

## Théophile Gautier et la nouvelle: une écriture du paradoxe

YVON HOUSSAIS  
Université de Franche Comté

### Resumen:

Dada la concisión esencial de la *nouvelle*, intentar decir la Historia es una paradoja. A esta paradoja, Gautier le añade una segunda al practicar una escritura de la proliferación y de la charla erudita que están en las antípodas de la estética de la brevedad que se instala al largo del siglo XIX.

### Palabras clave:

Théophile Gautier, *nouvelle*, Historia, descripción, Egipto.

### Abstract:

Because of its concision, to try to say the History is already for the short story a paradox in oneself, moreover than Gautier is practicing a writing of the proliferation, chattering scholar, with the antipodes of the esthetics of the brevity which is set up during the nineteenth century.

### Key-words:

Théophile Gautier, short story, History, description, Egypt.

Du *Capitaine Fracasse* au *Roman de la momie*, l'Histoire aura été pour Théophile Gautier un thème majeur d'inspiration. En témoignent trois textes du recueil intitulé *Nouvelles*, qui paraît en 1845 chez Charpentier: "La chaîne d'or"<sup>1</sup>, "Une nuit de Cléopâtre"<sup>2</sup>, et "Le roi Candaule"<sup>3</sup>. Il serait certes abusif, même si l'action se situe à des époques reculées, de considérer ces textes comme des nouvelles historiques. René Godenne, dans son "Deuxième inventaire de la nouvelle française au XIX<sup>e</sup> siècle: d'*Atala ou les amours de deux sauvages dans le désert* (1801) de Chateaubriand au *Livre des nouvelles* (1899)" voit plutôt dans "Le roi Candaule" "un fantastique mythologique et légendaire" (2005: 157), et dans "La chaîne d'or" "une aventure plaisante" (2005: 157). S'il ne fait aucun doute que l'historien ne trouvera guère son compte à la lecture de ces textes, c'est précisément ce rapport à l'Histoire que nous avons choisi d'analyser dans la mesure où il révèle quelques uns des paradoxes majeurs de l'écriture de la nouvelle chez Gautier.

1 Publiée dans *La presse* en Novembre et Décembre 1838

2 Publiée pour la première fois les 28 Mai et 11 Juin 1837 dans *La chronique de Paris*.

3 Publiée dans *La presse* en Octobre 1844

## 1. Une écriture de la prolifération

Le premier paradoxe des nouvelles de Gautier vient de ce que l'auteur s'inscrit totalement à contre-courant de l'esthétique de la nouvelle, telle qu'elle se met en place en cette première moitié du dix-neuvième siècle chez Mérimée, Balzac ou Stendhal et qui implique un principe d'économie du texte, centré essentiellement sur le récit, la trame narrative. Gautier pratique en effet une véritable inflation descriptive, saturant de la sorte l'espace déjà restreint de la nouvelle, comme si le récit devenait prétexte à la peinture de décors, à l'évocation des perfections formelles des statues de l'antiquité. Ainsi, dans *Une nuit de Cléopâtre*, le premier chapitre, par exemple, peut se lire comme un empilement de descriptions: la cange qui descend le Nil, le pilote de la cange, le paysage vu du bateau, la naos d'honneur, les vêtements de Cléopâtre. Le récit proprement dit ne démarre qu'au chapitre trois, soit à la moitié du texte..

La nouvelle devient ainsi fourre-tout où apparaît tout le bric à brac de l'antiquaire: Bric à brac exotique, aux couleurs chatoyantes, aux noms dépaysants, le narrateur s'attardant de préférence sur les pierres précieuses, étoffes, parfums, mobiliers précieux, comme en témoigne la description de plus de deux pages qui a pour thème, au début du "*Roi Candaule*", ce que portaient les esclaves de Nyssia à son arrivée à Sardes. Le texte exhibe et survalorise de la sorte l'exotisme, usant et abusant d'un lexique technique inconnu du lecteur, qu'il fait suivre ou non de sa définition. Ainsi en va-t-il de l'habillement de Cléopâtre, prétexte à une hallucinante énumération de termes techniques, convoqués là précisément pour l'exotisme de leurs sonorités et l'opacité de leur signifié. L'auteur évoque ainsi pêle-mêle: "l'azerodrach, le chrysobil, le schenti, la calisiris, le conopeum" (151), attirant même l'attention du lecteur sur la barbarie de ces mots étranges: "Si quelques mots barbares n'effarouchent point des oreilles parisiennes, nous ajouterons que.." (151)<sup>4</sup>. Ce narrataire postulé par les textes, parisienne curieuse et coquette, s'apparente davantage à la lectrice de revue de mode qu'à l'amateur de récit historique: "Nos lectrices seront peut être curieuses de savoir comment la reine Cléopâtre était habillée... C'est une satisfaction que nous pouvons leur donner" (150).

Dans cette curieuse interpellation du narrataire, le narrateur affirme avant tout sa propre compétence de savant et d'historien, compétence mise en valeur par cette prolifération du descriptif. Et il semblerait qu'il y ait là un second paradoxe majeur de l'esthétique de la nouvelle chez Gautier. En effet, alors que la forme au dix-neuvième siècle va vers un retrait du narrateur, une mise à distance du récit, les nouvelles précédemment mentionnées laissent apparaître un narrateur omniprésent, omnipotent, et en outre, fort bavard..

Sa toute puissance se manifeste tout d'abord par sa capacité à voyager dans le temps. Ainsi, *Une nuit de Cléopâtre* s'ouvre sur l'exhibition de l'abîme temporel qui sépare le lecteur des personnages: «Il y a, au moment où nous écrivons cette ligne, dix neuf cents ans environ

4 Les numéros de page renvoient à Gautier (1990).

qu'une cange magnifiquement dorée et peinte descendait le Nil.» (145). De même, «Le roi Candaule» débute par une datation qui situe le récit à une époque reculée: “Cinq cents ans après la guerre de Troie, et sept cent quinze ans avant notre ère, c'était grande fête à Sardes” (263).

C'est bien évidemment le propre du récit historique que de rapporter des faits passés, mais l'affirmation de l'écart participe d'une stratégie qui vise à mettre en avant le narrateur. En effet, dans ce voyage dans un autre espace temps, et par le biais de la description, il se fait guide du lecteur, lui ouvre les portes du rêve, le conduit dans les méandres de la fiction. Lui seul peut effacer le temps et circuler dans l'univers du récit, comme bon lui semble, entraînant (ou traînant) le lecteur derrière lui: “Après ce coup d'œil rapide sur l'aspect du paysage, revenons à la cange aux cinquante rameurs, et sans nous faire annoncer, entrons de plain pied dans la naos d'honneur” (149).

Ce narrateur guide, à mi-chemin entre le monde du narré et celui de la narration, topos du roman du dix-neuvième siècle, a ceci de particulier qu'il affiche même clairement sa supériorité sur les personnages de la fiction. Alors que Prehipebour, chef des gardes, recherche en vain Méïamoun, jeune homme amoureux de Cléopâtre qui a lancé une flèche sur le bateau, le narrateur se place très nettement en position de supériorité par rapport à son personnage: “Revenons à Méïamoun: plus adroit que Prehipebour, le chef des rameurs, nous parviendrons bien à le trouver” (170).

De même, dans “La chaîne d'or”, il entre en conversation, en débat presque, avec les jeunes athéniens fortunés amoureux de Plangon: “Ce qui vous étonne, mes beaux seigneurs athéniens, mes précieux satrapes à la barbe frisée est une chose toute simple ; c'est que vous ennuyez Plangon qui vous amuse” (120).

Cette supériorité dans le domaine du savoir, le narrateur démiurge la réclame également face au lecteur. Le “poète doué du don d'intuition.” (160) se veut aussi, pour reprendre la formule du “Roi Candaule”, un “historien véridique” (300) et, le cas échéant, pour manifester cette compétence, il n'hésite pas à se lancer dans l'énumération de ses lectures: “Quoique nous ayons consulté Hérodote, Ephestion, Platon, Dosithée, Archiloque de Paros, Hésychius de Milet, Ptolémée, Euphorion, et tous ceux qui ont parlé longuement ou en peu de mots de Nyssia, de Candaule et de Gygès, nous n'avons pu arriver à un résultat certain” (321).

Certes, il lui arrive d'avouer son ignorance ou ses limites, ainsi en va-t-il de la difficulté à “retrouver ce que pensait, il y a tantôt deux mille ans, un jeune homme de la terre de Kémé” (160), mais ce scrupule historique est bien vite balayé, au nom précisément de l'intuition du poète, et le narrateur consacre deux longues pages à retracer les pensées de son héros.

L'accumulation vertigineuse des portraits, descriptions, citations – trois cent-huit dans le recueil des nouvelles, si l'on en croit Marie Claude Schapira (1984) –, des références culturelles, l'immersion du narrateur dans la fiction, peuvent se lire comme une stratégie

visant à accréditer, légitimer l'univers de la fiction. En même temps, peut-être peut-on y voir aussi une manœuvre de compensation, visant à oublier et faire oublier une dimension fondamentale de cet univers historique: la mort. Parce que ce monde n'est plus et ne peut plus être, la reconstitution archéologique est paradoxalement marquée par une obsession du néant.

## 2. L'impossible reconstitution

Michel Crouzet (1972) a ainsi montré comment le paysage égyptien est un spectacle de désolation et de mort, qui ne porte plus, du fait de cette aridité mortifère, aucune trace de la culture humaine.

Cette obsession de la mort, du révolu, qui va parfois jusqu'à la déploration dramatique: "Plus de tour de Lylacq, plus de Babel géante, plus de temples démesurés... de terrasses royales" (181) risque de compromettre le projet même d'écriture: A quoi bon écrire sur l'Histoire, écrire sur une Egypte qui n'est plus qu'un vaste cimetière, une gigantesque momie?

L'écriture de l'Histoire chez Gautier est donc tout imprégnée de nostalgie, comme l'avoue le narrateur d' "Une nuit de Cléopâtre": "Nous n'avons pu nous empêcher de consigner ici nos doléances et nos tristesses de n'avoir pas été contemporain de Sardanapale, de Teglath Phalazar, de Cléopâtre" (180-181).

Parce qu'ont disparu à jamais, les souverains, telle Cléopâtre, figures titanesques, divines, régnant sur la Terre entière d'un pouvoir sans bornes, au-delà de la morale, du possible, mais incarnant un rêve collectif, l'histoire n'est que déchéance, entropie. Avec la disparition de "ces colosses à forme de titan" (179), l'humanité se trouve vouée au "néant de l'uniformité" (179), sous l'effet, notamment, du christianisme, force négative, répressive, qui brime, tue, rendant impossibles ces monstres sublimes de l'Antiquité.

Ainsi peut on comprendre l'extraordinaire bric à brac des nouvelles de Gautier, entassements de débris de formes, de pierres précieuses, d'objets de valeur ou d'art, mais coupés de leur contexte, présentés comme dans la boutique de l'antiquaire, comme la représentation d'un passé qui a perdu sons sens et son harmonie. Les palais égyptiens, la Grèce antique, l'Orient apparaissent alors comme des décors somptueux à une action qui, par les personnages qu'elle met en scène, par les nœuds qu'elle tisse, pourrait tout aussi bien se dérouler dans le Paris du dix-neuvième siècle.

La reconstitution archéologique, dans la nouvelle, fonctionne dès lors comme une rêverie compensatoire. En refus du monde contemporain, le narrateur s'enivre dans un tourbillon de formes, de couleurs, de parfums, dans un monde de volupté et de luxe, où il se plaît à mettre en scène des créatures de rêve, d'une beauté de statue, mais désespérément mortes. On comprend mieux, dès lors, la pente de Gautier vers la nouvelle fantastique, vers ce thème du revenant qui illustre parfaitement ce rapport au passé et à l'histoire, conjure la malédiction du néant, et donne du même coup un surcroît d'efficacité à la nouvelle, véritable entreprise de déstabilisation du lecteur.

### Références Bibliographiques

- CROUZET, Michel. 1972. "Gautier et le problème de créer", *Revue d'histoire Littéraire de la France*, n°4 (juillet-août), pp 314-322.
- GAUTIER, Théophile. 1990. *Contes et récits fantastiques*. Préface et dossier critique d'Alain Buisine, Paris, Le livre de poche.
- GODENNE, René. 2005. *Etudes sur la nouvelle de langue française III*. Genève, Slatkine.
- SCHAPIRA, Marie Claude. 1984. *Le regard de Narcisse, romans et nouvelles de Théophile Gautier*. Presses universitaires de Lyon.

