



HAL
open science

Gautier matérialiste ?

Françoise Sylvos

► **To cite this version:**

Françoise Sylvos. Gautier matérialiste ?. Bulletin de la Société de Théophile Gautier, 2019, Gautier et la matière, 41, pp.99-120. hal-02464571

HAL Id: hal-02464571

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02464571>

Submitted on 18 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

"Gautier matérialiste ?"
Françoise Sylvos, Université de La Réunion

Les dieux eux-mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Bachelard voyait dans la matière le plus plastique des composants de l'art littéraire¹. Élément brut issu de la nature, qu'elle soit ignée, aquatique, aérienne ou terrestre, la matière prend part à des « complexes de culture », à des systèmes symboliques. Ces constructions imaginaires lui apparaissent comme les « hormones de l'imagination »². Elles créent une véritable syntaxe qui associe les productions culturelles, mythes ou symboles, à des croyances sur les éléments, sur les règnes – minéral, végétal, animal, humain – ou sur l'espace. La matière communique à la métaphore une coloration sensible. Et c'est grâce à elle que le texte parle aux sens autant qu'à l'intellect, provoque des émotions.

« L'art » fait l'objet d'un culte et d'une idéalisation de la part de Gautier. Et, somme toute, ce culte permet de résoudre la contradiction apparente entre le matériel et l'immatériel. Grâce à la sacralisation de l'art, l'esprit qui conçoit l'œuvre et l'esprit qui l'anime ne s'opposent plus. Matérielle, l'œuvre représente une créature dotée d'un esprit. Gautier prête une puissance magique à l'art en tant que processus utilisant la matière et les formes pour recréer l'illusion de la vie ou la vie même.

On tient là, ni plus ni moins, l'une des leçons allégoriques des contes fantastiques. C'est ce que l'on pourrait appeler la poétique de l'incarnation, qui ne consiste pas seulement en la mimésis mais qui dérive aussi de l'évidente solidarité entre les artistes et leurs créations. Bien des fables de Gautier dépassent l'opposition entre la chose et sa représentation, entre matière et non-matière, entre substance et âme. Le pied de momie de Gautier, vidé de sa substance, s'est désincarné. Et ce sont précisément ce dessèchement et le procédé magique de l'embaumement qui, proches de la sculpture, créent les conditions de la pérennité de l'objet et la possibilité d'une réincarnation.

Ce processus dialectique entre la désincarnation et la réincarnation est doublé dans l'œuvre de Gautier par un autre mouvement intellectuel qui noue le désir de modernité créative de nouvelles valeurs à un processus révolutionnaire de destruction. Ce mouvement n'est du reste pas propre à Gautier. Il est l'apanage des romantiques pour lesquels la littérature nouvelle a mûri sur un volcan³. À l'image de l'éruption volcanique qui crève la croûte terrestre et dévaste le paysage avant de le remodeler totalement, la révolution romantique amorcée par les Jeunes France passe par un processus nihiliste de critique et de remise en cause radicale. La satire est l'étape préalable à l'innovation, notamment en termes de mœurs. Pour Gautier, la quête de modernité, motivée par un idéal déçu, passe par la réhabilitation de la matérialité et des plaisirs. Le présent article se propose d'explorer les points de passage entre l'esthétique partiellement matérialiste de Gautier et sa philosophie épicurienne. Cette philosophie implique que le sujet de l'écriture se projette en un jeu de miroirs avec la jeunesse libertine de l'époque Louis XIII.

L'incarnation ou le duo de l'esprit et de la matière : portraits, succubes, disparus

Gautier n'est ni un pur esprit, ni un matérialiste pur. Sa position médiane, qui relie toujours l'esprit à la matière, peut être intégrée à la doctrine néo-païenne que beaucoup de penseurs, d'écrivains et d'artistes du XIX^e siècle embrassent, comme le montrent la résurgence du mythe

¹ Mohamed-Ali Berhouma, « Les imaginaires de l'atelier ou l'expérience de la matière ouvrée », in *Socio-anthropologie*, n° 35, 2017, pp. 45-59.

² Gaston Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1983, p. 19.

³ Victor Hugo, Préface de 1824, *Odes et ballades, Les Orientales*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 207.

isiaque⁴ et la représentation de la nature alors souvent privilégiée par la littérature et les arts⁵.

La description littéraire et le portrait peint ont pour Gautier des affinités profondes, que le portrait dépeigne une personne réelle ou un personnage. La précision des portraits de Gautier fait appréhender au lecteur l'être et le caractère du modèle. Le portrait littéraire de Baudelaire, qu'il ait été saisi sur le vif ou composé d'après un tableau, suscite une présence, laisse affleurer une âme :

[...] les yeux, couleur de tabac d'Espagne, avaient un regard spirituel, profond, et d'une pénétration peut-être un peu trop insistante ; quant à la bouche, meublée de dents très-blanches, elle abritait, sous une légère et soyeuse moustache ombrageant son contour, des sinuosités mobiles, voluptueuses et ironiques comme les lèvres des figures peintes par Léonard de Vinci ; le nez, fin et délicat, un peu arrondi, aux narines palpitantes, semblait subodorer de vagues parfums lointains ; une fossette vigoureuse accentuait le menton comme le coup de pouce final du statuaire ; les joues, soigneusement rasées, contrastaient, par leur fleur bleuâtre que veloutait la poudre de riz, avec les nuances vermeilles des pommettes ; le cou, d'une élégance et d'une blancheur féminines, apparaissait dégagé, partant d'un col de chemise rabattu et d'une étroite cravate en madras des Indes et à carreaux⁶.

Les détails de la description et le choix des mots tendent à la fusion de la prosopographie – description physique – et de l'éthopée – portrait moral. Et, par-delà la double évocation du corps matériel et de l'esprit, c'est encore à un troisième terme que l'on peut rattacher le portrait. La gageure que relève ici Gautier consiste à englober dans la description de Baudelaire l'être de l'artiste et des suggestions sur son œuvre. Le sens de la couleur locale des *Fleurs du mal* filtre à travers la notation sur les yeux « couleur de tabac d'Espagne ». Il y a là comme un chassé-croisé des arts car c'est Goya qui, chez Baudelaire, représente l'esprit de l'Espagne⁷. Le sourire discrètement ironique des poèmes en prose baudelairiens (« Un Plaisant ») est évoqué à travers les comparaisons du poète avec la Joconde de Vinci. L'exotisme et l'érotisme des *Fleurs du mal* et des *Petits poèmes en prose* sont retracés grâce aux « vagues parfums lointains » et suggérés par la chemise en madras des Indes. La science descriptive de Gautier atténue l'opposition entre l'esprit et la matière car, dans le portrait de Baudelaire, l'être ne fait plus qu'un avec le paraître, l'apparence physique de l'homme avec l'esprit de ses œuvres. Gautier pare Baudelaire des prestiges d'un homme-livre et ce texte fait de Gautier un matérialiste spiritualiste.

Les contes fantastiques qui racontent une réincarnation relient précisément l'esprit et la matière de Gautier. Fables illustrant les pouvoirs de l'art et de l'écriture, elles ont une fonction méta-poétique. La capacité de la matière sensible à évoquer une âme est telle que l'œuvre permet à un « avatar » de ressusciter. Ainsi, dans « La cafetière », le tableau appendu et la description littéraire du fantôme d'Angela entrent dans une relation mimétique. La capacité d'évocation de la peinture, qui rend la vie aux défunts portraiturés, n'a d'égale que les prouesses de la description. Le fait marquant du conte, c'est la transition de l'imitation d'un modèle vivant par l'art (peinture ou description littéraire) au retour de son fantôme. Dans « La cafetière », tous les objets de la chambre, le lit, les tableaux et la cafetière s'animent. Puis les portraits arborent des expressions et s'illuminent. L'art mime la vie. Du mime de la vie à la vie elle-même, il n'y a qu'un pas. La créature qui sort du tableau existe-t-elle seulement dans le cerveau perturbé du personnage ; sommes-nous vraiment en présence d'une apparition ; ou encore y a-t-il là une simple allégorie sur l'art, sur le supplément d'âme que confère le génie à la matière ? Le fantastique ne tranche pas. La perfection matérielle de l'œuvre d'art, poussée jusqu'à un sens aigu du détail, est la condition artistique d'une incarnation qui se joue dans l'esprit du spectateur. Les œuvres d'art, bien qu'inanimées en apparence, sont agissantes, sensibles. Le succube rejoue à sa manière le duo du matériel et de l'immatériel présent

⁴ Voir Agnès Spiquel, *La déesse cachée : Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1997.

⁵ On pense en particulier au néo-paganisme anti-chrétien qui se manifeste dans l'œuvre de Zola.

⁶ « Charles Baudelaire », in Théophile Gautier, *Portraits et souvenirs littéraires*, Michel Lévy, 1875, p. 133.

⁷ Paul Guinard, « Baudelaire, le musée espagnol et Goya », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 67^e année, n° 2, avril-juin 1967, pp. 310-328.

dans l'art. Bien qu'il n'appartienne plus au monde des vivants, on peut voir et entendre le succube. Dans « La cafetière » comme dans « Le pied de momie », le fantôme se situe dans un entre-deux ; sa présence matérielle est attestée par l'illusion sensorielle de la vie, qui ne laisse rien à désirer aux sens : « Le sein de la jeune fille touchait ma poitrine, sa joue veloutée la mienne, et son haleine suave flottait sur ma bouche⁸. »

Le portrait sollicite la vue, le toucher et l'odorat du lecteur/spectateur ; la peau de la jeune fille séduit par sa texture, celle d'une précieuse étoffe. Le corps n'a rien de spectral et semble bel et bien s'être incarné. Tout ceci atteste la matérialité du fantôme. Cependant, à la différence d'une femme vivante, Angela, la revenante, vit moins par la chair que par le souffle ; elle ne fait que passer. Son corps laisse percevoir son âme par transparence et cette enveloppe matérielle se désintègre au chant du coq. « Marbre » en sursis, elle redevient sculpture après avoir cessé d'apparaître sous la forme d'un fantôme.

Gautier et Nerval ont développé un thème commun, la *fantasia* nocturne inspirée par la vision de portraits peints. Gautier présente la rencontre avec un esprit comme une expérience érotique. Quant à Nerval, il met en présence dans *Aurélia* un rêveur avec ses ancêtres qui, ayant traversé le temps, communiquent platoniquement⁹. La vision du chapitre III d'*Aurélia* est inspirée par la « ronde de nuit » de Rembrandt¹⁰, tandis que celle du chapitre IV commence par la mention de tableaux ébauchés et suspendus dans la maison d'un oncle, peintre flamand. Tout se passe comme si les portraits étaient l'émanation de parents disparus. Cette expérience est l'occasion d'une révélation sur les destinées humaines, et non, comme chez Gautier, le moment d'une étreinte furtive. Cette vision est commentée sur un plan métaphysique par un vieillard qui est probablement l'oncle du narrateur :

– Le néant, dit-il, n'existe pas dans le sens qu'on l'entend ; mais la terre est elle-même un corps matériel dont la somme des esprits est l'âme. La matière ne peut pas plus périr que l'esprit, mais elle peut se modifier selon le bien et selon le mal. Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous¹¹.

Nerval exécute à sa manière une figure du duo esprit/matière, fidèle à un credo néo-pythagoricien du romantisme qui réhabilite la matière en la spiritualisant¹². Que nous enseigne la comparaison de Gautier avec Nerval, l'un de ses *alter ego* romantiques? Gautier est plus enclin à la sensualité et à la matérialité que son complice journalistique et *jumeau* de Lettres¹³. Dans la fiction de Gautier, le fantôme prend chair et souffle. Il évoque très fugitivement l'idée d'une étreinte entre un humain et un fantôme. Plaquant le charnel ou le fantasmatique sur le spirituel, cette idée qui renvoie au mythe de l'incube est grivoise ou perverse.

Matérialisation par l'écriture

⁸ Théophile Gautier, « La cafetière », La mille et deuxième nuit, Seuil, « L'École des Lettres », 1993, p. 16.

⁹ Le narrateur d'*Aurélia* (I, IV) rencontre en rêve des êtres surnaturels qui communiquent sans parler. Au chapitre V, des créatures extraordinaires, muettes, sourient. Plus tôt, il avait rencontré son oncle après avoir vu son portrait au début de son rêve : « Il me fit placer près de lui, et une sorte de communication s'établit entre nous ; car je ne puis dire que j'entendisse sa voix ; seulement, à mesure que ma pensée se portait sur un point, l'explication m'en devenait claire aussitôt, et les images se précisaient devant mes yeux comme des peintures animées » (*Aurélia*, in *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Michel Brix, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 707).

¹⁰ *Ibid.*, p. 700.

¹¹ « Cette idée me devint aussitôt sensible, et, comme si les murs de la salle se fussent ouverts sur des perspectives infinies, il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même [...] » (*Ibid.*, p. 704).

¹² Nerval cite Pythagore au début de « Vers dorés ». Quelques années plus tôt, les philosophes saint-simoniens avaient préconisé la réhabilitation de la chair et de la matière.

¹³ Voir Françoise Sylvos, « Nerval et Gautier, l'aventure d'une collaboration », in *Le cothurne étroit du journalisme, Gautier et la contrainte médiatique*, dir. Martine Lavaud et Marie-Ève Thérénty, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 30, 2008, pp. 43-57.

Dans *Émaux et camées*, la robustesse de la matière, gage de la pérennité de l'art, est l'une des forces de l'artiste. La mort et la destruction mêmes peuvent être vaincues par les secrets de fabrication, par le génie de l'artiste qui insuffle une âme à la matière. Il en va de même pour la poésie et la prose. Forme du texte et matière du langage sont, pour reprendre une technique des Beaux-arts, les fixatifs de la pensée.

En poésie et dans la prose artiste, les figures de style permettent d'incarner non seulement des corps, mais aussi des idées, des sentiments, des abstractions. Le concret permet seul d'appréhender l'abstrait. Et ce processus est l'objet d'une représentation imagée. Dans « Avatar », les *impossibilia* de l'écriture suggèrent la non-coïncidence entre l'amour idéal et l'état de la langue, peu apte à saisir les nuances et à restituer les états du bonheur : « Il faudrait que chaque goutte d'encre se transformât dans notre plume en goutte de lumière, et que chaque mot s'évaporât sur le papier en jetant une flamme et un parfum comme un grain d'encens¹⁴. » Le langage peut non pas dire, mais seulement suggérer l'idéalité de l'amour qui unit la comtesse Prascovie Labinska à son mari, le comte Olaf Labinski. Idéalement, le mot devrait être la matérialisation sonore et visuelle d'un sentiment ou d'un concept. Le mot est censé sortir de la page sous une forme sensible comme, dans « La cafetière », la femme portraiturée sort de son tableau en pied. Mais il arrive que la chose ne puisse pas plus se dire que le mot prendre vie et chair.

On vient de recenser différentes situations dans lesquelles sont **surmontées** les contradictions entre l'idée ou l'idéal et la matière. La matière n'est pas, loin de là, affectée d'un coefficient négatif. Moins trompeuse que la personnalité, la « perfection matérielle » de l'art apparaît dans « La toison d'or » comme un idéal supérieur à l'idéal moral¹⁵. On voit ici à l'œuvre l'inversion des polarités mimétiques telles qu'elles sont définies dans les textes de voyage recueillis dans *Caprices et zigzags*¹⁶. Dans ces textes comme dans certains récits de Nerval sur ses pérégrinations dans le Nord, la réalité est minorée par rapport à la peinture. Le point de référence du voyageur n'est plus la réalité mais l'œuvre d'art. On trouve dans « La toison d'or » des paradoxes sur le degré supérieur de réalité que peuvent acquérir le rêve et la représentation picturale de Madeleine dans les musées d'Anvers¹⁷.

La matière est l'un des seuls points de coïncidence entre l'art idéal, véritable référence du sujet, et la vie. Mais si l'art parvient à faire fusionner l'idéalité et la matière, fût-ce par le détour de la dénégation ou de l'adynaton baroque¹⁸, la vie révèle un écart radical entre cet idéal et le réel. La désillusion n'existe que par contraste avec l'idéal. On peut donc dire que le cynisme affiché çà et là par Gautier est la contrepartie de son idéalisme. L'amour absolu, parfait, de Prascovie et d'Olaf est un idéal auquel s'opposent dans d'autres textes, ceux des *Jeunes France* par exemple, le blasphème et l'orgie. Aussi Gautier ne peut-il nous apparaître exclusivement comme un écrivain matérialiste.

Les Jeunes France et le matérialisme

Les Jeunes France offrent un point de passage entre le matérialisme, dont on vient de voir plus haut l'importance toute relative, et la satire de la vertu morale. La question de la matière s'y décline sous différents aspects : le corporel et la chair, les objets et leur substance, d'une part, et d'autre, part, le matérialisme auquel se rattachent le rire et la louange des plaisirs. Au centre de cette sphère du corporel, comme dans la couverture dessinée par Félicien Rops pour *Les Jeunes France*, on trouve la sexualité, représentée par la nudité du corps féminin. À côté du désenchantement romantique lié aux désillusions, le mobile du matérialisme prend racine dans le sens de l'intérêt, inhérent au statut indépendant de l'écrivain moderne qui s'affichait dans la préface de *Mademoiselle*

¹⁴ « Avatar », in *Un trio de romans, Militona, Jean et Jeannette, Avatar*, Paris, éditions Nelson, s.d., p. 177.

¹⁵ « [...] sans qu'il s'en doutât, la femme n'était pour lui qu'un modèle » (Théophile Gautier, « La toison d'or » in *Nouvelles*, Charpentier, 1852, p. 155).

¹⁶ Voir le principe de l'esthétique romantique qui repose sur l'inversion des polarités mimétiques (cf. Françoise Sylvos, « Caprices et zigzags : "bohème militante" et style Louis-Philippe Napoléon III », in *Théophile Gautier et le Second Empire*, Actes du Colloque international du Palais Impérial de Compiègne, 13-15 octobre 2011, dir. Anne Geisler-Szmulewicz et Martine Lavaud, Nîmes, Lucie éditions, 2013, p. 142-158).

¹⁷ *Ibid.*, pp. 162-163.

¹⁸ Comme on vient de le voir avec la figuration de l'amour idéal entre la comtesse Prascovie et son mari.

de Maupin. On aime, dans les contes-inventaires¹⁹ des *Jeunes France* dont *Elias Wildmanstadius* est l'exemple type, la quête du confort et l'accumulation des objets. À côté du bric-à-brac façon antiquaire et du décor surchargé des contes, les débordements rabelaisiens de l'appétit, le pantagruélisme entrent en résonance avec les professions de foi et postures libertines attestant l'essor de la *libido* juvénile.

Force est de constater que la déception amoureuse est présentée dans nombre de textes de Gautier comme un trauma. Le bilan sceptique des *Jeunes France* sur la vertu des femmes n'a rien à envier aux délires jaloux d'Octave, trompé à dix-neuf ans par sa maîtresse dans *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset. Ce choc initial est à l'origine de la perte des illusions, cause, au moins supposée, du libertinage et du matérialisme. L'opposition entre le cynisme et l'idéalisme est à la fois une constante et une question de période dans l'œuvre de Gautier. Le désenchantement et la débauche justifiés par les impostures morales du siècle explosent tôt dans son œuvre lors de ce qui ressemble à une crise d'adolescence prolongée. Lorsqu'il publie *Les Jeunes France*, Théophile Gautier n'a que vingt-deux ans.

Avant d'aborder le *credo* libertin affiché dans le poème liminaire des *Jeunes France*, il semble important de rappeler certains points de la théorie du rire. Dans son *Essai sur le rire rituel* consacré au mythe de Baubo (1911), le rire est associé par l'archéologue Salomon Reinach (1858-1932) à l'étalage impudique de la sexualité féminine. Or, dans cette étude, il cite des vers de Théophile Gautier pour évoquer la puissance de régénération du réveil de la nature au printemps :

Tandis qu'à leurs œuvres perverses
Les hommes courent, haletant,
Mars qui rit, malgré les averses,
Prépare en secret le printemps ...

On a reconnu le poème « Premier sourire du printemps », extrait d'*Émaux et camées*. Le rire de la nature en état de reverdie n'est pas seulement un *topos*. Les lieux aimables sont tout à la fois placés sous le signe de la fécondité, de la fertilité et du rire²⁰. La citation de Gautier illustre la théorie de Salomon Reinach selon laquelle Eros et Gelos, dieu du rire, ont partie liée. La rencontre entre Gautier et Salomon Reinach n'est pas fortuite. Gautier a su unir les jeux de l'esprit²¹ aux jeux de l'amour et du hasard. Le choix de la *goguenardise* parmi d'autres types de comique scelle, comme l'atteste le sous-titre « Romans goguenards », l'alliance du bas corporel et du rire²². L'insertion des vers de Gautier dans l'étude de Reinach apparaît comme une invitation à s'appuyer pour étudier les contes sur les conceptions anthropologique et freudienne du rire perçu comme passion ou pulsion libidinale. Tout lecteur de Gautier, dont la provocation est l'arme du matérialisme, peut appréhender la dialectique de la satire et de la régénération créatrice engendrée par la révolte juvénile.

Dans « Le rire d'Eros ou le libertinage de l'imagination », Bruno Roche s'interroge sur l'essence du rire libertin. Il considère comme réductrice la conception développée par Leo Strauss²³, qui assimile le rire libertin à un comique significatif. « Parce qu'il est d'abord un phénomène psycho-physiologique, le rire reste une passion »²⁴. L'hilarité n'est donc pas réductible à sa

¹⁹ L'inventaire et l'atomisation de la description sont des techniques littéraires humoristiques pratiquées par Rabelais (cf. dans *Le quart Livre* l'inventaire du corps de Carême prenant). Le Moyen Age et la Renaissance sont deux références historiques proches pour les romantiques. Ainsi, Elias Wilsmanstadius croit vivre en 1500 ; la bouteille, divine ou non, est au centre des orgies estudiantines de même qu'elle est au cœur du cycle bachique rabelaisien. Gargantua procure l'épigraphe d'*Onuphrius*.

²⁰ « Le rire ne marque pas seulement la vie, mais l'intensité, la plénitude de la vie ; c'est pourquoi Homère parle du rire de la terre verdoyante [10] et aussi du rire inextinguible des dieux, (...) » (Salomon Reinach, *Le rire rituel*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1911, mis en ligne le samedi 6 mai 2006 sur le site « Psychanalyse-Paris.com et consultable ici <http://psychanalyse-paris.com/Le-rire-rituel.html>).

²¹ Voir l'étude de Françoise Court-Pérez intitulée *Gautier, un romantique ironique, sur l'esprit de Gautier*, Paris, Champion, 1998.

²² L'adjectif « goguenards » dérive du mot « gogue[s] » aux connotations scatologiques.

²³ Léo Strauss, *La Persécution et l'art d'écrire*, Paris, Gallimard, « Tel », 2009.

²⁴ Bruno Roche, « Le Rire d'Eros ou le libertinage de l'imagination », in Alain Vaillant, *Esthétique du rire*, Presses

dimension rationnelle ni à sa fonction phatique. Elle résiste à toute tentative de mise en ordre. Dans ses pratiques culturelles – saynètes et histoires comiques, cortège de *Cómos* salué par des plaisanteries obscènes –, dans ses mythes – celui de Baubô et de Déméter en particulier –, l'Antiquité a scellé l'alliance indissoluble du sexe et du rire. L'obscénité qui réjouit est d'ailleurs présente aussi bien en Grèce qu'au Japon, comme le montre Salomon Reinach²⁵.

On précisera ici que l'alliance du rire et du **bas corporel correspond à l'alliance de l'opposition politique avec le pulsionnel**. L'obscénité est un défi aux convenances de la société et la marque d'une forme de rébellion par rapport à ses normes. Quant au « bas corporel », il est, dans la satire, utilisé pour faire chuter les idoles, les autorités et leurs représentants, qu'ils soient politiques, religieux ou judiciaires, en raison de sa vigueur et de sa vitalité. Une lecture assidue des grands classiques de la satire, tel que *La satire Ménippée*, révèle la collusion entre l'obscène, le critiquable et le risible.

Freud et Salomon Reinach mais aussi, par la suite, Bakhtine²⁶, ont souligné les liens entre le rire et la libido. Salomon Reinach construit sa réflexion sur le rire autour du mythe de Baubo ; celle-ci rend sa joie à Déméter en soulevant sa robe. De nombreuses statues et représentations iconographiques mettent en scène ce geste inconvenant. Dans *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient* (1905), Freud envisageait le rire comme un processus d'épargne psychique et comme une dépense d'énergie libidinale. Il mettait en évidence les « tendances » de l'esprit, dont les tendances hostiles et les tendances obscènes :

Là où le mot d'esprit ne constitue pas une fin en soi, c'est-à-dire là où il n'est pas innocent, il se met au service de tendances, de deux seulement au total, qui peuvent elles-mêmes être envisagées d'un point de vue unique : il s'agit soit du mot d'esprit hostile (celui qui sert à commettre une agression, à faire une satire, à opposer une défense), soit du mot d'esprit obscène (celui qui sert à dénuder)²⁷.

Freud met en avant l'ambivalence de la tendance grivoise, qui est à la fois une tendance de séduction – substitut à la relation sexuelle elle-même – et une agression puisqu'elle viole les lois de la pudeur sans le consentement de la personne auquel s'adresse la grivoiserie. Symétriquement, l'agression verbale causée par l'esprit provoque le plaisir de l'auditoire au détriment de la victime ou du ou de la destinataire des quolibets²⁸. Cette jouissance est causée par la levée de la censure intégrée au psychisme du fait des convenances sociales. Et c'est la forme astucieuse, légère, du mot d'esprit qui permet de contourner le barrage de cette censure²⁹. Laisant affleurer la veine érotique dans son œuvre, comme le fameux Théophile de Viau libertin auquel il est identifié par ses contemporains, et auquel il consacre une notice dans *Les Grotesques*, Gautier se distancie de la « culture chrétienne » et bourgeoise de la culpabilité.

À son tour, Bakhtine a montré, dans sa magistrale étude sur Rabelais, les liens entre le rire et la sexualité. Il a montré le caractère régénérateur, profondément joyeux et bienfaisant du grotesque lié au bas corporel, aux besoins élémentaires et aux appétits. Revêtant une dimension collective, « le principe matériel et corporel est le principe de la fête, du banquet, de l'allégresse, de « la bonne chère »³⁰. Ce principe procède par le rabaissement carnavalesque des figures de l'autorité, mais aussi de tout ce qui est spirituel ou abstrait.

universitaires de Paris-Ouest, « *Orbis litterarum* », 2012, p. 1.

²⁵ Salomon Reinach, *op.cit.* Ici s'arrête la référence à l'article de Bruno Roche.

²⁶ Sophie Duval, « La périlleuse mention du bas corporel », *Poétique*, 2010/2, n° 162, p. 205.

²⁷ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses relations avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1988, p. 188.

²⁸ « Le mot d'esprit tendancieux a généralement besoin de trois personnes : outre celle qui fait le mot d'esprit, il en faut une deuxième, qui est prise comme objet de l'agression à caractère hostile ou sexuel, et une troisième en qui s'accomplit l'intention du mot d'esprit, qui est de produire du plaisir » (*ibid.*, p. 193).

²⁹ « Dès lors, on peut enfin toucher du doigt ce que le mot d'esprit réalise quand il est au service de sa tendance. Il rend possible la satisfaction d'une pulsion (de la passion lubrique ou hostile) en s'opposant à un obstacle qui lui barre la route, il contourne cet obstacle et puise ainsi du plaisir à une source de plaisir qui était devenue inaccessible du fait de l'obstacle. » (*Ibid.*, p. 195).

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et à la Renaissance*, Gallimard, Tel, 1970, p. 28.

La crise des valeurs dans *Les Jeunes France* et *Mademoiselle de Maupin*

On opposera ici la posture des satiristes antiques et celle de Théophile Gautier au début des *Jeunes France*. Quand le satiriste classique Perse était stoïcien, quand Horace s'appuyait sur la morale épicurienne de modération et de discrétion qui donnait sens, par exemple, à sa critique de l'ambition, le poème liminaire des *Jeunes France* (1833) présente Théophile Gautier comme un anarchiste qui s'attaque aux valeurs morales fondatrices de la satire. Ce texte liminaire est en soi un paradoxe. Tout en proférant une satire, il annihile le fondement moral de la satire classique. Si le romantisme est un anti-classicisme, la satire selon Gautier est plus proche de l'esprit des *Grotesques*, de Théophile de Viau, poète libertin, que des valeurs intransigeantes préconisées par Horace ou par son imitateur classique, Boileau. Dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), Gautier s'émancipera on le sait de tout ce qui est extérieur à l'art et notamment de l'instrumentalisation morale de la littérature :

Une des choses les plus burlesques de la glorieuse époque où nous avons le bonheur de vivre est incontestablement la réhabilitation de la vertu entreprise par tous les journaux, de quelque couleur qu'ils soient, rouges, verts ou tricolores. [...] Penser une chose, en écrire une autre, cela arrive tous les jours, surtout aux gens vertueux.

La critique de la vertu est une antienne présente aussi bien au début des *Jeunes France* que dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Et ce *credo* est ancré dans un faisceau de causalités : une forme de désillusion qui va jusqu'à l'anarchisme et au nihilisme ; le sentiment de la mort qui accentue l'impérieuse nécessité du *carpe diem*.

Au vers 1 du poème liminaire des *Jeunes France*, le nihilisme juvénile, la révolte s'illustrent de façon emphatique par l'expression répétitive « rien, moins que rien ». La première partie du poème s'attache à déconstruire les valeurs de la société du XIX^e siècle tandis que la seconde partie du poème met en place une ligne de conduite caractérisée par l'inconduite ou l'écart de conduite. Le poème liminaire situé après la préface est construit en deux blocs distingués par un régime d'énonciation différent. C'est le passage du « vous » au « nous », le passage d'une parole satirique extérieure à une parole qui implique le sujet dans un processus de réaction au monde tel qu'il va et qui pose les valeurs communautaires de la bohème littéraire et de la camaraderie comme fondamentales en face de la conduite bourgeoise motivée par l'intérêt qui se donne pour alibi une moralité de surface.

Le procédé satirique consiste à faire tomber les masques. Le titre « La farce du monde » tend à présenter la marche du siècle comme une comédie, comme un spectacle dérisoire. C'est le fameux *topos* satirique du *theatrum mundi*. Quelles sont les valeurs mises à mal par cette « moralité » paradoxale – sous-titre dont finit par se parer le poème ? Parmi celles-ci, la valeur centrale incriminée est la « vertu », à laquelle prétendent les femmes, les écrivains et les bourgeois. C'est donc le fondement habituel de la satire qui est réduit à néant par cette satire moderne.

Un discrédit est jeté à la fois sur les institutions morales et sur les institutions littéraires, le prix Montyon étant décerné par l'Académie aux œuvres censées encourager les bonnes mœurs. La condamnation du prix Montyon passe par le décalage entre le sujet et le complément de phrase. Comment « Un filou », malhonnête par définition, pourrait-il logiquement prétendre à un prix de vertu ? Ici le début de la phrase est annulé par sa fin. « La main dans votre poche » suggère que la postulation au prix Montyon est intéressée. Le rabaissement est typique du grotesque et du carnavalesque. On chute de l'élévation morale à la bassesse de l'intérêt matériel.

Gautier fait ensuite choir la femme de son piédestal – comme, bientôt, Balzac qui dénoncera dans les bourgeois déclassées, de faux anges et, plus généralement, les tartufferies de l'amour angélique. Le rejet externe du vers 5 sur le vers 6 isole l'adjectif « chaude encor ». L'irrégularité a pour but de souligner le désir féminin et le caractère charnel de la femme. Cette dernière cumule les pulsions érotiques, l'inanité du lien conjugal et la vénalité. La prostitution généralisée, de la plume

ou du corps, affleure sous les apparences de vertu. Un écart se fait jour entre le discours et les actes ; les mobiles des actions humaines sont profondément intéressés.

Ce sont ensuite ces piliers de l'ordre moral, petits bourgeois serviteurs de la religion que sont les marguilliers, puis la piété filiale, qui tombent de leur piédestal. Des actions criminelles et l'absence de sentiment réel caractérisent aussi bien les bourgeois que leurs héritiers. Toutes les vertus humaines ne sont donc que des masques couvrant de bonnes paroles le spectre de l'universelle cupidité. Dans cette première phase satirique, le poème liminaire des *Jeunes France* combine la rhétorique bien huilée du vers didactique avec la légère et savante claudication créée par les nombreux rejets et contre-rejets internes et externes. Pas de frénétisme sans une révolte contre les conventions littéraires. En l'occurrence, ce grand niais d'alexandrin se trouve, déjà, quelque peu disloqué.

La dynamique du poème et son unité formelle tiennent non seulement à cette stylistique du rejet, mais aussi à la reprise des mêmes mots dans un même vers :

- « Rien, moins que rien » (v.1.)
- « Bon » scandé 3 fois au v.13
- « Femme » et « femme » (v. 7.)
- « Vieilles » et « vieilles » (v.13)
- « Enivrons-nous » et « ivresses » (v.28)

Tous ces polyptotes ont une valeur emphatique. L'insistance permet d'accentuer la négation des valeurs obsolètes et de revendiquer les mœurs festives d'une génération perdue.

La dénonciation de la fausse vertu chez les écrivains et les personnes de la bonne société est un thème repris et développé dans plusieurs nouvelles du recueil. Le poème liminaire introduit notamment « Sous la table », où prend place une véritable dissertation sur la fausse vertu des femmes. Ce type de propos est comique par l'insolence et participe de ce que Freud³¹ puis Escarpit appellent la suspension du jugement de respect.

Les exclamatifs « Mentez, pillez, tuez » sont moins des ordres qu'une injonction – épitrope – ironique. Paradoxalement, les crimes attirent les bonnes grâces de la société sur ceux qui les commettent. On assiste au couronnement posthume de la scélératesse. Les paradoxes de Gautier sont une imitation cynique des paradoxes de la société. Il prend les figures de la dignité morale sur le fait, afin de mieux nier leur autorité ; et de cautionner toutes les licences face à cette morale superficielle. Le comique de Gautier tient en grande partie à cette levée des interdits sociaux et à son esprit provocateur. Et ce comique, comme le cynisme, a une fonction décapante et philosophique. Le paradoxe est un jeu d'esprit qui relève du *seriosum ludere* ; il remet en cause la *doxa*, les idées reçues. On se rappelle, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, l'anecdote sur un bourgeois qui dit qu'il n'emmènerait pas sa *maîtresse* regarder une pièce de théâtre qu'il juge immorale ! Ce personnage est pris en flagrant délit d'auto-contradiction.

La dénonciation de la société bourgeoise de Louis-Philippe repose non seulement sur un constat d'hypocrisie, mais sur une critique à l'égard de la démonétisation des signes verbaux. Dans un mouvement de démythification, Gautier se révolte contre la langue et dénonce l'illusion nominaliste qui crée un mot ne correspondant, selon lui, à aucune réalité. La vertu est « un mot à rayer de la langue ». L'existence du mot ne suppose pas nécessairement l'existence de la chose. La chose n'existant pas, supprimer le mot. L'anti-cratylisme de Gautier est aussi anti-idéalisme. De même, l'épithaphe gravée sur la pierre tombale du père de famille n'a rien de commun avec le caractère réel de la personne enterrée.

Le détail des grimaces de vertu est commenté dans un passage récapitulatif qui renoue avec le thème général du texte, « la vertu », assorti de « la morale antique ». Gautier prend de la hauteur vis-à-vis du texte et du déroulement de l'histoire occidentale. Il renouvelle le genre satirique, dont il garde la dimension critique en laissant sur le bord du chemin son fondement moral. Le texte en appelle à un profond renouvellement des mœurs, comme le font un grand nombre d'écrits de la même génération. On pense non seulement à des poèmes inédits que l'on ne sait trop attribuer à

³¹ Sigmund Freud, *op.cit.* Voir aussi Robert Escarpit, *L'humour*, PUF, « Que sais-je ? », 1981.

Nerval ou à Gautier³², mais aussi à *André del Sarto* (1833), où Musset, la même année, interpelle le public sur le côté suranné des codes de l'honneur viril et des duels³³. La recherche d'une nouvelle éthique s'accorde avec le sentiment de la modernité : « la mode en est passée », écrit Gautier. Il se fait le porte-parole des offensives rebelles d'une génération, comme on peut le comprendre à travers la postulation « Nous tous, enfants perdus de cet âge critique ».

Révolution des mœurs et camaraderie

À travers l'expression « et le siècle qui marche », un idéal de progrès s'affirme au détriment d'un passé que l'on rejette. Cet idéal de progrès condamne en bonne logique les mœurs désuètes, qui ne sont plus aux yeux de Gautier qu'une enveloppe vide, sans contenu réel. L'expression « ainsi que des haillons » fait coup double. Elle reprend le polyptote « toutes les vieilles lois des vieilles nations » pour condamner aussi bien le passé définitivement caduc que la dimension somptuaire de la morale traditionnelle. Exalter les passions, développer une philosophie libertaire, le sens du luxe et de la fête, appelés à devenir des leviers économiques... On reconnaît ici des vues proches de celles de Fourier, avec lesquelles Gautier renouera en 48, dans des articles de nature utopique³⁴. Le poète penche pour une révolution des mœurs. Si l'on brûle tout ce qui fut jadis encensé, c'est pour promouvoir de nouvelles valeurs. Le texte juxtapose les images de la destruction (l'écroulement et l'abîme) et de la régénération, selon la dynamique ou la dialectique analysée par Bakhtine dans ses études sur le carnavalesque. Après 1830, règne un sentiment d'abandon lié à une crise religieuse et existentielle qui transparait dans « cet âge critique ». Une métaphore géologique et climatérique permet d'évoquer l'histoire. « S'écrouler », « abîme » sont des termes qui évoquent un tremblement de terre, un cratère dessiné par un séisme. Mais cette révolution est avant tout un joyeux carnaval.

Aux valeurs matérialistes liées au plaisir de boire, de fumer et de festoyer avec des femmes, s'adjoignent des valeurs sociales : la camaraderie de la « bande joyeuse » est associée au symbole circulaire du bol de punch. C'est aussi un signe de ralliement générationnel autour d'un conte d'Hoffmann. Le bol de punch est un *topos* depuis Hoffmann et son fameux conte fantastique « Le pot d'or » (1814). Dans ce texte d'Hoffmann, fameux pour les jeunes romantiques, la consommation du punch entraîne un délire collectif dans le salon de Véronique, l'amie de cœur de l'étudiant Anselme. Anselme commence à manquer de respect aux dignes personnages qui l'entourent et confond un homme de loi avec un chat-huant, le traitant de divers noms d'oiseaux. La scène unit le fantastique au comique ; car le point de vue de la narration est la focalisation interne du point de vue du personnage principal, l'étudiant Anselme. Le lecteur peut entrer dans ses délires comme s'il était l'étudiant visionnaire. Son délire est communiqué aux autres personnages qui intègrent ses fantasmagories dans leur discours. Cette propagation confère aux fantasmagories de l'étudiant Anselme un semblant de réalité et de crédibilité.

Quel est le rôle de l'intertextualité hoffmannienne pour Théophile Gautier ? La béance, en creux, de la « coupe » ou du « bol », reproduit la béance de l'abîme évoqué plus haut. Mais le texte opère une métamorphose : la conversion de l'abîme destructeur en abîme régénérateur, grâce à l'intervention de Bacchus, dieu du vin, ou, ici, de l'alcool fort et exotique. L'alcool représente la chaleur de la convivialité et la liesse du groupe juvénile. La coupe, le bol de punch sont doublement fédérateurs de la communauté représentée par le « nous ». Ils rassemblent en tant que symboles de la convivialité rabelaisienne et juvénile du plaisir matériel ; mais aussi comme intertextes familiers à toute une génération puisque les premières traductions des contes d'Hoffmann datent de la fin de la décennie 1820. Le punch est vu comme une potion magique (« bout et siffle ») qui réalise l'alchimie de la bohème littéraire. Le poème liminaire introduit directement à la nouvelle sur le bol de punch qui va suivre.

³² Voir Françoise Sylvos, « Mythes politiques et philosophie de l'histoire », in *Gérard de Nerval, Histoire et politique*, dir. Gabrielle Chamarat, Jean-Nicolas Illouz, Mireille Labouret, Bertrand Marchal, Henri Scepi, Gisèle Séginger, Garnier, « Rencontres », 2018, pp. 257-276.

³³ La mort d'un ami ne rendrait pas à André son amour perdu et ne mettrait pas de baume sur son cœur déchiré par la double trahison amoureuse et amicale. En cette circonstance, les codes de la *vendetta* se révèlent obsolètes et dérisoires.

³⁴ Voir Françoise Sylvos, « Paris futur ou le théâtre de l'avenir », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 26, novembre 2004, pp. 349-361.

Le poème liminaire des *Jeunes France* trouve des échos dans un discours versifié de Nerval très nihiliste de la même période intitulé ironiquement « Profession de foi ». Nerval y abdique toutes ses croyances et se désolidarise des idéaux de son temps. Un sentiment de chute et de vide est dénoté par Gautier au travers de termes comme « abîme » ou « tombe ». Il y a là un paradoxe : la mort et la chute, la fin d'un monde amènent la joie de même que lors d'un carnaval l'effigie du passé est brûlée avant que tout le monde ne s'amuse. La crise entraîne le risque de l'athéisme par désespoir (« D'un siècle sans espoir »). Le doute religieux s'immisce de même que dans « Le Christ aux oliviers » de Nerval. Mais cette crise existentielle a son revers positif : elle ôte au sujet romantique le sentiment de la culpabilité chrétienne, allège sa vie et le rapproche de ses contemporains. Ainsi se dégage de l'envoi la conscience de la finitude des hommes. Comme l'explique la seconde partie du texte, le sentiment de la mort doit les pousser à vivre leur vie pleinement et à rechercher le bonheur et les plaisirs avant tout. La violence martiale est convertie en principe vital : « en avant les viveurs ! » est un cri de guerre qui s'adresse à des amoureux de la vie. Une forte énergie dérive de la pulsion érotique. Gautier exhorte les débauchés à se livrer collectivement à leurs penchants, comme le ferait un général s'adressant à ses troupes. Non seulement il prend là ses distances avec la morale bourgeoise, érigeant le vice en principe de vie, mais il transpose et subvertit le vocabulaire de la guerre et de l'honneur militaire sur lesquels repose l'ordre social de l'époque. Dans le second mouvement du texte, clairement divisé en deux moitiés égales³⁵, intervient donc la contrepartie du premier mouvement satirique : dénoncée, la mascarade de la vertu autorise la jeunesse à rechercher les plaisirs des sens, l'alcoolisme, la débauche. Les verbes se conjuguent à l'impératif (« Enivrons-nous, amis, de toutes les ivresses ») et annoncent, à travers des conseils de dissipation le paradoxe baudelairien de la morale immorale, que l'on retrouvera dans le poème du *Spleen de Paris* intitulé « Enivrez-vous ». Les conseils immoraux dénotent la subversion par le texte de la finalité de la morale. Non seulement les plaisirs matériels ne sont plus l'objet d'une désapprobation morale, mais on les introduit sous l'angle de la modalité déontique. En outre, un principe anti-bourgeois oriente la vie humaine car la jeunesse est incitée à la dépense et au gaspillage de son énergie et de son temps (« usons bien nos beaux ans »), à rebours du principe d'épargne caractéristique de l'ordre bourgeois.

L'*auctoritas*³⁶ est subvertie par la comédie de l'auteur qui s'englobe dans la satire moderne. C'est l'autodérision de la « farce du monde » non plus déniée, mais pleinement assumée. Lorsque Gautier écrit « Faisons les lords Byrons et les petits Don Juan », le sourire du lecteur naît de la distance ironique du sujet de l'écriture avec son propre personnage. Il ne s'affuble pas du masque de l'autorité morale et oublie de se prendre au sérieux, même dans sa chute. La caractérisation de Gautier comme romantique ironique trouve toute sa légitimité à travers l'étude de ce passage³⁷. Le sujet de l'écriture exhibe le masque littéraire dont il affuble ses penchants avoués. Le masque s'avoue comme tel et le sujet de l'écriture se présente comme un risible avatar des archétypes masculin de la séduction. La triade rire/insolence critique/sexualité mise en évidence plus haut forme une configuration solide qui donne sa cohérence au texte.

Nouveau paradoxe, les plaisirs sont à la fois la cause d'une mort précoce et l'instrument d'une métamorphose de Tanathos en Eros. Le poème se termine par la personnification de la faucheuse. Les ripailles auront raison des viveurs (« nous tire par la manche au sortir d'un festin »). Mais la mort est métamorphosée en prostituée (« la mort, cette vieille catin »). La comparaison est dégradante et rappelle, à la manière des danses macabres, l'égalité des humains devant la mort, mais cette dernière est aussi érotisée et dotée d'attraits pour une génération que son anarchisme bousingot et son côté désabusé poussent au nihilisme. Le recours métaphorique à la figure de la prostituée participe d'un *topos* romantique qui repose sur les paradoxes de l'Évangile³⁸. Si le terme de « vieille

³⁵ « La vertu ? C'était bon quand on était dans l'arche » est une réponse à la question initiale « Qu'est-ce que la vertu ? ». La reprise anaphorique du début du texte intervient au milieu du poème : deux parties à peu près équivalentes de deux fois quinze vers composent donc ce « dialogue bachique » construit sur le mode question/réponse.

³⁶ Le principe de l'autorité légale et morale de l'écrivain est à l'origine du mot « auteur » (c'est l'un des sens du mot *auctor*).

³⁷ Voir Françoise Court-Pérez, *op.cit.*

³⁸ De nombreux exemples peuvent être cités : Alphonse Esquiros revalorise la prostituée dans *Les vierges folles* (1840) ;

catin » est péjoratif, le recours à ce vocable familier, dissonant en poésie, participe d'un esprit de scandale et renvoie aux plaisirs de la chair, à leurs dangers en un temps où les maladies vénériennes peuvent entraîner la déchéance ou pire, la mort. L'homonyme de Théophile est connu pour avoir admis ce terme dans son *Parnasse satyrique*, un recueil collectif qui fut à l'origine d'un véritable tollé et de la condamnation du libertin³⁹. Dans la perspective de la joyeuse camaraderie vouée aux plaisirs qu'évoquent les titres des *Jeunes France*⁴⁰, prennent sens les références de Théophile Gautier aux poètes libertins du XVII^e siècle, D'Assoucy et Théophile de Viau. *Les Grottesques* sont constitués de textes publiés dans la presse et c'est un recueil que Gautier élabore parallèlement aux récits des *Jeunes France*. Les libertins dont parle Théophile Gautier dans *Les Grottesques* ont développé une conception matérialiste de la vie. Ils ont associé cette liberté de mœurs avec le rire satirique⁴¹ et avec le libertinage érudit. Cette version baroque de l'épicurisme suppose une spiritualité plus libre et proche de la nature que le catholicisme ; on peut appréhender ici les affinités profondes entre la spiritualisation de la matière par Théophile Gautier et le néo-paganisme de Théophile de Viau.

Il n'est pas certain que Théophile Gautier ait mesuré à quel point les œuvres de Théophile de Viau sont licencieuses, tant il plaide pour l'innocence du libertin et de ses vers⁴². Se peut-il que le poète impeccable n'ait pas eu accès aux éditions du XVII^e siècle du *Parnasse satyrique* ? Ce recueil ne fut réédité – pour être aussitôt condamné – qu'en 1861. Toutefois, l'identification de Gautier à Théophile⁴³ permet de superposer les deux dimensions de la satire que révèle la variante orthographique du mot. « Satire » s'écrit « satyre » aux XVI^e et XVII^e siècles. La tradition littéraire de la satire apparie liberté de mœurs et liberté de parole, rire critique et affichage obsessionnel de la sexualité que symbolise le personnage mythologique du satyre.

Conclusion

Les deux volets de cette contribution mettent en relief deux versants du matérialisme de Gautier. La poétique de l'incarnation met en place une série de fables fantastiques qui entrent dans un jeu métatextuel avec les pouvoirs de la littérature et les arts. La résurrection de sujets peints, statufiés et/ou décrits ayant lieu dans nombre de nouvelles de Gautier illustre le pouvoir vital de l'art à insuffler une âme dans la matière, à faire de la matière le réceptacle et le refuge de cette âme⁴⁴. L'aspect païen de ce matérialisme explique les affinités profondes de Gautier avec les poètes libertins dont il collectionne les portraits rassemblés dans *Les Grottesques*. Le matérialisme, c'est aussi l'apologie des plaisirs de la chair, de la bonne chère et de la fête. La camaraderie et la liesse représentés dans *Les Jeunes France* rejouent au XIX^e siècle, sur un mode atténué et voilé, la révolte des libertins⁴⁵. Gautier exprime en quelques vers l'idéal de la bohème romantique, l'idéal collectif

Balzac exalte le cœur et le dévouement de la courtisane Esther ; Victor Hugo expliquera les sacrifices de Fantine par l'amour maternel.

³⁹ On y trouve beaucoup de termes grossiers et graveleux, dont celui de « catin » (« Épigrammes », *Le Parnasse satyrique*, Gand, Duquesne, Paris, Claudin, tome I, 1861, p. 36).

⁴⁰ « Sous la table » ou « Le bol de punch ».

⁴¹ La satire et la moquerie visent notamment, dans *Le Parnasse* de Théophile, les vices cachés des femmes, leur caractère libidineux, dissimulé sous les masques de la vertu ou les apparences de la bonne société.

⁴² « Quant à ses vers, du moins ceux qu'il avouait et qui sont signés de son nom, ils sont certainement aussi chastes, s'ils ne le sont pas plus, que les plus chastes vers du plus chaste poète de ce temps. – Il aimait la bonne chère, il en convient lui-même ; mais ce n'est pas une raison pour bannir un homme du royaume, et encore moins pour le brûler vif » (Théophile Gautier, « Théophile de Viau », in *Les Grottesques*, Michel Lévy, 1856, p. 77).

⁴³ « Avant d'avoir lu un seul de ses vers je lui portais déjà un tendre intérêt à cause de son nom de Théophile, qui est le mien, comme vous le savez ou comme vous ne le savez pas. » (*ibid.*, pp. 65-66).

⁴⁴ Avant lui, Théophile de Viau avait réuni à son *Parnasse satyrique* un texte sur la passion amoureuse que peut engendrer un portrait peint (« Ode sur un portrait fait à plaisir », in *Le Parnasse satyrique*, *op.cit.*, pp. 43-44).

⁴⁵ Voir aussi F. Sylvos, « La référence au burlesque dans l'œuvre de Gérard de Nerval », *Poétiques du Burlesque*, éd. D. Bertrand, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1998, pp. 431-444 ; « Éditions et visages de Scarron au XIX^e siècle », *Elseneur*, numéros 15-16 [Postérités du Grand Siècle], éd. S. Guellouz, 2000, pp. 63-76 ; « La légende de Dassoucy au XIX^e siècle ou l'enfance de Dassoucy par Paul Lacroix » ("Avez-vous lu D'Assoucy ?", Actes du colloque international du CERHAC, Clermont-Ferrand, 25, 26 juin 2004, édités par Dominique Bertrand, Presses universitaires

de fraternité et de liberté d'une génération qui aspire à un changement des mœurs et à une réhabilitation de la chair. Malgré la désillusion que suppose la satire, le désenchantement et le cynisme entrent dans une relation dialectique avec la foi dans l'amitié et dans les pouvoirs de l'art, avec la croyance dans la vie après la mort. Le matérialisme et le formalisme esthète de Gautier sont tempérés par ses idéaux et sa spiritualité.