

Introduction

*Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait une action ou une contemplation esthétique quelconque, une condition physiologique préliminaire est indispensable : l'ivresse*¹
Frédéric Nietzsche

Si Théophile Gautier peut être emblématiquement qualifié d'artiste enthousiaste, c'est en référence au voyageur enthousiaste d'Hoffmann dont l'œuvre n'a cessé de l'inspirer². Dans *Le Moniteur universel* du 5 mai 1856, rendant compte de la reprise du drame de Dugué, *Salvator Rosa*, Gautier écrit : « Salvator Rosa représente admirablement ce type que l'on désigne aujourd'hui par un seul mot : "l'artiste !" , c'est-à-dire l'homme qui comprend l'art sous toutes ses formes, poésie, musique, peinture, avec énergie, passion et lyrisme, et dont la vie bizarrement configurée se détache en traits caractéristiques sur le fond neutre de l'existence générale³. » En évoquant la figure du peintre Salvator Rosa, Gautier se réfère à Hoffmann et au masque de Signor Formica qu'il a pu lire dans le conte du même nom, publié dans les *Contes des frères Sérapion*⁴. L'écrivain allemand prête à Signor Formica l'invention du paysage romantique, celle de paysages sauvages, déserts et effrayants⁵. Gautier connaissait de manière admirable l'œuvre d'Hoffmann et conservait ses lectures toujours vivantes dans sa prodigieuse mémoire. Cette passion pour Hoffmann, il l'évoque dans son grand poème *Albertus* :

« Le matou dont il est parlé dans l'autre strophe
Était le bisaïeul de Murr, ce philosophe,
Dont l'histoire enlacée à celle de Kreissler
M'a fait plus d'une fois oublier que la bûche
Prenait en s'éteignant sa robe de peluche,
Et que minuit sonnait et que c'était l'hiver⁶. »

Ce chat hoffmannesque restera toujours le vivant portrait à la fois du lecteur et de l'écrivain, et il n'est pas de chat qu'il ne compare à son modèle germanique. Ainsi lors de son voyage en Russie : « Les chats, d'apparence bénigne, ne roulaient pas des prunelles phosphoriques comme le chat Murr, et semblaient incapables d'écrire leurs mémoires ou de déchiffrer avec leurs griffes une partition. » Et encore à la fin de sa vie, lorsqu'il compose *Ménagerie intime*, décrivant sa passion pour les animaux domestiques, il évoque l'un de ses chats qui, écrit-il, « essayait de prendre part à notre travail et tâchait de nous retirer la plume de la main, sans doute pour écrire à son tour, car c'était un chat esthétique comme le chat Murr d'Hoffmann ; et nous le soupçonnons fort d'avoir griffonné des mémoires, la nuit, dans quelque gouttière, à la lueur de ses prunelles phosphoriques. Malheureusement, ces élucubrations sont perdues ».

*

Gautier, dont Henry James dit fort justement que « sa plume ressemble à un pinceau », partage avec l'auteur des *Fantaisies à la manière de Callot*⁷ le goût pour la peinture. Dans *L'Âme de la maison*, il souligne cette puissance d'évocation picturale qui est la sienne, propre à l'ancien élève de Rioult qui a conservé de son apprentissage de peintre le goût de la palette : « Ma mémoire, magicienne pittoresque, prend la palette, trace, à grands traits et à larges touches, une suite de tableaux diaprés des couleurs les plus étincelantes et les plus diverses. » Il n'est pas insignifiant de noter que, dans une de ses toutes dernières productions, il continue, à la manière d'Hoffmann, de se servir de modèles picturaux comme source de sa narration. En effet, *Mademoiselle Dafné de Montbriand. Eau-forte dans la manière de Piranèse* (1866) est bien une transposition d'art dans laquelle la plume se substitue à la pointe du graveur pour construire de cauchemardesques architectures. Et si Gautier a troqué Callot pour Piranèse, il continue de perpétuer un style qui doit beaucoup à Hoffmann, avec lequel il partage également, en romantique invétéré, un tempérament passionné, ne souffrant aucune attitude tiède ou philistine. Gautier, comme Hoffmann, considère l'enthousiasme comme une ivresse de l'idéal, *un'ebbrezza lucida* suivant Carlo Pasi⁸, à laquelle participe le double visage de l'imagination, à la fois créatrice de Beauté et pourvoyeuse d'illusions. Tous les deux (et Gautier en rend compte dès ses premiers récits, avec *Onuphrius* en particulier) savent les puissances trompeuses de l'enthousiasme qui peuvent conduire au délire et à la folie⁹. *Onuphrius*

Wphly (publié ensuite sous le titre d'*Onuphrius ou les Vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*) rend bien compte à la fois de la fascination exercée par Hoffmann, comme de sa réception jugée déraisonnable en France. Aussi lorsque le compte-rendu du *Figaro* du 7 septembre 1833 écrit qu'il s'agit d'un « conte fantastique, soit, mais c'est un conte admirable, c'est un feuillet déchiré du grand-livre des misères humaines, et non pas des lambeaux d'Hoffmann maladroitement cousus », le critique juge parfaitement que le texte n'est pas une inepte imitation d'Hoffmann, mais bien une véritable et authentique création. Gautier lui-même, rendant compte en 1836 de la traduction des contes d'Hoffmann de H. Egmont, insiste non pas sur le côté fantastique, mais bien sur le côté réaliste d'un observateur minutieux et perspicace (un talent que lui-même pourrait revendiquer à bon droit).

« Nous insistons longtemps sur tous ces côtés humains et ordinaires du talent d'Hoffmann, parce qu'il a malheureusement fait école, et que des imitateurs sans esprit, des imitateurs enfin, ont cru qu'il suffisait d'entasser absurdités sur absurdités et d'écrire au hasard les rêves d'une imagination surexcitée, pour être un conteur fantastique et original ; mais il faut dans la fantaisie la plus folle et la plus déréglée une apparence de raison, un prétexte quelconque, un plan, des caractères et une conduite, sans quoi l'œuvre ne sera qu'un plat verbiage, et les imaginations les plus baroques ne causeront même pas de surprise¹⁰. »

L'enthousiasme et la passion, la fantaisie revendiquée ne peuvent être sans une certaine maîtrise qu'il reconnaît à Hoffmann (« sa manière de procéder est très logique¹¹ »). « Peintre, poète et musicien, il saisit tout sous un triple aspect, les sons, les couleurs et les sentiments. » Il admire ses descriptions d'intérieur allemand, que Jean Paul qualifierait de hollandais, par la précision réaliste dont elles témoignent, et que Gautier retrouve parfois dans *L'Âme de la maison*, par exemple quand il s'empresse de détailler avec gourmandise la cuisine en prenant pour guide et témoin les tableaux des maîtres flamands ! les braises qui craquent, les étincelles qui pétillent jouent des duos dont la mélodie échappe aux oreilles terrestres, mais pas à celle du grillon pour qui le vent qui s'engouffre dans la cheminée lui fredonne des ballades fantastiques, et lui raconte de mystérieuses histoires. « Puis les paillettes de feu, dirigées en l'air par des salamandres de mes amies, forment, pour me récréer, des gerbes éblouissantes, des globes lumineux rouges et jaunes, des pluies d'argent qui retombent en réseaux bleuâtres. » Et si chez Hoffmann la bouilloire se met à jargonner et à

siffler, à semer progressivement l'inquiétude, de même chez Gautier des entrées en scène identiques évoquent un soir d'hiver, avec le vent, s'engouffrant dans la cheminée, et faisant sortir des lamentations et des gémissements étranges qui ressemblent à des soupirs.

Hoffmann offre à Gautier tout d'abord un cadre spatial particulier. L'écrivain allemand parle d'une promenade au clair de lune, le long du grand canal : « C'est une satisfaction romantique dont il n'est guère permis à un voyageur enthousiaste de la classe spécifiée par Hoffmann de se priver dans une belle et claire nuit d'août ¹². » Lorsque Gautier se rend à Berlin, il s'imagine la ville suivant les descriptions d'Hoffmann (« un Berlin étrange et bizarre, peuplé de conseillers auliques, d'hommes au sable, de Kreisler, d'archivistes Lindorst, d'étudiants Anselme »), et il est fort déçu de trouver une ville marquée au sceau de la modernité. Il rêve des bienheureuses caves célébrées par Hoffmann, dont « les marches sont si usées, si onctueuses et si glissantes, qu'on ne peut poser le pied sur la première sans se trouver tout de suite au fond, les coudes sur la table, la pipe à la bouche, entre un pot de bière et une mesure de vin nouveau ». C'est ainsi que, dans *Deux acteurs pour un rôle*, il se plaît, pour évoquer l'Aigle à deux têtes, à rassembler le souvenir de la *Nuit de la Saint-Sylvestre* et les rencontres amicales bien connues de l'auteur à la taverne de Lutter et Wegner où sont censés se dérouler les entretiens des frères Sérapion. Il imagine Hoffmann lui-même « ayant pour siège un tonneau, les pieds croisés sur le fourneau de sa pipe gigantesque, au milieu d'un gribouillis chimérique, ainsi que le représente la vignette de ses *Contes* traduits par Loève-Veymar ¹³ ».

À Venise, il regrette « de n'avoir pas le talent d'Hoffmann pour faire de cette rue sinistre le théâtre d'un de ces contes effrayants et bizarres, comme *L'Homme au sable*, *La Maison déserte*, *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, où des alchimistes se disputent le corps d'un mannequin et se battent à coups de microscope dans un tourbillon de visions monstrueuses. Les têtes chauves, ridées, grimaçantes et décomposées par une perpétuelle métamorphose, de maître Trabacchio, de Spallanzani, de Leuvenhoëck, de Swammerdam, du conseiller Tusman, de l'archiviste Lindhorst, s'encadreraient à merveille dans ces noires fenêtres ¹⁴ ». Ainsi surgit sans cesse l'occasion de faire revivre les personnages baroques, grotesques ou terrifiants d'Hoffmann.

« Hoffmann est doué d'une finesse d'observation merveilleuse, surtout pour les ridicules du corps ; il saisit très bien le côté plaisant et risible de la forme, il a sous ce rapport de singulières affinités avec Jacques Callot », et Gautier lui-même ne manque pas, surtout

lorsqu'il s'agit de personnages venant d'outre-Manche, de saisir les ridicules, ainsi le commodore de *Jettatura* avec son teint enluminé et son vêtement grotesque. Gautier cite à cette occasion non seulement Hoffmann, mais également Sterne (on connaît l'intérêt que les écrivains allemands de l'époque portaient à l'auteur de *Tristram Shandy*¹⁵), avec le portrait d'un oncle sentimental qui suit « la méthode du caporal Trimm » en buvant force porto et rhum.

Certains personnages semblent être des figures échappées d'un conte fantastique, comme il le dit lui-même dans *Avatar* à propos de Balthazar Cherbonneau : « Les historiens fantastiques de *Pierre Schlemil* et de *La Nuit de la Saint-Sylvestre* lui revinrent en mémoire ; mais les personnages de La Motte-Fouqué et d'Hoffmann n'avaient perdu, l'un que son ombre, l'autre que son reflet ; et si cette privation bizarre d'une projection que tout le monde possède inspirait des soupçons inquiétants, personne du moins ne leur niait qu'ils ne fussent eux-mêmes. »

On ne saurait faire la liste de toutes les allusions et les références de Théophile Gautier à Hoffmann. Ceci depuis *La Cafetière*, en passant par *L'Âme de la maison* qui ne manque pas de rappeler *L'Enfant étranger*, avec le vilain Pragmater, auteur de l'amputation du grillon devant les enfants horrifiés, voltairien insensible au surnaturel et à la magie de l'enfance, faisant penser à Maître Encre. Mais encore *Le Chevalier double*, *Une Visite nocturne* (où le personnage semble disparaître dans le mur comme Cardillac) et bien d'autres textes que nous allons étudier.

L'influence est souvent diffuse, mais combien profonde. Dans ses articles, il fait spontanément allusion à Kreisler, dont il vante la délicatesse d'oreille¹⁶ ou au conseiller Crespel du *Violon de Crémone* bâtissant sa maison de manière extravagante pour en faire la plus charmante et commode de la ville¹⁷. L'histoire de mademoiselle Falcon qui avait perdu sa voix rappelle le conte d'Hoffmann du *Sanctus* : « Comme la Bettina du *Sanctus*, elle s'était trouvée un jour muette devant son papier à musique ; quelque méchant maître de chapelle, au nez violet, à l'œil glauque, l'avait sans doute regardée de travers¹⁸. » Un personnage de théâtre « ressemble à ces tailleurs singuliers, à ces perruquiers enthousiastes des contes d'Hoffmann, qui ont des habits extravagants avec des boutons en miroirs, et des culottes de satin jaune à ramages ; il a quelque chose de Peregrinus Tyss, l'amant candide et naïf de la petite Elisa Doertje¹⁹ ».

La fusion amoureuse s'inscrit pleinement dans la communion magnétique qu'Hoffmann décrivait : le sentimentalisme de l'union

retrouve dans ce passage de *L'Âme de la maison* tous les ingrédients de la narration hoffmannienne :

« [...] nos cœurs palpitaient à l'unisson, nos paupières s'élevaient et s'abaissaient simultanément ; tout dans nos âmes et dans nos corps était en harmonie et vivait de concert, ou plutôt nous n'avions qu'une âme à deux, tant la sympathie avait fondu nos existences dans une seule et même individualité.

Un fluide magnétique entrelaçait autour de nous, comme une résille de soie aux mille couleurs, ses filaments magiques ; il en partait un de chaque atome de mon être, qui allait se nouer à un atome de Maria ; nous étions si puissamment, si intimement liés, que je suis sûr que la balle qui aurait frappé l'un aurait tué l'autre sans le toucher. »

René Jasinski a pu relever que Gautier donnait à certains de ses personnages les mêmes noms qu'Hoffmann. Ainsi Théodore, Albert, Elias, Roderick, Jacintha. En outre, si certaines situations sont les mêmes, des phrases sont inconsciemment reprises. Si Hoffmann écrit dans *L'Homme au sable* : « le concert fini, le bal commença », Gautier reprend dans *Albertus* (CXVII) : « Le concerto fini, les danses commencèrent. » On notera d'ailleurs que pour ce sabbat le poète puise sans vergogne dans l'attirail du romantisme noir (dont *Le Vase d'or* offre également quelque exemple).

*

Mais avant d'aller plus loin, je citerai une remarque témoignant de la très profonde connivence de Gautier avec Hoffmann. Dans un article de journal²⁰, Gautier écrit : « En lisant ses *Contes* [il s'agit d'Hoffmann] il semble qu'on se souvienne d'une foule de choses oubliées, et dont la mémoire se réveille à mesure qu'on tourne les pages. Les personnages de Hoffmann ont quelque chose de *déjà vu* qui vous trouble profondément. » Remarque fondamentale sur l'attitude de Gautier envers l'Art dans ce qu'elle a de plus profond et qui, au-delà même de l'enthousiasme, fait toucher le sujet à une vérité quasiment ontologique. Hoffmann avait l'expérience au plus profond du mystère de l'être, et le sentiment du *déjà vu*, chez Gautier, en est le témoignage. Pour l'artiste, le Beau dans sa magnificence intense suscite non seulement d'étranges réminiscences, mais provoque parfois un sentiment de terreur, une horreur due à sa fascination extrême, un éblouissement pétrifiant (ainsi dans *Le Roi Candaule* avec la

vision de Nyssia : « Gygès resta immobile à l'aspect de cette Méduse de beauté »). Il y a dans la vision du Beau une inquiétante étrangeté, une trouble familiarité qui appelle des souvenirs oubliés.

Avec les musiques orientales au charme bizarre, Gautier se sent revenir à l'origine, au plus profond de son enfance certes, mais aussi au berceau de l'humanité. Ces musiques « 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 enfant²¹ ». Lors du voyage en Russie, les chants qualifiés de bizarres sont comparés à ceux d'un oiseau qui s'écoute et s'enivre de son ramage, comme s'ils étaient « des soupirs de regret d'une brillante existence antérieure ». Et à Constantinople, le thème musical est comparé à la beauté d'une femme qui se révèle en entraînant des sympathies d'autant plus impérieuses qu'elles sont inexplicables : « Des souvenirs d'existences antérieures me revenaient en foule, des physionomies connues et que cependant je n'avais jamais rencontrées dans ce monde me souriaient avec une expression indéfinissable de reproche et d'amour²². » Cette même expression, il la trouve dans le sourire de Mona Lisa qui « semble venir d'une autre sphère²³ » et dont il a parlé à plusieurs reprises. Celle qu'il appelle un « sphinx de beauté », prometteur de « voluptés inconnues²⁴ », a un charme très singulier, « presque magique », exercé « sur les natures les moins enthousiastes ».

« Elle n'est même plus très jeune, et son âge doit être l'âge aimé de Balzac, trente ans ; à travers les finesses caressantes du modèle on devine déjà quelque fatigue, et le doigt de la vie a laissé son empreinte sur cette joue de pêche mûre. Le costume, par carbonisation des couleurs, est devenu presque celui d'une veuve : un crêpe descend avec les cheveux le long du visage, mais le regard sagace, profond, velouté, plein de promesse, vous attire irrésistiblement et vous enivre, tandis que la bouche sinueuse, serpentine, retroussée aux coins, sous des pénombres violâtres, se raille de vous avec tant de douceur, de grâce et de supériorité, qu'on se sent tout timide comme un écolier devant une duchesse. Aussi cette tête aux ombres violettes, qu'on entrevoit comme à travers une gaze noire, arrête-t-elle pendant des heures la rêverie accoudée aux garde-fous des musées et poursuit-elle le souvenir comme un motif de symphonie. 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 ; les désirs répri-

més, les espérances qui désespéraient s'agitent douloureusement dans une ombre mêlée de rayons, et vous découvrez que vos mélancolies viennent de ce que la Joconde accueillit, il y a trois cents ans, l'aveu de votre amour avec ce sourire railleur qu'elle garde encore aujourd'hui²⁵. »

La séduction exercée par l'œuvre (Freud n'a pas manqué de mettre plus tard en évidence le souvenir-fétiche comme origine de l'attrait) est celle de l'inquiétante étrangeté propre à la mère/amère, suscitant la nostalgie des désirs interdits. Ce qui intéresse ici sont moins les causes profondes, bien connues, de la séduction que les modalités d'émergence de la figure séductrice, car ces modalités qui reviennent avec une belle constance sont les conditions *a priori* d'apparition de cette figure et de sa présence. Cet espace magique, qui doit permettre à Eurydice de sortir des limbes ou à Hélène d'apparaître, n'est pas sans faire penser au royaume des Mères du *Second Faust*, inexorable, espace sans espace, dont le mystère et le vide seuls peuvent donner une image.

Le plus intéressant ici ne sont pas les connotations œdipiennes²⁶, mais bien l'idée platonicienne d'une réminiscence, qui fait que Tiburce reconnaît dans la Madeleine de Rubens une tête « qu'il n'avait pourtant jamais vue ». La musique de Spirite révèle à Guy « des vibrations si profondes, si lointaines, si antérieures, qu'il croyait les avoir entendues dans une première vie, depuis oubliée », et Tchín-Sing se souvient « d'une image connue dans une existence antérieure qu'il espérait retrouver dans celle-ci » (*Le Pavillon sur l'eau*). Spirite crée des « nostalgies d'idéal par de confus souvenirs de mondes supérieurs » afin de détacher Guy du monde terrestre, et lui-même essaie vainement de rattacher la figure de Spirite « à quelque souvenir terrestre ; elle était pour lui entièrement nouvelle, et cependant il lui semblait la reconnaître ; mais où l'avait-il vue ? Ce n'était pas dans ce monde sublunaire et terraqué ». Ce « monde inconnu, dont on a pourtant quelque vague réminiscence²⁷ » est l'écho d'une unité antérieure. Rosette dit d'Albert : « 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 pieds²⁸. » Ce qui est une fort belle définition de l'artiste selon Gautier, comme nous allons le voir.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	7
I. Passions	17
II. De la musique	23
III. L'artiste	37
IV. Un artiste à la mode	51
V. Un voyageur enthousiaste	57
VI. Exercices d'admiration	63
VII. Lectures d'Hoffmann	69
VIII. Un visionnaire	73
IX. L'artiste en Prométhée et en Icare	83
X. Gautier le fantastique	91
XI. Rêves d'écriture	113
XII. Magie de l'œil et magie du verbe	127
XIII. Masques	135
XIV. Ironies du temps	147
XV. L'extase esthétique	167
XVI. Lectures d'Edgar Poe	183
XVII. Retour à Hoffmann	195
Conclusion : ENTRE ENTHOUSIASME ET MÉLANCOLIE	217