

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XV 2007

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XV 2007

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XV - 2/2007
ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
SERGIO CIGADA
GIOVANNI GOBBER

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI - LUISA CAMAIORA - BONA CAMBIAGHI - ARTURO CATTANEO
SERGIO CIGADA - MARIA FRANCA FROLA - ENRICA GALAZZI - GIOVANNI GOBBER
DANTE LIANO - MARGHERITA ULRYCH - MARISA VERNA - SERENA VITALE - MARIA TERESA
ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI - GIULIANA BENEDELLI - ANNA BONOLA - GUIDO MILANESE
MARIACRISTINA PEDRAZZINI - VITTORIA PRENCIPE - MARISA VERNA

© 2008 Università Cattolica del Sacro Cuore - Diritto allo studio
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (*produzione*); librario.dsu@unicatt.it (*distribuzione*);
web: www.unicatt.it/librario

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it

Questo volume è stato stampato nel mese di novembre 2008
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

RÉMINISCENCES “GROTESQUES” DANS LES PREMIERS RECUEILS POÉTIQUES DE THÉOPHILE GAUTIER

GIOVANNA BELLATI

A Cecilia Rizza

Les *Poésies*, premier ouvrage publié par Théophile Gautier, paraissent à un moment historique décidément mal choisi pour un recueil poétique: elles sont en librairie le 28 juillet 1830, en pleine révolution des “Trois Glorieuses”; c’est pourquoi, probablement, elles ne furent pas beaucoup remarquées. Ce mince recueil nous fait découvrir les premières productions d’un Gautier adolescent (elles furent écrites entre 1826 et 1830) et ouvert à de multiples perspectives créatrices; aussi s’agit-il de poèmes dans lesquels les renvois et les rapports intertextuels sont particulièrement fréquents, comme le prouvent, entre autres, les nombreuses épigraphes qui introduisent les textes (72, sauf erreur de notre part, sur un total de 42 poèmes qui forment le recueil), et qui, si elles ne montrent pas précisément les sources de chaque composition, annoncent la thématique, l’ambiance ou l’atmosphère générale des différents poèmes.

Ce qui frappe surtout, à notre avis, dans ce premier recueil poétique – qui ne semble pas répondre à un programme ou à une inspiration définis – c’est son extrême hétérogénéité à tous les points de vue, comme si le poète en herbe se livrait à des coups d’essai dans tous les domaines possibles; le penchant pour la variété ne se voit pas uniquement au niveau des thématiques et des tonalités exploitées, mais également au niveau de la structure textuelle, tant d’un point de vue métrique que syntaxique. L’ensemble du recueil est marqué par une alternance assez régulière entre des pièces à la forme simple, ayant généralement comme noyau métrique de base le distique d’alexandrins, et des pièces plus complexes, marquées par une tendance assez évidente vers l’expérimentation métrique.

La première typologie a généralement un fond narratif ou élégiaque et une structure discursive; la syntaxe du vers est libre, et pratique tout aussi bien le principe de la coïncidence avec le mètre que celui de la rupture et de l’empiètement sur le vers successif, le ton est tour à tour lyrique, familier, enjoué:

Brune à la taille svelte, aux grands yeux noirs, brillants,
 A la lèvre rieuse, aux gestes sémillants,
 Blonde aux yeux bleus rêveurs, à la peau rose et blanche,
 La jeune fille plaît: ou réservée ou franche,
 Mélancolique ou gaie, il n’importe: le don
 De charmer est le sien, autant par l’abandon

Que par la retenue; [...]¹.

L'automne va finir; au milieu du ciel terne,
 Dans un cercle blafard et livide que cerne
 Un nuage plombé, le soleil dort: du fond
 Des étangs remplis d'eau monte un brouillard qui fond
 Collines, champs, hameaux dans une même teinte².

Ne t'en va pas, Eugène, il n'est pas tard; la lune
 A l'angle du carreau sur l'atmosphère brune
 N'a pas encore paru: nous causerons un peu,
 Car causer est bien doux le soir, auprès du feu,
 Lorsque tout est tranquille et qu'on entend à peine
 Entre les arbres nus glisser la froide haleine
 De la brise nocturne, et la chauve-souris
 En tournoyant dans l'air pousser de faibles cris³.

La deuxième typologie, au contraire, réunit des textes ayant un fond descriptif et une structure caractérisée par la juxtaposition d'images diverses, ainsi que des sensations et des sentiments que ces images suscitent; ces pièces se signalent aussi par leur forme strophique, parfois par leur brièveté et par l'utilisation de formes fixes:

Voici l'orme qui balance
 Son ombre sur le sentier;
 Voici le jeune églantier,
 Le bois où dort le silence;
 Le banc de pierre où le soir
 Nous aimions à nous asseoir.

Voici la voûte embaumée
 D'ébéniers et de lilas,
 Où, lorsque nous étions las,
 Ensemble, ô ma bien-aimée!
 Sous des guirlandes de fleurs,
 Nous laissions fuir les chaleurs⁴.

Quand à peine un nuage,
 Flocon de laine, nage
 Dans les champs du ciel bleu,
 Et que la moisson mûre,
 Sans vagues ni murmure,
 Dort sous le ciel en feu;

¹ *La Jeune Fille*, dans *Poésies complètes de Théophile Gautier*, René Jasinski ed., Firmin-Didot, Paris 1932 (désormais PC), T 1, p. 7.

² *Pensées d'automne*, PC, T 1, p. 38.

³ *A mon ami Eugène de N****, PC, T 1, p. 65.

⁴ *Infidélité*, PC, T 1, p. 40.

Quand les couleuvres souples
 Se promènent par couples
 Dans les fossés taris;
 Quand les grenouilles vertes,
 Par les roseaux couvertes,
 Troublent l'air de leurs cris; [...]⁵.

Dans l'ensemble, une opposition assez nette apparaît entre deux types d'écriture poétique que l'on pourrait définir de 'discursive' et de 'suggestive'. La première nous semble plus proche de la sensibilité et de l'habitude romantiques, s'exprimant sous une forme métrique peu recherchée, dans des textes souvent assez longs, caractérisés par des effets d'ampleur et de richesse dans les contenus, les situations, les structures; avec leur variété rythmique, le penchant pour la fragmentation syntaxique et la fréquence des enjambements, ces poèmes se rangent dans l'ensemble des formes dites 'ouvertes'.

La deuxième typologie – qui se situe dans le sillage des *Orientales* – apparaît comme plus novatrice et semble chercher une voie nouvelle, qui annonce en particulier le Parnasse et l'esthétique d'*Emaux et Camées*; ce style et cette écriture se situent plutôt dans l'ensemble des formes 'closes', plus caractérisées par la recherche formelle et le penchant pour des effets de concentration linguistique et structurelle.

En republiant l'ensemble de son œuvre poétique en 1845, Gautier apportera quelques remaniements au recueil des *Poésies* de 1830, en particulier retranchant un certain nombre de pièces et en ajoutant d'autres. Une des pièces condamnées – et par la suite rétablies par Jasinski dans l'édition moderne – constitue, à notre avis, une reprise évidente d'un certain nombre de motifs et d'images baroques, tirés, en particulier, d'une ode de ce poète, son homonyme, que Gautier devait honorer quelques années plus tard dans l'un des articles qu'il écrivait pour la *France littéraire*⁶. Le poème en question a comme titre *Cauchemar*, et appartient au courant macabre et visionnaire que le romantisme exploita, surtout à ses débuts, et qui inspira également à Gautier des œuvres plus vastes et plus connues comme *Albertus* et *La comédie de la Mort*.

Voici le texte:

Avec ses nerfs rompus, une main écorchée, Qui marche sans le corps dont elle est arrachée, Crispe ses doigts crochus armés d'ongles de fer Pour me saisir; des feux pareils aux feux d'enfer	4
Se croisent devant moi; dans l'ombre, des yeux fauves Rayonnent; des vautours, à cous rouges et chauves, Battent mon front de l'aile en poussant des cris sourds; En vain pour me sauver je lève mes pieds lourds,	8

⁵ *Ballade*, PC, T 1, p. 55. Il ne s'agit naturellement pas de la ballade ancienne, mais de la ballade romantique à la manière de Hugo; comme exemples de poèmes à forme fixe, le recueil contient un certain nombre de sonnets.

⁶ *Théophile de Viau*, publié dans la *France littéraire* en avril et en juin 1834, ensuite recueilli dans *Les Grotesques* (cf. l'édition moderne due à Cecilia Rizza, Schena-Nizet, 1985, pp. 109-169).

Des flots de plomb fondu subitement les baignent,
 À des pointes d'acier ils se heurtent et saignent,
 Meurtris et disloqués; et mon dos cependant,
 Ruisselant de sueur, frissonne au souffle ardent 12
 De naseaux enflammés, de gueules haletantes :
 Les voilà, les voilà ! dans mes chairs palpitantes
 Je sens des becs d'oiseaux avides se plonger,
 Fouiller profondément, jusqu'aux os me ronger, 16
 Et puis des dents de loups et de serpents qui mordent
 Comme une scie aiguë, et des pinces qui tordent;
 Ensuite le sol manque à mes pas chancelants :
 Un gouffre me reçoit; sur des rochers brûlants, 20
 Sur des pics anguleux que la lune reflète,
 Tremblant, je roule, roule, et j'arrive squelette
 Dans un marais de sang; bientôt, spectres hideux,
 Des morts au teint bleuâtre en sortent deux à deux, 24
 Et, se penchant vers moi, m'apprennent les mystères
 Que le trépas révèle aux pâles feudataires
 De son empire; alors, étrange enchantement,
 Ce qui fut moi s'envole, et passe lentement 28
 À travers un brouillard couvrant les flèches grêles
 D'une église gothique aux moresques dentelles.
 Déchirant une proie enlevée au tombeau,
 En me voyant venir, tout joyeux, un corbeau 32
 Croasse, et, s'envolant aux steppes de l'Ukraine,
 Par un pouvoir magique à sa suite m'entraîne,
 Et j'aperçois bientôt, non loin d'un vieux manoir,
 À l'angle d'un taillis, surgir un gibet noir 36
 Soutenant un pendu; d'effroyables sorcières
 Dansent autour, et moi, de fureurs carnassières
 Agité, je ressens un immense désir
 De broyer sous mes dents sa chair, et de saisir, 40
 Avec quelque lambeau de sa peau bleue et verte,
 Son cœur demi-pourri dans sa poitrine ouverte⁷.

Le titre du poème calque celui d'une ode hugolienne tirée du recueil des *Odes et Ballades*, mais les rapprochements possibles entre les deux textes ne vont pas plus loin, à moins de ne s'arrêter, évidemment, au sujet et à l'atmosphère considérés dans un sens général.

Du point de vue formel, le poème de Gautier appartient plutôt à la première typologie textuelle que nous avons reconnue dans le recueil: c'est une forme ouverte, constituée d'une série de 21 distiques d'alexandrins de facture assez classique, étant pour la plupart coupés à l'hémistiche; Gautier pratique pourtant, dans certains cas, une dislocation rythmique qui peut briser la structure interne du vers et parfois amener l'enjambement (vers 4-6, 26-27, 32-33, 37-40). Les rimes sont souvent riches, particulière-

⁷ *Cauchemar*, PC, T 1, pp. 18-19.

ment vers la fin (vers 27-28, 35-36, 37-38, 39-40) et parfois révèlent une recherche du mot rare ou de l'association inattendue (vers 21-22, 25-26, 29-30, 33-34); quand elles sont plus pauvres ou moins recherchées, elles sont souvent relevées par des sonorités internes qui reprennent les phonèmes à la rime, tantôt dans la même succession, tantôt dans un ordre différent. Ce phénomène peut se constater, par exemple, dans les premiers vers, où la substance sonore de la rime "écorchée/arrachée" est reprise à l'intérieur du vers ("marche/crochues/armés"), ou encore aux vers 5-6, où les phonèmes de la rime "fauves/chauves" sont répétés en sens inverse dans "vautours"; un procédé analogue se retrouve au vers 9 ("flots de plomb fondu") et aux vers 12-13 ("ruisselant/frissonne/souffle/enflammés"): la recherche d'un lexique peu usité et la création d'un réseau sonore riche et complexe constituent déjà, de toute évidence, une priorité forte pour le jeune poète.

D'un autre côté, une lecture thématique du texte peut nous amener à constater que, même si ce poème est plutôt bâti suivant la typologie "discursive", il est néanmoins particulièrement riche en images, cette abondance visuelle étant manifestement finalisée à évoquer l'atmosphère et les sensations hallucinatoires suscitées par le rêve épouvantable. Si la première partie du texte contient essentiellement un entassement d'images qui tendent à créer un effet de suggestion macabre, la deuxième partie montre une organisation plus narrative, avec une ébauche d'action: l'attrait des présences et des créatures infernales qui obsèdent le poète aboutit à une sorte de vampirisme qui atteint sa nature humaine le transformant en corbeau et lui inspirant, à la fin du poème, le désir de se nourrir de la chair d'un cadavre.

Une analyse plus précise des images nous permet de reconnaître une structuration du texte en deux parties presque de la même longueur (vers 1-18 et 19-42): la première partie consiste en une juxtaposition d'images tirées du champ lexical des animaux de proie ou, en tout cas, d'animaux associés à la mort; dans la deuxième partie la chute dans le monde des spectres et des morts vivants conduit à la métamorphose infernale, culminant dans l'apparition du corbeau et du pendu.

Si, d'une manière générale, le goût et l'ascendance baroques de ce "cauchemar" sont facilement décelables, nous croyons pouvoir indiquer dans deux textes de Théophile de Viau et de Saint-Amant des sources précises auxquelles Gautier a puisé quelques images particulières de son poème. Le recueil des *Poésies* avait déjà été publié depuis quelques années lorsque le jeune écrivain commence à rédiger pour la *France littéraire* les articles consacrés aux poètes préclassiques; nous savons cependant que certains de ces poètes étaient déjà bien connus de Gautier, et que tel est le cas, entre autres, de Théophile de Viau et de Saint-Amant, dont il admirait particulièrement les œuvres⁸.

C'est une ode de Théophile de Viau, d'après notre opinion, qui présente le plus de parenté avec la vision cauchemardesque de Gautier; il s'agit d'un bref poème composé de deux dizains d'octosyllabes à schéma classique (abbacceded):

⁸ Théophile Gautier, *Les Grotesques*, Cecilia Rizza ed., Schena-Nizet, Fasano-Paris 1985, p. 18.

Un corbeau devant moy croasse, Une ombre offusque mes regards, Deux bellettes et deux renards Traversent l'endroit où je passe :	4
Les pieds faillent à mon cheval, Mon laquay tombe du haut mal, J'entends craqueter le tonnerre, Un esprit se présente à moy,	8
J'oy Charon qui m'apelle à soy, Je voy le centre de la terre.	
Ce ruisseau remonte en sa source, Un bœuf gravit sur un clocher, Le sang coule de ce rocher, Un aspic s'accouple d'une ourse, Sur le haut d'une vieille tour	12
Un serpent deschire un vautour, Le feu brusle dedans la glace, Le Soleil est devenu noir, Je voy la Lune qui va cheoir,	16
Cet arbre est sorty de sa place ⁹ .	20

D'un point de vue général, l'atmosphère et la tonalité sont les mêmes, ainsi que les images évoquées, qui puisent largement à un bestiaire connoté négativement dans sa signification symbolique, et – bien que de façon moins insistante – au monde de l'au-delà. La structure de l'ode de Théophile de Viau est d'ailleurs remarquable pour l'annulation de toute dimension discursive ou narrative: le texte est uniquement constitué d'une série d'images juxtaposées qui se succèdent dans des vers presque toujours isolés et fermés sur eux-mêmes (avec deux seules exceptions: les couples 3-4 et 15-16, dont le sens dépend d'une lecture suivie). Le morcellement syntaxique, l'absence de connecteurs et de toute apparence d'une construction logique complexe du texte peuvent être lus, à notre avis, comme une transposition stylistique des données de fond du poème, qu'on peut indiquer dans la passivité de l'homme – qui voit se dérouler sous ses yeux une scène épouvantable et incompréhensible, reflet de la condition humaine – et surtout dans l'impossibilité de rationaliser et d'expliquer une réalité de laquelle – contrairement à la vision malherbienne ou cornélienne d'un héros triomphateur et maître de l'univers – l'homme n'est que le jouet et la victime.

Par rapport à son prédécesseur, Gautier reprend la technique de la juxtaposition d'images (surtout dans la première partie de son texte) mais ne semble pas en mesure de reproduire l'intensité hallucinatoire de l'ode de Théophile, qui, surtout dans la deuxième strophe, développe le grand thème baroque du 'monde à l'envers', dans une

⁹ Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, Jeanne Streicher ed., Droz, Genève 1951-1958, vol. 1^{er}, pp. 164-165.

série d’antithèses et d’images contraires à la logique et à la loi naturelle, culminant dans la vision du soleil noir et de l’arbre déraciné, symbole du bouleversement de la raison, de l’absence d’ancrage de l’esprit humain.

De manière plus romantique – surtout en relation avec un romantisme “frénétique” – le texte de Gautier évolue vers la thématique de la mutation monstrueuse: la perte d’humanité, de prérogatives et de qualités humaines telles que la rationalité et la capacité d’influer sur la réalité environnante, sont, dans les deux poèmes, le point d’arrivée du voyage à travers le cauchemar; mais si du côté de Théophile de Viau tout reste dans les limites d’une vision inquiétante, celle de l’arbre déraciné, le cauchemar gautierien – conformément au goût de l’hallucination “frénétique” qui penche vers l’excessif et l’insoutenable – montre l’acquisition, de la part de l’homme, d’une nature animale et infernale s’exprimant dans l’instinct irréprensible de dévorer un cadavre.

Gautier reprend, en tout cas, quelques images-clé du texte de Théophile; nous n’entendons pas parler des motifs les plus courants et somme toute assez communs de la vision infernale et macabre, mais de quelques images plus particulières, notamment de celle du premier vers: “Un corbeau devant moi croasse”, que Gautier reproduit quasiment sous forme de citation aux vers 32-33, la mettant en valeur au moyen de l’enjambement. Un autre motif très particulier et repris avec exactitude est celui de la perte de l’équilibre, d’un point d’appui, et plus précisément de la sensation que la terre se dérobo sous le pied: “Les pieds faillent à mon cheval” (vers 5) repris dans “Ensuite le sol manque à mes pas chancelants” (vers 19). Une troisième image qui nous semble passer dans le texte de Gautier est celle du déchirement de la proie, qui était l’une des figurations du *mundus inversus* chez le poète baroque: “Un serpent déchire un vautour” (vers 16); on peut remarquer dans le texte de Gautier une scission de l’image dans ses traits composants (les deux animaux mortifères, l’acte de déchirer), réutilisés à des endroits différents du poème (vers 6, 17, 31).

Dans l’ensemble, aussi bien pour la tonalité et le sens général, que pour le réemploi de certains motifs et de certaines images précises, l’ode de Théophile de Viau peut être indiquée, à notre avis, comme un texte qui a inspiré *Cauchemar*. L’image conclusive cependant – sorte de “pointe” thématique dans laquelle l’horreur atteint son moment culminant – n’est pas présente dans le texte de Théophile et semble provenir plutôt d’un poème de Marc-Antoine Girard de Saint-Amant, la célèbre ode *La Solitude*. Il est vrai que le motif du pendu attaché au gibet et déchiré par des oiseaux pouvait avoir été inspiré à Gautier par la *Ballade des pendus*, mais l’ensemble du tableau et de l’ambiance évoqués et décrits dans *Cauchemar* nous semble plus proche de l’ode de Saint-Amant que de la ballade villonienne. Le thème macabre est surtout exploité dans les strophes 8 et 9 de *La Solitude*, et l’image qui nous intéresse fait son apparition aux vers 85-88:

Que j’ayme à voir la decadence
De ces vieux Chasteaux ruinez,
Contre qui les Ans mutinez
Ont deployé leur insolence !
Les Sorciers y font leur Sabat;

Les Demons follets s'y retirent,
 Qui d'un malicieux esbat
 Trompent nos sens et nous martirent;
 Là se nichent en mille trous
 Les Couleuvres et les Hyboux.

L'Orfraye, avec ses cris funebres,
 Mortels augures des Destins,
 Fait rire et danser les Lutins
 Dans ces lieux remplis de tenebres.
 Sous un chevron de bois maudit
 Y branle le squelette horrible
 D'un pauvre Amant qui se pendit
 Pour une Bergere insensible,
 Qui d'un seul regard de pitié
 Ne daigna voir son amitié¹⁰.

Il nous semble que la concentration de trois éléments caractéristiques de la scène – les vieux châteaux ruinés, les sorciers célébrant le sabbat et finalement le squelette du pendu – est trop évidente pour qu'on ne reconnaisse pas sa reprise aux vers 35-38 de *Cauchemar*:

Et j'aperçois bientôt, non loin d'un vieux manoir,
 À l'angle d'un taillis, surgir un gibet noir

Soutenant un pendu; d'effroyables sorcières
 Dansent autour [...]

Ces images sont encore présentes à l'esprit de Gautier au moment de la composition d'*Albertus*, entre 1831 et 1832, et reviendront dans la description de la nudité de la sorcière, dans la première partie de l'œuvre, ainsi que dans une des strophes consacrées à la chevauchée fantastique, vers la fin du poème:

Le squelette blanchi dont la bise se joue,
 Et qui depuis six mois fait aux corbeaux la moue,
 Du haut d'une potence, est un objet riant,
 Près de cette carcasse [...]¹¹

Le donjon curieux de tous ses yeux regarde,
 L'arbre étend ses bras noirs; la potence hagarde
 Montre le poing et fuit emportant son pendu;
 Le corbeau qui croasse et flaire la charogne

¹⁰ Saint-Amant, *Œuvres*, Jacques Bailbé ed., Didier, Paris, 1971, T 1, pp. 33-48 (notre citation, qui comprend les vers 71-90, est aux pp. 39-40).

¹¹ *PC*, T 1, p. 130.

Fouette l'air lourdement, et de son aile cogne
Le front du jeune homme éperdu¹².

Toutefois, après les poèmes majeurs d'*Albertus* et de *La Comédie de la Mort*, le goût du macabre sera de moins en moins important dans les œuvres successives de Gautier; même les contes fantastiques, qui auraient pu être un lieu idéal pour l'exploitation de ce thème, l'utilisent finalement assez peu, et dans les recueils poétiques de la maturité, comme dans les grands romans, il est pratiquement absent.

En revanche, le texte de *Cauchemar* propose, dans sa conclusion, une thématique assez fréquente dans la littérature fantastique – que Gautier ne tire pas de ses sources mais qu'il exploite de manière autonome: il s'agit du thème de la métamorphose de l'homme en animal, figuration de la double nature de l'homme, représentation symbolique de l'esprit humain envahi par les instincts primitifs et féroces qui sont propres aux animaux sauvages.

Si nous analysons la métamorphose sur laquelle se conclut le poème de Gautier – qui toutefois a lieu dans le cadre du rêve, non de la réalité, même pas de la réalité douteuse qui est celle du fantastique – selon les critères suggérés par Francis Berthelot¹³, force nous est de constater que la transformation du protagoniste en corbeau décrite dans *Cauchemar*, rentre dans la catégorie que cet auteur considère comme l'une des plus typiques du récit fantastique. Les quatre paramètres proposés par Berthelot pour analyser la métamorphose – sujet, agent, processus, produit – nous conduisent en effet à dresser le schéma suivant (avec quelques simplifications par rapport aux analyses données comme exemples par le critique):

<i>Sujet</i>	le corps entier	transformation subie
<i>Agent</i>	Nature occulte	but inexplicé
<i>Processus</i>	technique zéro	métamorphose instantanée
<i>Produit</i>	animal	logique inexplicée valeur métaphorique

Ce schéma peut s'expliquer comme il suit: la métamorphose évoquée dans *Cauchemar* concerne le corps du protagoniste dans son intégralité, elle n'est ni voulue ni acceptée par le sujet, qui se limite à la subir. C'est un type de transformation qui se retrouve souvent dans la littérature classique, par exemple dans les *Métamorphoses* d'Ovide; elle peut poser aussi le problème du maintien d'une forme de conscience humaine chez le protagoniste, même élémentaire, ou, à l'opposé, montrer une mutation qui frappe le corps et l'âme en même temps: dans *Cauchemar* la question n'est peut-être pas absolument tranchée, mais l'être humain qui subit la métamorphose semble avoir acquis non

¹² PC, T 1, p. 181.

¹³ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, Nathan, Paris 1993.

seulement l'apparence extérieure, mais aussi les instincts du produit de la transformation, c'est-à-dire du corbeau.

L'agent de la métamorphose est l'entité qui agit sur le sujet; dans les poèmes mythologiques – où il s'agissait presque toujours d'une divinité –, ainsi que dans les récits merveilleux – où l'on trouvait souvent un magicien ou un sorcier dans ce rôle –, l'agent était souvent un personnage de premier plan dans l'action. Dans la littérature fantastique, au contraire, l'agent a rarement une identité définie, il s'agit d'une entité mystérieuse qui n'est même pas nommée, et qui agit dans un but incompréhensible, sans un dessin précis: Barthelot propose, dans ce cas, le concept et la dénomination de "Nature occulte", qui nous semble s'adapter parfaitement à notre texte. Les métamorphoses dues à une Nature mystérieuse introduisent souvent une valeur métaphorique dans le récit: si l'agent de la transformation reste inconnu, et la cause incertaine, en revanche l'accent est mis sur le résultat de la mutation, qui, mis en rapport avec le sujet, peut exprimer la signification philosophique ou morale de l'histoire.

L'analyse du processus se propose de mettre en valeur la manière dont le changement a lieu: comme dans les *Métamorphoses* d'Ovide ou dans certains romans de science-fiction, le processus de la transformation peut être décrit dans tous les détails, tandis que dans la littérature fantastique c'est la technique zéro, dans laquelle le déroulement de l'action reste inexplicable, qui est en général la plus commune. L'impossibilité d'identifier l'auteur de la métamorphose, ainsi que l'absence d'un moyen visible qui soit à l'origine du processus, placent le lecteur en face du mystère absolu, dont se dégage la valeur symbolique de l'image. Dans *Cauchemar*, la technique zéro est aussi associée à l'instantanéité de la transformation, qui contribue également à accentuer le caractère inexplicable et mystérieux de l'action.

Le produit de la métamorphose est souvent un objet de l'un des trois règnes de la nature – minéral, végétal ou animal. Si le changement en minéral ou en végétal peut indiquer la rigidité, l'immobilité ou l'insensibilité du sujet transformé, en revanche l'animalisation indique souvent la régression par rapport à l'évolution des espèces, c'est-à-dire le retour à un état inférieur. Ce type de transformation, ainsi que la logique qui le détermine, peuvent également contribuer à accentuer une signification métaphorique du texte: la forme du produit et le sens de la transformation peuvent être expliqués – ce qui arrive souvent dans le fantastique, surtout dans les contes basés sur cette structure – comme la réalisation ou l'amplification de certains traits qui existaient déjà dans le sujet avant le changement. Dans la littérature classique, ainsi que dans certains textes se reliant au fantastique – tels la *Métamorphose* de Kafka, ou *Rhinocéros* de Ionesco – la substitution même du sujet par le produit peut suggérer qu'on est en présence d'un phénomène d'ordre métaphorique; dans ce type de métamorphose, surtout dans le fantastique, l'auteur, la technique ou la manière de la transformation ne sont pas les aspects les plus importants, mais ce qui intéresse surtout c'est la métamorphose en tant que telle, avec l'explication symbolique qu'elle peut suggérer.

Si le mécanisme et la structure de la métamorphose décrite dans *Cauchemar* rentrent dans un cadre assez typique du traitement de ce thème littéraire – notamment

dans le cas du récit fantastique –, il y aurait lieu de se demander si la signification symbolique qu'on peut lire dans la conclusion de ce texte correspond à une “anthropologie gautiérienne” plausible, autrement dit si nous retrouvons dans ce texte une conception de la condition et de la nature humaine qui nous semble caractéristique de Gautier.

D'après l'image générale que la tradition a transmise de notre auteur, on serait plutôt tentés de répondre négativement: la vision hallucinatoire de *Cauchemar*, la représentation d'un homme dont la double nature – indirectement révélée par l'inconscient – serait dominée par un instinct de lâche férocité, n'a rien de commun avec l'idée de l'écrivain peintre et descripteur, du ciseleur raffiné consacré au culte du Beau et peu enclin à montrer ses sentiments et ses pensées intimes, qu'on a généralement de Gautier.

Cependant, si l'on se reporte à sa première jeunesse et en général à la décennie 1830, si on relit les œuvres de cette période – notamment les œuvres en vers – on est presque constamment en présence d'un Gautier hanté par un *tedium vitae*, un désenchantement total, un sentiment de l'inutilité de l'existence qui le rattachent, rétrospectivement à Chateaubriand¹⁴, et prospectivement à l'état spleenétique décrit par Baudelaire. Dans les premiers recueils poétiques – en particulier dans les *Poésies* de 1830, et surtout dans les *Poésies diverses* de 1838 – les textes qui évoquent une vie intérieure dominée par un nihilisme absolu sont plus nombreux qu'on ne le croirait à première vue: à titre d'exemple, nous citerons *La Tête de mort*, *Ténèbres*, *Thébaïde*, *Le Trou du serpent*, *Choc de cavaliers*, *Pensée de minuit*, *Montée sur le Brocken*, *Le Thermodon*.

Quelques motifs récurrents et caractéristiques créent un réseau thématique qui relie entre eux plusieurs de ces textes. L'un de ces *leitmotive* – qui tous se trouvent dans *Cauchemar* – est constitué par le cliché romantique de l'ambiance médiévale, des ruines dont la contemplation déclenche la plainte de l'*ubi sunt* et la méditation sur la fuite du temps et sur l'anéantissement de toute œuvre humaine. Les textes les plus représentatifs de ce thème se trouvent tous dans le premier recueil des *Poésies* de 1830: *Moyen Age*, *Sonnet I*, *La Basilique* en sont les exemples les plus typiques; dans *Cauchemar* la vue de “l'église gothique” et du “vieux manoir”, qui encadrent le processus de la métamorphose, semble avoir plutôt la fonction d'accentuer l'aspect macabre de la transformation que d'inviter à la méditation sur le temps passé.

Mais si le thème des ruines, tout en étant l'un des plus célèbres et caractéristiques de la culture romantique, peut sembler trop général et trop commun à cause de sa fréquence, un motif beaucoup moins diffusé et par cela même plus significatif, relie *Cauchemar* à un certain nombre de poèmes des premiers recueils gautiériens: c'est le motif de la perte de l'équilibre, du ‘pied qui manque’, avec la conséquente chute dans l'abîme. Un dépouillement des œuvres poétiques de Gautier nous a permis de le retrouver dans un certain nombre de poèmes de la première période:

- *A mon ami Auguste M**** (*Poésies* de 1830); le texte est bâti sur la comparaison entre

¹⁴ Gautier reconnaît cette inspiration ‘mortelle’ lui venant de Chateaubriand et d'autres auteurs romantiques (Gœthe, Byron) dans le poème *Pensée de minuit* (*Poésies diverses*).

un “feu follet” et la nature féminine, qui attirent leurs victimes par un ‘beau semblant’, une apparence trompeuse cachant un danger mortel; dans les deux cas, l’homme

[...] ne s’apercevant pas
Qu’un abîme est ouvert à ses pieds, il y tombe,
Et son corps reste là sans prière et sans tombe¹⁵.

- *Choc de cavaliers* (*Poésies diverses*, de 1838); comme *Cauchemar*, le texte se développe dans le cadre d’une vision ou d’un rêve dans lequel abondent les images épouvantables (“dragons accroupis”, “Méduse d’airain”, “nœuds de serpents”) et qui décrit un combat de cavaliers, dont certains tombent du haut d’un pont:

Par moments, du rebord de l’arcade géante,
Un cavalier blessé perdant son point d’appui,
Un cheval effaré tombait dans l’eau béante,
Gueule de crocodile entr’ouverte sous lui¹⁶.

Il s’agit encore une fois d’un texte à signification symbolique, dans lequel les cavaliers “ensevelis dans le gouffre profond” sont une métaphore des désirs et des illusions juvéniles destinés à tomber au contact de la réalité.

- *Le Thermodon* (*Poésies diverses*); ce texte est une “transposition d’art” décrivant la gravure de Rubens du *Passage du Thermodon*; l’image est encore celle du combat sur un pont, du haut duquel les morts tombent dans le fleuve:

Les flots toujours béants, de leurs gueules voraces,
Dévorent cavaliers, chevaux, casques, cuirasses,
Tout ce que le combat jette à leur appétit¹⁷.

La dernière partie de ce vaste poème développe l’interprétation symbolique de l’œuvre d’art, que Gautier ne manque pas d’ajouter à la description: la bataille du Thermodon représente à ses yeux la lutte entre l’esprit et la matière, entre la passion et le “positivisme” qui renverse toujours, avec sa brutalité, son adversaire ardente mais fragile. L’issue du combat est fatale à la passion aux “mains d’enfant”:

Toujours le pied lui manque, et, de flèches criblée,
Elle tombe en hurlant dans l’onde flagellée,
Où son corps va trouver les caïmans du fond¹⁸.

Ce motif si particulier se retrouve encore une fois à la fin du recueil *España*, dans *Les affres de la mort*, poème plutôt contrastant avec l’inspiration générale de ce recueil, conçu par Gautier à la suite de son voyage en Espagne (mai-octobre 1840). Cette mé-

¹⁵ *PC*, T 1, p. 42.

¹⁶ *PC*, T 1, p. 121.

¹⁷ *PC*, T 1, p. 197.

¹⁸ *PC*, T 1, p. 200.

dition sur la mort ramène l'image habituelle:

La vie est un plancher qui couvre
L'abîme de l'éternité:
Une trappe soudain s'entr'ouvre
Sous le pécheur épouvanté;

Le pied lui manque, il tombe, il glisse:
Que va-t-il trouver? Le ciel bleu
Ou l'enfer rouge? Le supplice
Ou la palme? Satan ou Dieu?¹⁹

Quant à l'image du corbeau, qui conclut le texte que nous analysons, elle reparait également dans d'autres poèmes de cette période: nous avons déjà cité *Albertus*, auquel nous pouvons ajouter *Le Champ de Bataille* (dans le recueil des *Poésies*) et *Les Vendeurs du Temple* (dans les *Poésies diverses*); dans tous ces textes, cependant, le corbeau, de manière directe ou métaphorique, est vu uniquement comme l'oiseau carnassier qui dévore des cadavres, qui dépouille des victimes. En revanche, le corbeau comme présence malfaisante, indice d'un pouvoir démoniaque, est repris dans un récit en prose, *Le Chevalier double*, généralement considéré comme un conte fantastique, même s'il possède plutôt des caractères du merveilleux. Dans ce conte le corbeau, perché sur l'épaule du maître chanteur qui jette un sort maléfique sur la naissance du protagoniste, Oluf, représente une espèce de double du musicien infernal, qu'il accompagne d'une façon inquiétante pendant ses performances:

Pour charmer le temps, il chantait d'étranges poésies qui troublaient le cœur et donnaient des idées furieuses; tout le temps qu'il chantait, un corbeau noir vernissé, luisant comme le jais, se tenait sur son épaule; il battait la mesure avec son bec d'ébène, et semblait applaudir en secouant ses ailes²⁰.

Le corbeau est destiné à représenter également, dans la suite du récit, la moitié méchante de l'âme du protagoniste – le "chevalier double" – qui sera mise en fuite après le duel final et la victoire d'Oluf sur son double; des corbeaux assistent au combat et disparaissent définitivement après la mort du compagnon funeste d'Oluf:

Une spirale de corbeaux [...] tournoyait sinistrement au-dessus du panache d'Oluf. A leur tête était le corbeau luisant comme le jais qui battait la mesure sur l'épaule du chanteur bohémien²¹.

La spirale de corbeaux remonta dans le ciel et le brave Oluf continua son chemin²².

¹⁹ *PC*, T 2, p. 317.

²⁰ *Le Chevalier double*, dans *Romans, contes et nouvelles*, Gallimard, Paris 2002, vol. 1, p. 844.

²¹ *Ibid.*, p. 849.

²² *Ibid.*, p. 850.

Bien que le *Chevalier double* ait vu le jour dix ans après les *Poésies* (il fut publié en 1840 dans *Le Musée des familles*), il s'agit, à notre avis, de l'œuvre de Gautier qui reprend l'image symbolique du corbeau de la manière la plus significative; en effet, ce symbole est repris dans le cadre de l'évocation d'un dédoublement, de la constatation d'une duplicité qui affligerait la personnalité de certains êtres humains. Le corbeau, "produit" de la métamorphose décrite dans *Cauchemar*, et celui qui se tient sur l'épaule du maître chanteur, ont la même fonction de montrer la double nature de l'homme et de symboliser son côté maléfique; seulement, les conclusions des deux textes sont diamétralement opposées: si dans *Cauchemar* le protagoniste est totalement dominé par le pouvoir infernal du corbeau qui l'attire à lui jusqu'à lui faire partager une nature cruelle et répugnante, dans le *Chevalier double* Oluf accepte le combat contre son double démoniaque et en sort vainqueur, montrant, en opposition au texte plus ancien, la victoire de la volonté et du libre arbitre sur les instincts de férocité animale qui hantent la nature humaine.

En définitive *Cauchemar*, ce poème de la première jeunesse, peut être rattaché d'un côté à la mode romantique des ruines et du macabre – avec un lien possible, entre autres, avec les poètes baroques dont Gautier devait entreprendre la réhabilitation quelques années plus tard; d'un autre côté il peut être mis en relation avec une vision de la vie chargée d'amertume, de désillusion et d'un fort sentiment d'insécurité qui était celle du jeune Gautier à cette époque. Cet état d'âme proche du 'mal du siècle' semble, en tout cas, avoir évolué vers une conception plus sereine et dynamique qui sera dominante dans l'œuvre de Gautier à partir des années 1840, et qui s'exprime déjà dans cette espèce d'autoportrait triomphant, plein de vigueur et de vitalité, qu'il publie dans les *Poésies nouvelles* (1845) sous le titre – vaguement ironique – de *Fatuité*.

HERBON

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XV - 2/2007

Università Cattolica del Sacro Cuore - Diritto allo studio
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (produzione)
librario.dsu@unicatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.unicatt.it/librario

ISSN 1122 - 1917