monde aromal et séraphique comme les Ligeia, les Morella, les Una, les Eléonore d'Edgar Poe et la Séraphîta-Séraphîtus de Balzac, cette étonnante création. »³¹ Et lorsqu'il évoque la magie du haschich, Gautier évoque le confort poétique des appartements de Poe, leur luxe bizarre et leur élégance mystérieuse : « retraite dérobée et cachée à tous, qui semble attendre l'âme aimée, l'idéale figure féminine, celle qu'en son noble langage Chateaubriand appelait la sylphide ». Il s'en souviendra en décrivant la pièce dans laquelle Guy de Malivert se laisse aller à sa rêverie et dans laquelle Spirite apparaîtra dans le miroir de Venise.

Une même aspiration à l'arabesque (qui était pour le romantisme, le signe même du poétique dans le sens de l'autofinalité) se trouve conjointement chez nos deux auteurs. L'inspiration a une source commune qui assure la même veine de parenté spirituelle. Avec l'arabesque, la ligne devient sa propre finalité, délivrée de toute contrainte et contingence extérieure. Cette autonomie esthétique qui figure la liberté et l'art pour l'art (et qui se rapproche de l'intransitivité symbolique propre au romantisme³²) est partagé par de nombreux écrivains de l'époque. Walter Scott dans son essai sur les *Novels of Hoffmann* (*Foreign Review*, 1827) comparait déjà le grotesque hoffmannien avec les arabesques dans la peinture. Pour Hoffmann l'arabesque est avant tout un indice d'infini (en littérature comme en musique avec les "kuntrapunktischen Verschlingungen"), tout en reprenant le jeu de l'illusion/désillusion, de la surface et de la profondeur, des séductions de la raison par le merveilleux, etc. En cela, l'auteur des *Fantaisies à la manière de Callot* est proche des théories de Friedrich Schlegel. Or cette arabesque romantique devient dans *Spirite* le modèle d'une écriture de l'idéal.³³ De l'ironie contenue dans l'arabesque, nous en trouvons un exemple dans la "carte enjolivée de fines arabesques" qui orne la place manquante, celle de Guy de Malivert dont elle porte cruellement le nom sous les yeux de Spirite. On voit combien l'arabesque est le chiffre même de l'écriture, hiéroglyphe suprême du fantastique et du merveilleux.

Dans la préface des *Grotesques* (1844), Gautier vante un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesques, où, sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon s'égare en mille fantaisies baroques³⁴. Or cette ligne sinueuse se trouve caractériser le poétique ; tout à la fois signe de richesse,

³¹ Gautier, Théophile. *Baudelaire*. Op. cit., p. 70.

³² Voir : Todorov, Tz. *Théories du symbole*. Seuil, [1977], "Points", 1985.

³³ "Ils [les patineurs] filaient comme l'éclair, changeaient brusquement de route, évitaient les chocs, s'arrêtaient soudain en faisant mordre le talon de la lame, décrivaient des courbes, des spirales, des huit, dessinaient des lettres comme ces cavaliers arabes qui, avec la pointe de l'éperon, écrivent à rebrousse-poil le nom d'Allah sur le flanc de leur monture." (Spirite. – In : *Œuvres Complètes*, I, 5. p. 374).

³⁴ Gautier, Théophile. *Les Grotesques*. Michel Lévy, Paris, 1856, p. XI.

de déplacements, de mouvement hypnotique, l'arabesque est une image de choix pour représenter la recherche spirituelle.

L'arabesque, héritage romantique chez Gautier tout comme chez Poe, relève également de l'Eros. L'auteur de *La Toison d'or*, de *Fortunio*, d'*Arria Marcella*, d'*Avatar*, etc. associe celle-ci au luxe et à une forme de volupté. Chez Poe, ainsi que le remarque Dominique Peyrache-Leborgne « les liens de l'arabesque artistique avec l'idée de perversité, de mégalomanie, de psychopathie, sont évidents dans *William Wilson*, *Ligéïa*, *Le Masque de la Mort Rouge*, *Usher*, *Le Portrait Ovalé*... »³⁵ Mais Henri Justin a bien montré que le doublet formé par le titre du recueil de 1840 (*Tales of the Grotesque and the Arabesque*) signifiait que le grotesque renverrait à « l'en-deçà » de la « psychologie du moi conscient », l'arabesque, elle, figurerait « l'au-delà », c'est-à-dire les ramifications métaphysiques de l'imagination. L'arabesque est le signe du spirituel et une sublimation poétique du réel tout en ayant une fonction métalittéraire dans la mise en abyme de l'écriture. Ainsi la fonction même de l'ornementation s'approfondit-elle de diverses manières, perverse et/ou cosmique chez Poe, et chez Gautier relevant du domaine de l'esthétique naturelle et de la métamorphose, tout en ayant pour les deux un fondamental statut réflexif (qui comprend la mise en abyme, l'ironie et les caprices bouffons).

Rendant compte du *Rapport sur les Progrès de la Poésie* (1868), Gautier insiste sur la dette immense de Baudelaire envers « ce bizarre génie d'outre-mer », Edgar Poe, auquel il s'est identifié : « Virgile a été l'auteur de Dante, Edgar Poë a été l'auteur de Baudelaire, et le *Corbeau* du poète américain semble parfois croasser son irréparable *never, oh ! never more*, dans les vers du poète parisien ». Il met l'accent sur l'épanouissement de la décadence, ce magnifique soleil couchant, qui n'est autre chose que « l'art arrivé à ce point de maturité extrême [...] s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. »³⁶ Pour Baudelaire, Gautier n'a pas de mots assez élogieux pour y décrire un style de la décadence. C'est la seule fois où le terme de décadent a un sens positif. Encore le terme ne lui semble-t-il pas très adéquat, car ce nouveau style est riche de virtuelles fécondités, ce que Poe et Baudelaire, poètes de la nuit, unis dans un ensemble inséparable (alors que Gautier est essentiellement un poète de la lumière et du soleil³⁷), semblent annoncer :

³⁵ Peyrache-Leborgne, Dominique. *Grotesque et Arabesque dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*. Document pour l'HDR en littérature comparée, Université Blaise Pascal, Clermont-Fd, 2009, p. 662.

³⁶ Théophile Gautier. *Baudelaire*. Op. cit., p. 45-46.

³⁷ Ce qu'a bien montré Marcel Voisin dans son ouvrage *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

« On nous dira que cette splendeur tardive où les nuances se décomposent, s'enflamment, s'exacerbent et triplent d'intensité, va bientôt s'éteindre dans la nuit. Mais la nuit, qui fait éclore des millions d'astres, avec sa lune changeante, ses comètes échevelées, ses aurores boréales, ses pénombres mystérieuses et ses effrois énigmatiques, n'a-t-elle pas bien aussi son mérite et sa poésie ? »³⁸

Alain MONTANDON, professeur émérite de Littérature Générale et Comparée à l'Université Blaise Pascal, membre honoraire de l'Institut Universitaire de France, ancien directeur du CRLMC/CELIS Il a été président de la Société Française de Littérature Comparée, fellow au Wissenschaftskolleg zu Berlin, et il est directeur de plusieurs collections et membre du comité de rédaction de nombreuses revues. Il a écrit une quinzaine d'ouvrages, dirigé une soixantaine d'ouvrages collectifs et écrit plus de 200 articles scientifiques.

*Parmi les dernières publications : Le Livre de l'hospitalité (Bayard, 2004, 2036 pages) ; Promenades nocturnes (éditions l'Harmattan, 2009, 240 p.) ; Vedere. Lo sguardo di Hoffmann (duepunti, Palerme, 2009, 206 p.) ; Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand (PUBP) ; Théophile Gautier (Aden et Imago) ; Dictionnaire littéraire de la nuit (2 vol., Champion, 2013) ; Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires (Droz, 2014); La plume et la ballon (Ôrizons, 2014); Dictionnaire du dandysme (Champion, 2016). Ses recherches actuelles portent sur littérature et anthropologie, la sociopoétique, les genres littéraires, l'édition des Œuvres Complètes de Théophile Gautier chez Champion). CV et publication complets à : <http://www.alainmontandon.fr>
„Alain MONTANDON" <Alain.MONTANDON@univ-bpclermont.fr>*

³⁸ Ce qu'a bien montré Marcel Voisin dans son ouvrage *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.