



**HAL**  
open science

## Théophile Gautier et l'art du portrait

Françoise Sylvos

► **To cite this version:**

Françoise Sylvos. Théophile Gautier et l'art du portrait. Fabienne Bercegol. Usages du portrait littéraire. Faire voir, révéler, émouvoir, Hermann, pp.195-214, 2023, 9791037022530. hal-04299872

**HAL Id: hal-04299872**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-04299872v1>**

Submitted on 28 Dec 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

## Théophile Gautier et l'art du portrait

Françoise Sylvos, Professeur des Universités, Section IX  
*Université de la Réunion, DIRE*

Article publié sous la référence : « Théophile Gautier et l'art du portrait », in *Usages du portrait littéraire*, Faire voir, révéler, émouvoir, Hermann, Fabienne Bercegol dir., janvier 2023, pp. 195-214.

Théophile Gautier disait à la Princesse Mathilde avoir manqué sa vocation de peintre et passé sa vie à réaliser des transpositions d'art pour compenser cet échec<sup>1</sup>. La description physique semble un substitut au portrait graphique ou peint. Ancien rapin<sup>2</sup> et critique d'art, Théophile Gautier accorde un soin tout particulier à ce morceau de bravoure qu'est la description ; sa palette est riche. Les figures qu'il peint sont tantôt inspirées par son expérience de critique d'art amateur de Rubens, d'Ingres et de caricatures, tantôt par les caprices de son imagination, tantôt imitées du naturel. Ses portraits naissent alors de l'observation des caractères de son temps. Goguenard ou admiratif, il dépeint des sociotypes. S'il s'inspire de la caricature pour les personnages de fiction, son statut d'historien de la littérature et de journaliste lui inspire mascarons et médaillons insérés dans *Les Grottesques* (1844) et *l'Histoire du romantisme* (1870).

Alors que les portraits d'écrivains incorporent l'éthopée ou portrait moral à la prosopographie (description physique), il n'en va pas de même de la plupart des portraits féminins que Gautier campe dans ses récits. Parfois réduites à leur apparence, telle la Soudja-Sari de *Fortunio*, elles surprennent par le contraste entre une beauté sublime et une nature insensible. Les portraits de femmes, européennes ou non, sont des pièces maîtresses de *Fortunio*. De Musidora à Soudja-Sari, les portraits y cristallisent les débats esthétiques du temps, à la manière des figurines historiques des *Grottesques* qui entreront en tension avec la peinture idéalisée des archétypes de la beauté masculine et féminine, présents dès le récit de 1837. De même que le paysage est le lieu où s'incarnent, en littérature, les querelles esthétiques – depuis les jardins et parcs décrits par le Saint-Preux de Rousseau<sup>3</sup> jusqu'à la forêt vierge hugolienne<sup>4</sup> –, de même, chaque portrait dépeint par Gautier semble correspondre à une définition du Beau et, partant, de l'art dont les critères, modernes, sont désormais la nouveauté et le piquant. Mais, en dernier ressort, l'usage que fait Gautier de la description est autre.

L'écriture artiste émergente en fin de siècle naît déjà avec la prose qui se déploie dans les portraits de Gautier. Le questionnement sur le glissement du type au stéréotype sera au centre de cet article. Une hiérarchie se crée entre les différents « types » humains. Des préjugés se font jour. La vision bestiale du peuple, la cruauté de la courtisane, la réification de l'autre témoignent d'un parti pris insistant qui cadre avec les manifestations explicites de Gautier contre les doctrines sociales de l'époque (préface de *Mademoiselle de Maupin*, 1835). Si cette dérive est fréquente, le critère moderne et romantique de l'originalité pousse l'écrivain à remettre en cause certaines représentations figées. Avec *Fortunio*, est franchi un cap : après les protestations de Gautier contre l'art bien-pensant, nous voici face à une histoire qui reflète un cynisme affiché et comprend une série de provocations contre les doctrines humanitaires et sociales naissantes. Tout se passe comme si les séductions du texte dont participe l'art du portrait devaient, lors d'une première lecture, éblouir le lecteur au point que cette immoralité reste

---

<sup>1</sup> Primoli Joseph N., « La Princesse Mathilde et Théophile Gautier », *Revue des deux Mondes*, novembre 1925, quinzaine 1, p. 47-86.

<sup>2</sup> Cermakian Marianne, « Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète », *Bulletin de la Société Théophile Gautier – L'art et l'artiste*, n°4, 1982, t. II, p. 223-229.

<sup>3</sup> Lettre XI de la quatrième partie in Rousseau Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Flammarion, « GF », 2018.

<sup>4</sup> Hugo Victor, *Odes et ballades*, Préface [1826], Paris, P. Ollendorff, A. Michel, 1912, p. 25 ÷ *Œuvres complètes Poésie I*, éd. B. Leuilliot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 64-65.

dans l'ombre et soit acceptée sans analyse. Lorsqu'il façonne ses Indiens à Paris, à partir de lectures et de lithographies, Gautier ne recule devant rien pour surprendre les lecteurs les plus blasés.

Le portrait a une fonction narrative cruciale, créatrice. Un combat implicite entre des femmes qui ne se connaissent pas se crée à leur insu, assaut de beautés qui a pour enjeu le cœur de Fortunio. À la manière du coup de foudre, la description saisit instantanément. Performative, elle n'est pas en contradiction avec le récit mais le prépare<sup>5</sup>, précipite péripéties et dénouement.

## I. L'ÂME DU PORTRAIT

L'une des caractéristiques de Gautier portraitiste est d'exhiber la description au lieu de la camoufler, et de faire de la beauté extérieure un catalyseur de l'action. En cela, il prend délibérément à revers des réserves de la doctrine classique à l'encontre de la description<sup>6</sup>, comme il se plaît dans *Caprices et zigzags* à subvertir le concept classique de l'imitation et les préceptes de la rhétorique<sup>7</sup>. La précision des détails relatifs à l'apparence physique rattache le portrait à la prédilection de Gautier pour la « vie extérieure<sup>8</sup> ». Pourtant, l'âme et le caractère de ses modèles sont enfermés dans la pâte du portrait ou pétris avec elle, comme dans le portrait de Baudelaire dont l'esprit ne peut être détaché de l'être sensible et matériel<sup>9</sup>. À la manière d'un caricaturiste, Gautier sélectionne les traits de la physionomie les plus parlants. Ainsi se met en place une véritable caractérologie des écrivains et artistes. L'apparence physique devient un indice de ce qui est invisible ou caché. La grandeur de Hugo tient tout entière dans son front immense. C'est la caricature admirative de l'*Histoire du romantisme*<sup>10</sup>. Philotée O'Neddy est

---

<sup>5</sup> La description n'est pas seulement impliquée dans le récit en tant que catégorie plus ou moins narrativisée. Bien qu'elle constitue généralement une pause dans le récit, la description n'est pas un hors-d'œuvre mais une pièce essentielle dans la chaîne du récit. Elle l'est aussi et surtout en tant que carrefour sémantique dont le rôle est de renouer les fils épars de l'histoire, de redistribuer les cartes, d'amplifier la dimension symbolique et impressive du décor en relation avec l'intrigue, et d'attribuer à tel ou tel objet, paysage ou sujet décrit des valeurs et connotations – évaluation qui ne peut qu'avoir un impact sur la suite de l'action. Voir Hamon Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 72, 1972, p. 469-470.

<sup>6</sup> « Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales » (Citation approximative et ironique de Scudéry par Boileau, *Art poétique*, chant I, Paris, Imprimerie générale, 1872, vol. I, p. 205).

<sup>7</sup> « [...] Gautier suggère que la génialité est par nature incohérente et impertinente. Credo excentrique d'un courant qui récuse l'unité classique et se réclame de maîtres tels que Diderot ou Xavier de Maistre. » Voir Sylvos Françoise, « Caprices et zigzags, "Bohème militante" et style Napoléon III », in A. Geisler-Szmulewics et M. Lavaud (dir.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, Nîmes, Lucie Éditions, 2013, p. 146.

<sup>8</sup> Tortonese Paolo, *La vie extérieure : essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », n° 252, 1992.

<sup>9</sup> « 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 [...] Gautier consiste à englober dans la description de Baudelaire l'être de l'artiste et des suggestions sur son œuvre. » Voir Sylvos Françoise, « Gautier matérialiste ? », *Bulletin de la Société Théophile Gautier – Gautier et la matière*, n° 41, 2019, p. 99-120.

<sup>10</sup> « Ce qui frappait d'abord dans Victor Hugo, c'était le front vraiment monumental qui couronnait comme un fronton de marbre blanc son visage d'une placidité sérieuse. Il n'atteignait pas, sans doute, les proportions que lui donnèrent plus tard, pour accentuer chez le poète le relief du génie, David d'Angers et d'autres artistes ; mais il était vraiment d'une beauté et d'une ampleur surhumaines ; les plus vastes pensées pouvaient s'y écrire ; les couronnes d'or et de laurier s'y poser comme sur un front de dieu ou de César. Le signe de la puissance y était. » Voir Gautier Théophile, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 12.

Othello par son allure de poète métisse, subtilement relié à l'inouïsme passionné de son style<sup>11</sup>. Pseudonymes, allure insignifiante, œuvres dérobées à la postérité par le pseudonyme, du fait des larcins d'autres auteurs ou de l'incurie de l'écrivain lui-même... Gérard de Nerval, souvent absorbé dans une méditation qui le paralyse, en tout, s'absente<sup>12</sup>. La critique de l'œuvre s'incorpore ou se substitue au portrait au point que l'écrivain portraituré, véritable homme-livre, paraît comme absorbé par son œuvre. Gautier aimait en Gustave Doré un artiste capable d'inscrire la personnalité de ses sujets dans la forme. Il estimait en lui « cet œil visionnaire... qui... aperçoit la nature sous un angle d'incidence rare, en dégage la force intime cachée sous le phénomène vulgaire<sup>13</sup> ». Il prône l'inséparabilité de l'idée et de la forme<sup>14</sup>. Aussi le goût de Gautier pour la vie extérieure est-il indissociable de la volonté de rendre compte du caractère de ses sujets grâce à la description physique.

## II. MEDAILLON, MASCARON, ARABESQUE

Dans *Fortunio*, Théophile Gautier introduit des portraits féminins tantôt sublimes, tantôt grotesques. Ces pièces admirablement ciselées représentent la femme dans tous ses états, classique ou romantique, intemporelle ou fashionable. L'intérêt de ces portraits féminins ne tient pas seulement à leur vérisme, attesté par la préface de *Fortunio* qui revendique – non sans malice et mauvaise foi – un art de la copie « sur nature<sup>15</sup> », mais à leur exemplarité du point de vue des polémiques entre les écoles littéraires du temps.

Gautier a pris part à ces débats dans ses discours sur l'art, où l'idéal de la beauté grecque ne s'efface pas, mais coexiste avec les formes que permet d'observer la vie moderne. Après « six mille ans, [l'art] prend possession du monde réel, qu'il avait à peine regardé jusqu'ici<sup>16</sup> ». L'aspiration de Gautier à dépeindre la totalité du monde anticipe sur celle de Baudelaire qui, avec les caricaturistes cités dans « De l'essence du rire », pourra se voir décerner le titre de « peintre de la vie moderne<sup>17</sup> ». Le grotesque selon Gautier s'oppose à l'idéal – tout comme le spleen devient, deux décennies plus tard, pour Baudelaire l'antithèse de l'idéal. Indéniablement, une continuité s'instaure entre les deux poètes dans la logique des générations successives du romantisme. Mais c'est aussi à l'adage hugolien, présent dès 1827 dans la préface de *Cromwell*, « le beau n'a qu'un type, le laid en a mille<sup>18</sup> », que l'on peut rattacher l'intérêt de Gautier pour l'arabesque, le bizarre, s'épanouissant aussi sous le stylet d'Adoniram, le sculpteur de génie

<sup>11</sup> « Personne plus que Philothée O'Neddy ne présente ce caractère d'outrance et de tension. Le mot paroxyste employé pour la première fois par Nestor Roqueplan, semble avoir été inventé à l'intention de Philothée. Tout est poussé de ton, haut en couleur, violent, arrivé aux dernières limites de l'expression, d'une originalité agressive, presque *ruisselant d'inouïsme*, comme dirait Xavier Aubryet ; mais à travers les paradoxes biscornus, les maximes sophistiquées, les métaphores incohérentes, les hyperboles boursoufflées et les mots de six pieds de long, il y a le sentiment de la période poétique et l'harmonie du rythme. » *Ibid.*, p. 85.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 70-80.

<sup>13</sup> Gautier Théophile, « Gavarni et Gustave Doré, », *L'Artiste*, 20 décembre 1857, 7/11, in Edwards Peter J., « Théophile Gautier rédacteur en chef de *L'Artiste* », *Bulletin de la Société Théophile Gautier – L'art et l'artiste*, n° 4, 1982, t. II, p. 263-264.

<sup>14</sup> « Nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme », dit Théophile Gautier, « Introduction » à la revue *L'Artiste*, 14 décembre 1856, 6, III, p. 3, cité in P. J. Edwards, *ibid.*, p. 263.

<sup>15</sup> *Fortunio*, in *Œuvres de Théophile Gautier - Nouvelles*, éd. A. Lemerre, Paris, 1898, p. 5. Désormais abrégé F, suivi de la pagination.

<sup>16</sup> *Salon de 1857*. I, 14 juin 1857, 7/1, p. 190, cité par Peter J. Edwards, art. cit., p. 264.

<sup>17</sup> Baudelaire Charles, *Le Figaro*, 26, 29 novembre et 3 décembre 1863.

<sup>18</sup> « Préface de *Cromwell* », in *Œuvres complètes, Critique*, éd. A. Ubersfeld, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 12.

mis en scène par Nerval dans le *Voyage en Orient*<sup>19</sup> puis sous la plume de Baudelaire, fasciné par « l'ange du bizarre<sup>20</sup> ».

À l'idéal apollinien des formes classiques et régulières s'opposent, dans la galerie des oubliés du XVII<sup>e</sup> siècle exhumés par Gautier, le grotesque excentrique et l'exubérance du caprice, comme le rappelle l'auteur dans la préface de son recueil<sup>21</sup> :

[...]. — Le profil de l'Apollon est d'une grande noblesse, — c'est vrai ; mais ce mascarón grimaçant, dont l'œil s'arrondit en prune de hibou, dont la barbe se contourne en volutes d'ornement, est, à de certaines heures, plus amusant à l'œil. Une guivre griffue, rugueuse, papelonnée d'écaillés, avec ses ailes de chauve-souris, sa croupe enroulée et ses pattes aux coudes bizarres, produit un excellent effet dans un fourré de lotus impossibles et de plantes extravagantes ; — un beau torse de statue grecque vaut mieux sans doute, et pourtant il ne faut pas mépriser la guivre.

L'antithèse entre la statue grecque et la « guivre » résume la polémique entre le classicisme et le romantisme. Gautier ne rejette pas l'idéal classique, marqué par les théories sur l'art de Winckelmann<sup>22</sup>, adepte du néo-classicisme au tournant des Lumières et du XIX<sup>e</sup> siècle. Quand le « médaillon » devient « mascarón », Gautier suggère qu'il préfère le singulier et l'étrange, un art plein de sel où règne le pittoresque, à une esthétique normée. Dans cette profession de foi en faveur d'un genre « arabesque » qui « [...] s'égayé en mille fantaisies baroques<sup>23</sup> », la modernité littéraire englobe le laid et le beau, l'idéal et le réel pour les articuler à l'esthétique de la fantaisie et au goût de l'étrange. Le naturel est donc du côté du beau tandis que la laide réalité appelle la stylisation, le filtre de la fantaisie. Enfin, l'exotisme introduit dans l'art le « piment » que requiert le goût émoussé de Gautier et de ses contemporains<sup>24</sup>. Les beautés étrangères et insolites représentent l'alternative ou le troisième terme entre les deux pôles du beau et du laid, du réel et de l'idéal.

### III. CAMEES ET CONTRE-BLANSONS

Après cet aperçu sur la doctrine de Gautier quant à la question du goût en matière de portrait, qui le montre habile à synthétiser en quelques images choisies les manifestes de Madame de Staël (*De l'Allemagne*, 1811) et de Hugo (*Cromwell*, 1827), il est temps de détailler – autant que faire se peut dans le cadre d'un article – les différents types dépeints. Ces figures emblématiques entrent en résonance avec les débats esthétiques de cette époque.

L'idéal néo-classique du romantisme est celui des *merveilleuses* du Directoire. Telles Madame Récamier peinte par David ou Joséphine vue par Gérard, elles sont portraiturées dans une tunique à plis, et coiffées d'un bandeau à l'antique. On reconnaît bien là les effets de la propagation des théories de Winckelmann sur l'esthétique, privilégiant les proportions idéales et le symbolisme<sup>25</sup>. La résurgence de l'idéal antique va de pair avec l'idéologie républicaine puis avec la politique de Napoléon, nouveau César parti à la conquête du monde. Le mobilier, le vêtement et l'architecture du début du XIX<sup>e</sup> siècle sont, sous l'Empire, à l'image du césarisme. La référence en matière de beauté est l'art classique de la statuaire, bien proportionné et supposant une beauté simple et sereine. Gautier inclut cette tendance néo-classique dans son panorama des archétypes de la beauté féminine. Musidora est une beauté régulière, mais donne dans le vaporeux et le félin, ce qui la rapproche des anges capricieux de sa

<sup>19</sup> Nerval Gérard de, *Voyage en Orient*, t. II, in *Œuvres complètes* III, Paris, Calmann-Lévy, 1884, p. 77-83.

<sup>20</sup> Titre d'un conte d'Edgar Allan Poe traduit par Charles Baudelaire.

<sup>21</sup> Préface des *Grotesques*, Paris, Michel Lévy, 1856, p. XI.

<sup>22</sup> Voir aussi Giraud Raymond, « Winckelmann's part in Gautier's perception of classical beauty », *Yale French Studies*, n° 38 : « The classical line, Essays in honour of Henri Peyre », 1967, p. 172-182.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Pommier Édouard, « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », *Revue germanique internationale*, n° 2, 1994, p. 11-28.

génération, sylphide raffinée. L'une de ses compagnes, Cinthie, représente quant à elle l'idéal néo-classique de la régularité. Comme, bien plus tard dans le siècle, « la beauté », « rêve de pierre » des *Fleurs du mal*, Cinthie, hiératique, figée et on ne peut plus parfaite, réalise avant la lettre l'idéal poétique et païen du camée. Son statisme est tel qu'elle ne tourne que les yeux quand elle regarde à la ronde. Elle est impassible, polie et froide comme un marbre de Cléomène ou de Canova. La perfection de ses formes et de son visage l'autorise à la plus grande simplicité dans la toilette et dévoiler ses formes ne lui fait pas peur<sup>26</sup>. La hardiesse de Cinthie est toute païenne. Revu et corrigé par Gautier, le classicisme paraît bien éloigné de l'académisme timoré des *perruques*. Ce classicisme fait triompher le corps, libre de toute censure.

Aux antipodes de cette beauté naturelle et régulière, le portrait grotesque en souligne la perfection par un effet de contraste – principe esthétique du romantisme qui rompt en visière avec l'unité de ton classique. C'est ainsi que la description d'une femme disgraciée succède au portrait de la superbe Musidora. On pense au contre-blason en vis-à-vis de son négatif, le blason :

La tête de la portière tenait à la fois du mufler, de la hure et du groin ; son nez, d'un cramoisi violent, taillé en forme de bouchon de carafe, était tout diapré d'étincelantes bubelettes ; ces verrues, ornées chacune de trois ou quatre poils blancs, d'une raideur et d'une longueur démesurées, pareils à ceux qui hérissent le museau des hippopotames, donnaient à ce nez l'air d'un goupillon à distribuer l'eau bénite<sup>27</sup>.

Le laid portrait révèle un Gautier peu charitable, dont la dureté se déchaîne aussi dans les feuilletons de critique contre les vieilles actrices ou la maigreur des danseuses<sup>28</sup>. C'est un regard sans pitié qu'il jette sur la laideur. Toutefois il a l'esprit de la rendre comique, en en brossant à gros traits un portrait-charge dans le registre animalier – porcins et pachydermes ornent les armoiries de ce blason grotesque. Alors que l'écrin des belles courtisanes est un appartement splendide dont les raffinements sont décrits par le menu, le mascarons grimaçant de la concierge n'est, comme il se doit, encadré que par un « carreau cassé » qui lui sert « de vasistas et de guichet ». L'amplification caricaturale est d'abord celle de chaque détail disgracieux, le nez, les joues et l'œil. L'accent est mis sur la pilosité de la femme, prolongée par la catachrèse de la coiffe (« les barbes de son bonnet »). La conclusion du portrait est d'une ironie complète, dès lors que fusent les éloges insincères (« charme », « nonchalamment », « convenablement<sup>29</sup> »). La laideur étrange fait partie des prototypes de l'art. Elle complète l'éventail des sensations qu'il procure, stimule les pulsions cruelles du public en levant l'un des tabous du comique, le mauvais goût d'un rire que déchaînent les défauts physiques<sup>30</sup>, et qui renforce les préjugés de classe sur la prétendue *brutalité* du peuple.

Les quatre femmes présentes lors du souper fin par lequel s'ouvre *Fortunio* représentent les différentes modes de l'époque. Aux antipodes de Cinthie et de Phébé, parfaits camées à l'antique<sup>31</sup>, Musidora est l'archétype de la beauté romantique, troublante et ambiguë, l'ange vapoureux et mystique dont les yeux de chatte trahissent l'âme de démon.

#### IV. PITTORESQUE, ECRITURE ARTISTE

---

<sup>26</sup> « Ce soir-là, elle avait sa robe de velours noir posée sur la peau sans chemise et sans corset : elle était en demi-toilette. » F, p. 18.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>28</sup> On trouve un écho de cette acrimonie lors de l'épisode conclusif. Fortunio justifie son départ de Paris et brosse dans une lettre une caricature des Parisiens et des Parisiennes (*ibid.*, p. 218).

<sup>29</sup> Toutes les citations relatives à ce portrait grotesque appartiennent à la page 70.

<sup>30</sup> La civilité veut que le comique s'abstienne de toucher au physique et au nom des personnes puisque l'on touche là à des aspects innés de l'être, qui n'en est pas responsable, voir Quérolle, *Petit manuel de politesse et de savoir-vivre à l'usage de la jeunesse*, Paris, [Bernardin-Béchet et fils](#), 1866, p. 7.

<sup>31</sup> Phébé est comparée à une « médaille grecque » (F, p. 15).

« L'idéal » est décrit de manière aussi détaillée que le mascarón grotesque, à la manière des *Portraits contemporains* de Gautier, incluant la description précise de l'actrice Jenny Colon, publiée dans *Le Figaro* du 9 novembre 1837. Ce portrait pourrait être perçu comme le projet d'un tableau rêvé. On pourrait peindre d'après le volet inaugural du portrait de Musidora, mais il pourrait aussi bien s'agir d'un morceau de critique d'art. La texture, la couleur des cheveux, de la peau et des yeux, la corpulence, le motif et la matière des parures ; rien de tous ces détails n'est passé sous silence :

À droite de George, à côté de la chaise vide de Fortunio, est placée Musidora, la belle aux yeux vert de mer : elle a dix-huit ans tout au plus. Jamais l'imagination n'a rêvé un idéal plus suave et plus chaste ; on la prendrait pour une vignette animée des *Amours des anges*, par Thomas Moore, tant elle est limpide et diaphane. La lumière semble sortir d'elle, et elle a plutôt l'air d'éclairer que d'être éclairée elle-même ; ses cheveux, d'un blond si pâle qu'ils se fondent avec les tons transparents de sa peau, se tournent sur ses épaules en spirales lustrées ; un simple cercle de perles, tenant de la ferrennière et du diadème, empêche les deux flots dorés qui coulent de chaque côté du front de s'éparpiller et de se réunir ; ils sont si fins et si soyeux, que le moindre souffle les soulève et les fait palpiter<sup>32</sup>.

Ce texte descriptif est représentatif d'une écriture artiste en devenir, qui émerge bien longtemps avant que ne s'en réclament les frères Goncourt. Tous les détails de l'image sont placés sous le signe de l'art : la préciosité des matières – « or » de « Musidora » et de ses cheveux (« flots dorés ») ; « perles » ; soie (« soyeux ») ; les ornements (« diadème », « ferrennière ») ; le vocabulaire technique de la peinture, maniant habilement indications sur la lumière (« éclairer », « éclairée », « lustrées »), sur les formes (« spirale », « cercle », « fins »), sur les transparences (« limpide et diaphane », « transparents ») et la couleur nuancée (« blond si pâle », « tons », « vert de mer »). S'y adjoignent deux références à l'art, concentrées dans ce court espace textuel. Sont mentionnées les illustrations des *Amours des anges* et la « ferrennière », qui renvoie au célèbre tableau de Léonard de Vinci. Les verbes (« se fondre », « se tournent »), et notamment les verbes de mouvement (« sortir », « couler », « s'éparpiller », « soulever », « palpiter ») animent le tableau. La couleur-matière donne vie et chair à la représentation. La métaphore océanique filée (« vert de mer », « flots ») et la comparaison implicite de Musidora à une lampe parachèvent l'impression générale de raffinement. Peintures d'intérieurs et portraits relèvent de l'écriture artiste. L'osmose des éléments parle de fluidité aux sens du lecteur et permet d'appréhender le charme trompeur d'une charmante blonde dont le quotidien et la réputation laissent entrevoir la cruauté et le caractère tyrannique.

## V. STEREOTYPES, COLLECTIONS : LE PORTRAIT A L'ASSAUT DU *CAN'T*

Le sens esthétique du portraitiste semble d'autant plus aiguisé que le sens moral s'est retiré de la description, comme s'il s'agissait de faire admettre au lecteur l'inadmissible en l'éblouissant grâce au mirage de la représentation. Gautier insiste sur la notion de « type » : « Son visage pâle, où brille dans son printemps une indicible jeunesse, est le type suprême de la beauté anglaise : un duvet léger en adoucit encore les moelleux contours, comme la fleur sur le fruit, et la chair en est si délicate que le jour la pénètre et l'illumine intérieurement<sup>33</sup>. » Le « type » présuppose l'existence de « classes » humaines, proches de l'espèce ou de la race. Dès la préface, les femmes sont apparentées à des chevaux de course ; et la comparaison revient au chapitre I, puis tout au long de la nouvelle. Les femmes occidentales et orientales y sont à vendre, grossissent le flot des conquêtes du Casanova indien qu'est Fortunio, et peuvent être supprimées d'un trait de plume ou d'un coup d'épingle empoisonnée :

Quant aux femmes, les conditions étaient encore plus exorbitantes : la beauté la plus parfaite, la corruption la plus exquise, et vingt ans tout au plus. On pense bien qu'il n'y avait pas beaucoup de femmes au souper de George, quoique au premier coup d'œil la seconde des conditions semble assez facile à remplir ; cependant il y en avait quatre ce soir-là, quatre superbes créatures, quatre pur-sang, des anges doublés de démons, des cœurs d'acier dans des poitrines de marbre, des Cléopâtres et des Imperias au petit pied, les monstres les plus charmants que l'on puisse imaginer<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

Un peu plus loin, les quatre femmes sont censées avoir été « dressées » par l'amphitryon de la soirée. De même, les « suivantes » ou servantes sont rudoyées par leur maîtresse et les « négrillons », moins considérés même que la « chatte » blanche de Musidora. Misogynie, cynisme et racisme se dégagent de ces représentations physiques stéréotypées que l'on retrouve dans les feuilletons de Gautier comparant les danseuses à des chevaux de course.

Arabella, moins parfaite que Musidora et ses amies, mais charmante, représente le pittoresque et annonce déjà la fabuleuse Soudja-Sari. La galerie des portraits dépeints par le narrateur de *Fortunio* est à l'image du gynécée, du harem que détient ce nabab en plein cœur de Paris. L'esprit dans lequel sont brossées les descriptions est révélateur de la réification de l'humain qui s'opère pour toute personne non occidentale ou qui ne serait pas de sexe masculin. Et tous ces portraits semblent appartenir à une *collection* qui atteste les pouvoirs de domination économique, sexuelle et anthropologique – de la maîtresse blanche sur ses serviteurs noirs et ses domestiques, du riche jeune homme blanc sur ses maîtresses interchangeables, de la reine du harem sur ses suivantes, du nabab sur tous ceux qui tombent sous sa coupe. Gautier écrivait à Sainte-Beuve, le 16 novembre 1863 : « *Fortunio* est le dernier ouvrage où j'aie librement exprimé ma pensée véritable ; à partir de là, l'invasion du cant et la nécessité de me soumettre aux convenances des journaux m'a jeté dans la description purement physique ; je n'ai plus énoncé de doctrine et j'ai gardé mon idée secrète<sup>35</sup>. » La provocation anti-humanitaire de Gautier, en rupture ouverte avec le « cant<sup>36</sup> », apporte la démonstration par l'absurde des théories récentes sur la « matrice de la race » – une organisation classificatoire du savoir sur l'humain envisagée du point de vue de l'homme blanc<sup>37</sup>. Gautier foule énergiquement et allègrement toutes les valeurs qui ont émergé en vertu des droits de l'homme au tournant des Lumières, puis sous l'influence des revendications féministes portées par les mouvements réformateurs du socialisme romantique depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la poussée sans précédent que l'on connaît au début de la décennie 1830. Il englobe dans le même mépris le peuple, la femme et l'homme noir. Les femmes et le peuple sont vus comme des animaux – tandis que les noirs dits « négrillons » sont considérés comme inférieurs aux animaux eux-mêmes. Le portrait physique, dès lors qu'il refuse toute censure morale, fait éclater le cynisme de l'auteur pour lequel seuls comptent l'apparence et le pouvoir économique – d'où le titre de la nouvelle. L'amplification du portrait physique, mis sur le même plan que la description du décor, dénote le matérialisme de Gautier, esthète amoral ou jouant le jeu de l'immoralité de son siècle. Le récit juxtapose le spectacle de la domination coloniale – avec les serviteurs noirs dormant debout contre le mur de la salle d'orgie, les bras d'esclaves servant de décorations et de supports à des torchères – et celui de la richesse extrême, de la gabegie des plus fortunés de la société parisienne – les mets les plus raffinés étant gâchés et délaissés, au beau milieu du luxe extrême des toilettes et des appartements.

Un paradoxe déstabilise le commentateur : si le préjugé et le stéréotype raciste sous-tendent les portraits, le schéma actanciel de la quête amoureuse octroie la palme de la séduction au portrait le plus original de tous. La résolution des débats esthétiques associés aux archétypes féminins se conclut à l'avantage de l'inouï et de la nouveauté selon les critères privilégiés par le romantisme<sup>38</sup>. Théophile

---

<sup>35</sup> Gautier Théophile, *Correspondance générale*, éd. C. Lacoste-Veysseyre, avec la collaboration de J.-C. Fizaine et d'A. Gann, sous la dir. de P. Laubriet, Genève-Paris, Droz, 1993, t. VIII, p. 202-203.

<sup>36</sup> Ce mot résume les tabous, interdits et conventions évoqués dans un manuscrit du fonds Lovenjoul que l'on ne sait trop attribuer à Nerval ou à Gautier, mais qui est assez proche par l'esprit du *Cabinet secret* de Gautier. Comme l'écrit Gautier dans son portrait de Nerval, « Nos écritures étaient sœurs comme nos cœurs étaient frères [...] » et il est difficile de les démêler (*Histoire du romantisme*, éd. cit., p. 78). Voir Sylvos Françoise, « Mythes politiques et philosophie de l'histoire », in G. Chamarat, J.-N. Illouz *et al.* (dir.), *Gérard de Nerval : histoire et politique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 271.

<sup>37</sup> Dorlin Elsa, *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, 2006.

<sup>38</sup> Dans son *Essai*, supplément à la préface des *Ballades lyriques*, William Wordsworth lance « l'idée de l'artiste génial, original, "celui qui introduit un nouveau élément dans l'univers



Gautier est l'un des rares écrivains français à représenter l'Inde pendant la décennie 1830, comme il le fait ici et le fera à nouveau à la fin de *Partie carrée* (1848) ainsi que dans *Caprices et zigzags* (1852), puis dans le ballet-pantomime *Sacountalâ* (1858)<sup>39</sup>. Contrairement aux personnages noirs de son récit, les Indiens sont mis en valeur à deux points de vue : c'est l'attente créée autour du personnage de Fortunio, qui renverse la relation habituelle entre homme et femme. Ici, l'Apollon métisse, Européen élevé en Inde, devient le fatal objet de la passion d'une hétéra parisienne qui se suicide par amour pour lui.

Le deuxième point en faveur de la beauté exotique est la victoire de Soudja-Sari sur la courtisane européenne blonde. Le portrait de Soudja-Sari a été attendu par le lecteur, tout comme Fortunio a su se faire désirer de Musidora. Vingt-quatre chapitres durant, Gautier ménage le suspense. La courtisane n'apparaît que trois chapitres avant la fin du récit :

Son nez fin et mince, sa bouche épanouie et rouge comme une fleur de cactus, la largeur de ses hanches, la petitesse de ses pieds et de ses mains, tout accusait en elle une pureté de race et une force remarquables.

Fortunio l'avait achetée, à l'âge de neuf ans, le prix de trois bœufs ; elle n'avait pas eu de peine à sortir de la foule des beautés de son sérail et à devenir sa favorite. Fortunio, s'il ne lui avait pas été fidèle, chose impossible avec ses idées et les mœurs orientales, lui était toujours resté constant.

Jamais, avant Musidora, il n'avait eu pour d'autres un caprice aussi vif et aussi passionné, et notre chatte aux prunelles vert de mer était la seule femme qui eût jamais balancé dans le cœur de notre héros l'influence de Soudja-Sari.

Soudja-Sari, assise sur un tapis, se regarde dans un petit miroir fait de pierre spéculaire et emmanché dans un pied d'or finement ciselé ; quatre femmes, accroupies autour d'elle, tressent ses cheveux qu'elles se sont partagés et qu'elles entremêlent de fils d'or ; une cinquième, posée plus loin, lui chatouille légèrement le dos avec une petite main sculptée en jade, montée au bout d'un bâton d'ivoire.

Keni-Tambouhan et Koukong-Alis sortent des coffres de bois de cèdre qui servent de vestiaire à notre princesse des robes et des étoffes précieuses ; ce sont des satins noirs avec des fleurs<sup>40</sup>.

Soudja-Sari est à Gautier ce que seront les belles insulaires à Baudelaire. Gautier aime dans la femme des Indes – ici, une Javanaise – ses avantages physiques et sa parure, et sa soumission absolue à Fortunio, son despotisme cruel de maîtresse-femme envers ses subalternes et sa tolérance envers les frasques de l'Apollon hindou. L'effet dilatoire de l'entrée en scène du portrait et du personnage, qui intensifie son effet tragique, peut être mis en parallèle avec l'art des préparations dans les romans de Balzac, qui ne fait éclater l'action qu'une fois le décor et les personnages parfaitement brossés<sup>41</sup>.

## VI. AUTOUR DE LA BAYADERE : BURNOUF, GOETHE ET GAUTIER

L'Extrême-Orient de Gautier est ordre et beauté, luxe, calme et volupté. Le portrait de la femme hindoue est d'un pittoresque achevé, qui contraste avec le canon antique, toutefois mentionné pour évoquer le costume et la perfection des formes (« le haut de son ventre, aussi pur qu'une statue

---

intellectuel », qui ne sera pas estimé à sa juste valeur de son vivant. La réception de l'œuvre dans l'indifférence signale sa qualité ! » Voir Machuco Rosa Antonio, « Wordsworth, Girard et la question de la propriété intellectuelle », *Carnets*, Deuxième Série, n° 12, 2018, p. 7. Consultable en ligne : <https://journals.openedition.org/carnets/2511?lang=fr>).

<sup>39</sup> L'Inde des savants l'emporterait, au XIX<sup>e</sup> siècle, sur l'Inde des voyageurs selon Massimiliano Vaghi, qui reprend à son compte l'hypothèse d'un « oubli de l'Inde » formulée par Roger-Pol Droit : « On passe [...] d'une connaissance basée sur les récits de voyage et sur les expériences personnelles des premiers orientalistes, à une priorité presque totale donnée aux ouvrages philosophiques et religieux de l'époque ancienne, considérée désormais la période "classique" du subcontinent. » Voir Vaghi Massimiliano, « Entre le pittoresque et l'érudition. L'idée de l'Inde en France (1760-1830) », *Annales historiques de la Révolution française*, n°375, 2014, vol. 1, p. 76.

<sup>40</sup> F, chap. XXIV.

<sup>41</sup> Mahieu Raymond, « Le pli du texte balzacien », in S. Vachon (dir.), *Balzac, une poétique du roman*, Montréal et Saint-Denis, XYZ et Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 52.

grecque<sup>42</sup> [...] »), comme il le sera encore quelques années plus tard pour décrire les femmes noires de l'Okel des Jellabs dans le *Voyage en Orient* de Nerval.

On s'est posé beaucoup de questions au sujet des sources auxquelles Gautier a pu puiser l'inspiration pour la description de ses bayadères. Tout au plus peut-on deviner la richesse de la représentation du *Paria* de Casimir Delavigne<sup>43</sup>, à la date duquel Gautier n'a que treize ans. Gautier qualifie Delavigne d'écrivain médiocre, même s'il a fait date – car les critiques contemporains du *Chariot d'enfant* se souviennent encore de cette pièce en 1850<sup>44</sup>. Il est peu probable que Gautier se soit inspiré de la correspondance de Victor Jacquemont, dans laquelle tous les passages relatifs aux femmes légères sont caviardés, et où prédominent les considérations sur les jardins botaniques, les Anglaises et le coût de la vie. Seules quelques rares notations sur les mœurs hindoues – les fastes d'une chasse à l'éléphant, par exemple – ont pu éveiller le goût exotique de Gautier pour les bayadères et les grandeurs de l'Inde<sup>45</sup>. La même déception attend le lecteur de *Lalah Rook*<sup>46</sup> qui fusionne des représentations de la Perse et de l'Inde. Tout au plus Gautier, qui semble connaître l'auteur puisqu'il cite *Les Amours des anges* au début de *Fortunio*, a-t-il pu être intéressé par quelques notations sur le luxe des accessoires de voyage de l'héroïne. Les références qui viennent d'être mentionnées ne sont finalement intéressantes qu'à titre de faire-valoir de Gautier, qui soulignait le manque d'ambition et d'imagination de ses prédécesseurs dans la représentation de l'Inde<sup>47</sup>. « L'Inde figure alors à la fois une origine possible et un ailleurs radical, un ailleurs de l'ailleurs autant qu'une matrice fantasmée<sup>48</sup>. »

Ce fantasme pourrait bien s'être nourri, en ce qui concerne Gautier, des planches ornant l'ouvrage illustré d'Eugène Burnouf qui propose en couleurs et en deux volumes un panorama lithographié des divinités, ustensiles, physionomies (entre autres, des différentes castes et professions)

---

<sup>42</sup> F, p. 205.

<sup>43</sup> « Malgré les recherches effectuées, il semble difficile de reconstituer le spectacle visuel et musical proposé par l'Odéon lors de la création du *Paria* en 1821 ou de sa reprise en 1824. Tout au plus peut-on rappeler la présence à l'Odéon d'un orchestre dirigé par le chef Lani, comprenant deux premiers violons, deux seconds violons, un alto, un violoncelle, deux contrebasses, deux clarinettes, deux cors. Les peintres-décorateurs attachés au théâtre sont alors Carnavali et Munich. D'après l'*Almanach des spectacles* pour 1821, de Merville et Antoine-Marie Coupard, Paris, Barba, 1822. Les deux illustrations reproduites dans cet article constituent les deux témoignages visuels d'un spectacle dont on devine la richesse, insuffisante toutefois pour être célébrée dans la presse consultée. » Voir Bara Olivier, « "Le Paria" de Casimir Delavigne (1821) : libéralisme et romantisme mêlés ? », in S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Casimir Delavigne en son temps : vie culturelle, théâtre, réception*, Paris, Eurédit, 2012, p. 8, note 19.

<sup>44</sup> On trouve de nombreuses allusions ironiques et parodiques à l'Inde et à ses représentations littéraires dans les articles du *Charivari* des années 1850.

<sup>45</sup> Jacquemont Victor, *Correspondance de Victor Jacquemont avec sa famille et plusieurs de ses amis, pendant son voyage dans l'Inde (1828-1832)*, Paris, Fournier, 1833. Notre curiosité pour cet ouvrage a été motivée par la conférence d'Aurélia Cervoni, « L'Inde de Théophile Gautier, sources intertextuelles et iconographiques », Webinaire « L'Inde romantique », 6 avril 2021, organisé par Françoise Sylvos, centre de recherche DIRE.

<sup>46</sup> Moore Thomas, *Lalah Rook ou La Princess mogole*, Paris, Ponthieu, 1820.

<sup>47</sup> Voir Berthier Patrick, « Théâtre néo-classique ou théâtre juste-milieu, situation de Casimir Delavigne », *Cahiers de l'AIEF*, n° 50, 1998, p. 173. Lire aussi les notations négatives sur Gautier lecteur de Delavigne, lui reprochant d'être un auteur de second ordre, un simple imitateur manquant d'imagination dans Mehta Binita, *Widows, Pariahs and bayadères : India as spectacle*, Londres, Associated University Presses, 2002, p. 137.

<sup>48</sup> « Le choix de l'Inde comme sujet, de la part de Delavigne, vient faire sens dans ce contexte. Mais il convient de dépasser ce niveau de lecture, qui placerait Delavigne parmi les quêteurs d'origine : *Le Paria* ne recourt à aucun des modèles dramaturgiques indiens, offerts par *L'Anneau de Sacountala* ou par *Le Chariot d'enfant* dont s'inspireront plus tard Gautier, Nerval et Méry, lesquels considéreront avec les romantiques que le théâtre indien, censé être antérieur au théâtre grec, serait la vraie source de tout spectacle dramatique. » Voir Bara Olivier, art. cit, p. 274.

que l'on peut observer aux Indes françaises<sup>49</sup>. En observant la lithographie qui représente la femme du Raja<sup>50</sup>, on a en effet quasiment la certitude que Théophile Gautier a consulté l'ouvrage. Tout comme l'illustrateur, qui laisse dépasser la poitrine des femmes de l'Inde sous leur écharpe, Gautier fait mention de la nudité de Soudja-Sari :

Ce qui donnait un caractère piquant et singulier à ce costume de la Javanaise, c'est qu'il y avait une assez grande distance entre le corset et la ceinture du pantalon, en sorte que l'on voyait à nu sa poitrine, ses flancs potelés, plus polis et plus luisants que du marbre, ses reins souples et cambrés, et le haut de son ventre, aussi pur qu'une statue grecque du beau temps<sup>51</sup>.

Ce détail est révélateur du fait que Gautier a probablement lu et utilisé les lithographies de Burnouf pour enrichir ses descriptions. On reconnaît aux pieds de Soudja-Sari la paire de babouches qui chausse les femmes de Raja dessinées par Burnouf sur la même planche. L'éventail de plumes que tient une femme située de dos sur l'illustration de *L'Inde française* se retrouve dans les mains des servantes de l'héroïne de Gautier. La prétention d'avoir peint les sujets de la nouvelle d'après nature est quelque peu mensongère. Les planches publiées par Chabrélie ont très probablement fait partie des déclencheurs de l'imaginaire et du fantasme qui se déploient dans les abondantes descriptions de la femme orientale. Les personnages masculins que présente, torse nu, *L'Inde française* – le corps musclé, les cheveux longs et noirs<sup>52</sup> –, ont probablement constitué les modèles à partir desquels Gautier imagine Fortunio au bain. La représentation de l'Inde selon Gautier n'est pas réaliste. Les sociotypes qui inspirent les descriptions de Fortunio et de Soudja-Sari dans l'album d'Eugène Burnouf ne correspondent pas à ceux des personnages de la nouvelle. Le décalage entre les figures du texte et la réalité sociale de l'Inde le confirme, ces portraits n'ont de valeur que du point de vue du fantasme européen. Le portrait de Soudja-Sari est un composé de deux planches présentes dans le volume sur l'Inde française : les lithographies qui représentent les femmes de Radja et les bayadères ; au costume décrit plus haut, Gautier associe la gaze d'une jupe de mousseline, qu'il a sans doute pu voir en admirant la planche de l'ouvrage de Burnouf intitulée « Les bayadères<sup>53</sup> » ; et l'Indienne Javanaise chante un pantoum malais restitué par Victor Hugo à la fin des *Orientales* en tant que pièce d'une délicieuse originalité<sup>54</sup>, et que Gautier adapte à son tour, sous le titre « Les papillons ». C'est une créature poétique, faite à l'image d'une catégorie d'hommes pour lesquels la beauté d'une vierge de treize ans est supérieure à celle d'une femme de dix-huit. À travers la hiérarchie des types, Gautier se fait l'écho des préjugés présents dans le volume expliqué par Burnouf sur l'Inde française, où l'une des dernières castes, des plus méprisées, est celle des « Otten », peuple nomade qui charrie des matériaux d'une partie du pays à l'autre, peuple déshérité aux cheveux crépus et aux lèvres épaisses<sup>55</sup>.

La chasse aux « sources » acquiert un aspect dérisoire lorsque l'on parcourt le balzacien et licencieux « De Paris à Java », publié dans la *Revue de Paris* en 1832. Balzac s'y dit avoir été seulement inspiré par des mots, magiques – « colibri », « santal », « bayadère » –, par la dégustation d'une tasse de thé et par les « décorations » de sa soucoupe. Son esprit confond toutes les contrées de l'Asie. Les noms de lieux, Chinon et l'Indre, l'entraînent au bout du monde. Que Gautier ait vu ses sens émoustillés par la découverte, dans l'ouvrage de Burnouf, de femmes indiennes très parées et dévêtues, sans doute des Devadâsî, ou danseuses sacrées et prostituées, est probable. Mais il se peut aussi qu'il se soit tout simplement pris à rêver devant les motifs d'un châle en cachemire, à flairer comme Balzac un parfum

<sup>49</sup> Burnouf Eugène, Chabrelié Jean-Jacques, Jacquet M. E., *L'Inde française, ou Collection des dessins lithographiés représentant les divinités, temples, costumes... des peuples indous qui habitent les possessions françaises de l'Inde*, Paris, Chabrelié, 1827-1835, t. I.

<sup>50</sup> *Ibid.*, planche 4.

<sup>51</sup> F, p. 205.

<sup>52</sup> Burnouf Eugène *et al.*, *op. cit.*, planche 5 : « Vaishyas marchands » et planche 6 : « Vaishyas commerçants »

<sup>53</sup> La venue des bayadères à Paris en 1838 est postérieure à la publication de la pré-originale de *Fortunio* entre le 28 mai et le 24 juin 1837 dans *Le Figaro*.

<sup>54</sup> « Notes de Victor Hugo », *Les Orientales, Œuvres complètes, Poésie I*, éd. cit., p. 553.

<sup>55</sup> Voir les « négrillons » mentionnés plus haut.

indien. Ou qu'il ait été frappé par le poème dramatique fulgurant de Goethe, publié en 1831 dans les *Annales romantiques*. Le récit de *Dieu et la bayadère* tient en une page<sup>56</sup> et Gautier aurait pu en voir la version scénique, opéra de Scribe et d'Auber, en 1830, mais il n'évoque pas cette circonstance dans *Caprices et zigzags*, qui comprend un compte rendu du spectacle. *Le Dieu et la bayadère* sera remis au goût du jour en 1850 – mais Gautier ne semble pas l'avoir vu dans sa jeunesse<sup>57</sup>. Le sacrifice de Musidora à l'homme qu'elle croit mort, Fortunio, longuement préparé par les visions d'épingles empoisonnées, celle qu'elle trouve dans son portefeuille, puis celle que retient Soudja-Sari, telle l'épée de Damoclès au-dessus de la tête de sa servante, s'apparente à celui du sati, des veuves qui, à la façon de la bayadère de Goethe, s'élançant dans le bûcher pour suivre leur époux dans la mort. La nouvelle concise de *Fortunio* est donc, de façon inattendue, la réécriture moderne, parisienne et athée du *Dieu et de la bayadère*. La séduction exercée par le Dieu sur la bayadère est remplacée ici par celle d'un simple mortel qui a droit de vie et de mort sur son sérail. Le portrait auréolé de Musidora n'avait qu'un rôle dilatoire, brillante et diaphane escale dans l'itinéraire amoureux du voyageur-séducteur. Un autre portrait, celui du vampire Soudja-Sari, l'emportera dans la course à la beauté sur la vision trompeuse de l'ange blanc et blond. L'apparence sublime de la femme indienne est l'ultime péripétie du drame. Le portrait littéraire est un déclencheur qui permet tous les coups de théâtre. La beauté de l'apparence de Soudja-Sari, le raffinement de sa mise précipitent le triple dénouement. Heureux et tragique tout à la fois, il est composé du retour de Fortunio à sa favorite, du suicide de Musidora et du départ de Fortunio pour l'Inde.

Les portraits nous éclairent sur l'idéal romantique de la femme, statue parfaite qui surprend. L'arabesque intrigante des sourcils de Musidora déplace ses lignes tandis que la cruauté de Soudja-Sari contraste avec son allure de femme enfant. Régularité de statue et fixité du tableau orientaliste regardent du côté de l'héritage néo-classique. Mais la passion créée par la beauté engendre des révolutions de palais dignes du drame romantique, riche en coups de théâtre. La nouvelle artiste fait du portrait le miroir de concentration des passions, aptes à déclencher les péripéties ; l'apparence physique devient l'arbitre des destinées narratives et le portrait, le catalyseur décisif de l'action. L'importance capitale donnée aux descriptions de femmes, rivales sans le savoir, dans la nouvelle, cadre parfaitement avec le privilège absolu conféré par Gautier à l'esthétique sur l'éthique.

Le caractère *révolutionnaire* de la nouvelle en compense les stéréotypes ; les actions des personnages sont plus fortes que les discours misogynes. Quel que soit le désir de classification des types, la plupart des héroïnes sont des femmes hors du commun, à mille lieues d'une image rangée du féminin, de Musidora, détective de charme qui fait la cour à un inconnu, à Soudja-Sari, favorite opiomane. Si les préjugés racistes et de classe sont légion dans *Fortunio*, Gautier y réinvente le *topos* de l'amour fatal en l'orientant dans le sens homme-femme ; le concours du plus beau portrait féminin vise à détrôner l'occidentale au profit de la femme orientale. En définitive, les oppositions stéréotypées entre Noirs et Blancs sont dépassées par ce troisième terme que représente l'Asie. Faut-il y voir le lit de dangereuses hiérarchies raciales en faveur de la thèse de l'*aryanisme*, qui ne cesseront d'acquiescer de plus

<sup>56</sup> Goethe, *Le Dieu et la bayadère*, in *Annales romantiques : recueil de morceaux choisis de littérature contemporaine*, n° 59, Paris, Louis Janet, 1831.

<sup>57</sup> « Hâtons-nous de constater, avant de passer à la description des bayadères et de leurs danses, qu'elles sont charmantes, d'une authenticité irrécusable, quoi qu'en aient pu dire les petits journaux, et qu'elles ont parfaitement réalisé l'idée que nous nous en formions ; nous avons été très-flatté de la justesse de notre intuition, car dans un roman de nous intitulé *Fortunio*, que vous ne connaissez probablement pas, quoiqu'il ait paru, ou peut-être parce qu'il a paru (excellent moyen d'incognito), nous avons introduit plusieurs figures hindoues qui se trouvent de la plus grande exactitude et d'une ressemblance telle, qu'après avoir vu les véritables *devadasis*, nous n'aurions pas un mot à changer. Cet hommage rendu à notre perspicacité instinctive, revenons à nos bayadères. » Voir *Caprices et Zigzags* [1852], Paris, Hachette, 1865, p. 414-415.

en plus de crédit au fil du siècle<sup>58</sup> ou, plus simplement, l'attrait pour une forme d'exotisme radical, sensationnel, fortement épicé par la cruauté ?

La modernité de Gautier est d'avoir anticipé sur l'évolution du goût et des mœurs de celui que Baudelaire peut encore, en 1857, considérer comme un lecteur hypocrite. Que la femme-succube des antipodes, que le démon de la perversité l'emportent sur l'ange occidental ; que Gautier éprouve de la fascination pour ces monstres assoiffés de sang ou qu'il se sente en phase avec la cruauté – stéréotypes racistes obligent – qu'il prête aux orientaux, cela n'a rien qui puisse étonner, aujourd'hui, la génération amatrice de *fantasy* et de *Squid Games*. L'autre caractéristique de Gautier portraitiste serait-elle son désir de briller, d'amuser, de se distinguer en relevant des défis tels que dépeindre un fantôme, celui d'Angela dans « La cafetière », brosser un portrait en camaïeu de blancs – tel celui de Musidora –, inventer l'art du non portrait – à la manière de celui de Daniel Jovard dans *Les Jeunes France* ? Le portrait littéraire semble alors offrir une liberté bien supérieure à celle que procurent les Beaux-Arts malgré les protestations de l'inconsolable rapin, frustré dans sa vocation d'artiste.

---

<sup>58</sup> Le volume de la revue *Romantisme* portant sur « L'idée indo-européenne » montre que la pensée de l'Inde est très diversifiée au XIX<sup>e</sup> siècle. Il y a donc bien d'autres schémas et modes de représentation que les croyances raciologiques ayant conduit au mythe aryen sur lequel s'est appuyé le nazisme : « Parce que la différence du panthéisme naturaliste indo-perse et de la transcendance spiritualiste sémite n'a pas valeur de dichotomie, s'esquisse, au cœur même du XIX<sup>e</sup> siècle, une autre idée indo-européenne qui trouve dans la pensée de Quinet l'une de ses expressions les plus séduisantes, aux antipodes du mythe aryen. N'est-elle pas la meilleure preuve que, de l'idée indo-européenne à l'ethnodifférentialisme raciste, la conséquence n'est ni bonne ni directe ? » Voir Aramini Aurélien et Macé Arnaud, « Introduction », *Romantisme*, n° 185, 2019, p. 23.