



HAL
open science

Des Ailleurs fantasmés à la mort de l'Ici : une Europe moderne en question dans Fortunio, Partie Carrée et Avatar de Théophile Gautier

Maëva Orgueil

► To cite this version:

Maëva Orgueil. Des Ailleurs fantasmés à la mort de l'Ici : une Europe moderne en question dans Fortunio, Partie Carrée et Avatar de Théophile Gautier. Littératures. 2022. dumas-03699587

HAL Id: dumas-03699587

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03699587>

Submitted on 20 Jun 2022

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.

UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Mémoire de Master 2 Recherche Lettres
Spécialité : Littérature française

**Des Ailleurs fantasmés à la mort de l'Ici :
une Europe moderne en question dans
Fortunio, Partie Carrée et *Avatar* de
Théophile Gautier**

Présenté par
Maëva ORGUEIL

Sous la direction de M. Jean Claude Carpanin MARIMOUTOU
Professeur des Universités en langue et littérature françaises

Année universitaire 2021-2022

Année universitaire 2021-2022

**Des Ailleurs fantasmés à la mort de l'Ici :
une Europe moderne en question dans
Fortunio, Partie Carrée et Avatar de
Théophile Gautier**

Présenté par : ORGUEIL Maëva

Numéro étudiant : 38000215

Sous la direction de M. Jean Claude Carpanin
MARIMOUTOU Professeur des Universités en langue
et littérature françaises

Soutenu le 25/04/2022 devant un jury composé du Pr
Jean Claude Carpanin Marimoutou et de la MCF
Valérie Magdelaine- Andrianjafitrimo

Sommaire

<i>Introduction</i>	7
I. Un chronotope problématique : réflexions sur une décadence anticipée	31
II. Construction de l'Autre, définition de <i>soi</i>	127
III. Les failles de l'eurocentrisme : entre consommation et contamination des imaginaires	251
<i>Conclusion</i>	363
<i>Bibliographie</i>	371

Remerciements

Je tiens, dans un premier temps, à remercier chaleureusement mon directeur de mémoire, le Professeur Jean Claude Carpanin Marimoutou, pour sa disponibilité, sa patience comme ses précieux conseils qui m'ont permis de m'épanouir dans le domaine de la recherche comme de m'investir dans un travail m'ayant passionnée durant deux années. Composer sous sa direction fut un privilège, bénéficier de ses enseignements un honneur.

J'adresse mes sincères remerciements à la MCF Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, qui a accepté de faire partie de mon jury de soutenance. Son soutien sans faille comme ses observations et conseils constituent, toujours, d'inestimables atouts.

Je remercie également Elisa Huet, d'une part pour son cours dispensé lors de notre deuxième année de Licence et qui a suscité mon intérêt tout particulier mais, aussi, pour son attention lors de nos rencontres et échanges.

Mes remerciements vont, enfin, à mes proches, Robin, Anne-Sophie et Kévin, pour leur soutien comme leur patience à toute épreuve au cours de cette aventure.

« Nous sommes,
La triste opacité de nos spectres futurs »

Stéphane Mallarmé, « Le tombeau de Théophile Gautier », Poésies, « Toast funèbre » (1887)

INTRODUCTION

Les métropoles ouest-européennes, à savoir Paris et Londres, sont le théâtre d'une série de conflits sociaux, de préoccupations démographiques et urbaines mais aussi de mutations politiques remarquables jalonnant l'ensemble du XIX^e siècle. Au sein d'un monde régi par le Progrès industriel, l'essor d'une bourgeoisie capitaliste comme la compétition géographique et culturelle institués par l'expansion impériale marquent un tournant décisif et angoissant, témoignage violent d'une Modernité problématique. La notion de *modernité* n'est pas sans soulever un certain nombre de difficultés définitives. Et si Baudelaire la caractérise comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable¹ » destinée, en 1863, à « exprimer une nouvelle historicité de l'art² », Christophe Charle insiste quant à lui sur le fait que le moderne s'apparente à un « temps nouveau apportant un progrès³ » pour relever, également, le fait que la modernité constitue un « processus infini et irréversible qui marquerait une nouvelle période de l'histoire de l'humanité tournée vers le futur⁴ » ; cette pensée, toute tournée vers l'avenir, apparaît dès lors comme l'un des rouages constitutifs de la pensée occidentale du XIX^e siècle et notamment de l'entreprise impériale, tiraillée entre un futur incertain et le besoin d'entretenir l'illusion d'un prestige pourtant révolu.

Dans la mesure où impérialisme et modernité se trouvent étroitement liés, comme le soulignent Edward W. Saïd⁵ ou encore Homi K. Bhabha⁶, il n'est pas anodin que surgissent, au sein de l'aristocratie mondaine de référence ouest-européenne, le fantasme d'une domination effective ainsi que le désir vorace de réaffirmer les tenants et aboutissants de sa puissance comme de son influence face à une bourgeoisie triomphante. En effet, au sein d'une époque régie par les révolutions et les conflits sanglants, l'incontestable vainqueur n'est autre que le bourgeois, obnubilé par l'accumulation de capital mais aussi par l'ambition d'une exploitation comme d'une réification marchande de l'ensemble du monde et de ses sociétés. Face à un

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne » in *L'Art romantique*, 1863. Depuis l'ouvrage de CHARLE, Christophe, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, « Le Temps des idées », 2011. p. 18.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ SAID, Edward W., *Culture et impérialisme*, Paris, Librairie Arthème Fayard, « Le Monde diplomatique », 2000.

⁶ BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot et Rivages, 2007.

monde accéléré et rétréci par « monseigneur Progrès et très puissante dame Industrie⁷ », réaffirmé tour à tour par les affres de la Monarchie de Juillet, de la Seconde République puis du Second Empire, production effrénée de capital et essor d'une bourgeoisie prosaïque contribueraient alors et immuablement à l'annihilation du Beau et de l'Idéal préconisés par les militants de l'Art pour l'Art dont Théophile Gautier (1811-1872) constitue une figure de proue. Et si, selon Fredric Jameson, une théorie du moderne n'est pas, à proprement parler, envisageable, il avance néanmoins « que la structure de l'impérialisme imprime aussi sa marque sur les formes et les structures internes de cette nouvelle mutation du langage littéraire et artistique auquel on applique, au sens large, le terme de « modernisme »⁸ ».

Ainsi, et à l'instar de ses contemporains, l'œuvre romanesque de Gautier « essay[e] de rendre compte de la société urbaine émergente pour un public inquiet mais relativement large⁹ », participant d'une *économie* littéraire marquée par la production croissante de romans-feuilletons. Comme le souligne Christophe Charle :

*signe des temps, les romans-feuilletons décrivant la nouvelle société [...] ont en effet servis de tests projectifs des espoirs, des craintes et des désirs des hommes et des femmes, des groupes privilégiés comme les moins nantis s'interrogeant sur une société en plein bouleversement.*¹⁰

L'ensemble de ces *bouleversements* est remarquablement mis en exergue dans la nouvelle *Fortunio*¹¹ publiée d'abord sous le titre *L'Eldorado* du 28 mai au 24 juillet 1837 dans *La Presse*, *Partie Carrée*¹² (*Les deux Étoiles*), roman d'aventure paru du 20 septembre au 15 octobre 1848 dans *La Presse*, également, mais aussi dans la nouvelle *Avatar*¹³, publiée par *Le Moniteur universel* du 29 février au 2 avril 1856. Théoricien invétéré des doctrines de l'Art pour l'Art, particulièrement développées dans les préfaces de *Mademoiselle de Maupin* (1835) et de *Fortunio*, Gautier soutient en effet le fait qu'« [i]l n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut

⁷ BAUDELAIRE, Charles, « Théophile Gautier » in *L'Artiste*, 13 Mars 1859. Citation tirée de l'ouvrage de BENICHO, Paul, *Romantismes français II. Les Mages romantiques. L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, « Quatro », 2004. p. 1988.

⁸ JAMESON, Fredric, *Documents modernistes*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, « D'art en question », 2019. p. 232.

⁹ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op cit., p. 82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, in *Fortunio. Partie Carrée. Spirite*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2013. Cette édition sera celle systématiquement citée au sein de l'ensemble de cette étude. Dans le corps de texte, la référence de la nouvelle sera dorénavant abrégée (F, p.).

¹² GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, in *Fortunio. Partie Carrée. Spirite*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2013. Cette édition sera celle systématiquement citée au sein de l'ensemble de cette étude. Dans le corps de texte, la référence de la nouvelle sera dorénavant abrégée (PC, p.).

¹³ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, in *Récits fantastiques*, Paris, GF Flammarion, 1981 (édition mise à jour en 2007). Cette édition sera celle systématiquement citée au sein de l'ensemble de cette étude. Dans le corps de texte, la référence de la nouvelle sera dorénavant abrégée (A, p.).

servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ; car c'est l'expression de quelques besoins ; et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature.¹⁴ ». Face à une société embourgeoisée au sein de laquelle le *chou* étouffe la *rose*, Gautier propose alors la mise en scène d'une petite aristocratie parisienne en désuétude, souillée par la prostitution des corps comme par celle de son image, par la mascarade de son influence ; une aristocratie malade et mélancolique qualifiée, en 1856, de « chétive existence bourgeoise¹⁵ » et mourante face à la prise de conscience de son irréalisable désir de réaffirmation, face à la perte de l'Idéal. La contamination des sociétés aristocratiques est également et violemment exposée au sein du théâtre mondain londonien, irréversiblement infecté par une bourgeoisie émergente et vorace s'immiscant au sein même des plus traditionnelles sphères de pouvoir. Un seul mot d'ordre semble alors à l'œuvre au sein de la production de Gautier « s'empêcher de mourir ce n'est pas vivre¹⁶ » : « la jouissance [lui] paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde¹⁷ », « n'en déplaît à ces messieurs¹⁸ ». Or, confronté à une société mondaine illusionnée mais désenchantée, comment s'émanciper d'une léthargie improductive toujours plus mise à mal par l'essor capitaliste et industriel ?

L'ensemble des œuvres constituant le corpus de cette étude semble en effet marquer résolument l'impossibilité de *vivre Ici*, suite au constat mortifère de l'annihilation du Beau préconisé par l'auteur : « rien de ce qui n'est beau est indispensable à la vie¹⁹ ». Or, la mort de l'Art, l'inenvisageable – ou, plus remarquablement, l'outrageusement envisagé – syncrétisme de l'Idéal et d'un monde moderne en pleine expansion sont autant de « signes des temps » marquant l'âpre désolation comme l'amère déception qui s'emparent des sociétés mondaines, condamnées à performer l'illusion de leur puissance et incapables de se *définir*, notamment face à une altérité idéalisée s'infiltrant au cœur même des capitales ouest-européennes mais disparaissant invariablement aux yeux du *vulgaire*. Et alors que l'impérialisme constitue le témoignage d'un rayonnement toujours plus problématique, l'appel à des figures d'altérité lointaines, à des Ailleurs réifiés comme l'exploitation des imaginaires qui leur sont liés semblent les seuls moyens d'accéder un temps, pour ceux qui sont estimés dignes d'une *initiation* par l'Autre fantasmatique, à l'espoir d'une alternative salvatrice. Cependant,

¹⁴ GAUTIER, Théophile, *Préface de Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier et Cie Libraires-Éditeurs, 1876 (nouvelle édition) p. 21. Notre édition est numérisée et issue du site de la BnF (URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12389979j>) [p. 29 de la version numérique format PDF]

¹⁵ GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 337.

¹⁶ GAUTIER, Théophile, *Préface de Mademoiselle de Maupin, op. cit.*, p. 21 ; [29]

¹⁷ *Ibid.*, p. 22 ; [30].

¹⁸ *Ibid.*, p. 21 ; [29].

¹⁹ *Ibid.*, p. 21 ; [29].

l'abandon systématique de l'initié.e par les personnages orientaux, et plus spécifiquement Indiens – descendants du « pays de l'antique sagesse²⁰ » – incarnations idéelles et idéales d'une forme de syncrétisme comme d'une domination effective oscillant entre personnification de la poésie et du fanatisme²¹, marquent avec véhémence et davantage l'incompatibilité des divinités encensées par Gautier – Beauté, Richesse, Bonheur – avec une Europe de l'Ouest chronophage et énergivore, toute tournée vers la dévoration implacable d'un modèle de perfection séduisant mais toujours terrifiant afin de satisfaire une ambition foncièrement narcissique. Incapables de supplanter aux affres de la civilisation occidentale malade, les Ailleurs fantasmés sont condamnés à la fuite ou au rejet d'un Même dont l'impossible définition contribue à la mort précipitée, au sein d'un espace régi par le capital et contaminé par une bourgeoisie qui marchande les corps et les imaginaires, contaminés, aussi, par une aristocratie contrainte de correspondre au modèle d'une société pécuniaire et égocentrique devenant l'angoissante référence.

Dans *Fortunio*, *Partie Carrée* et *Avatar*, l'Ici est ainsi concentré par la capitale monstrueuse et méphitique, boueuse et malade, face à un Ailleurs fantasmatique, fascinant mais toujours effrayant et insaisissable, infecté par l'essor d'une modernité occidentale annihilatrice pour lui renvoyer, en miroir, le reflet de sa propre opacité comme de ses insuffisances. Selon le CNRTL, *ici* correspond à « adverbe de lieu (plus rarement de temps) marquant le lieu où se trouve le locuteur ou un lieu proche que le locuteur désigne », au « lieu de la présence » et, particulièrement, au « lieu clos ou dans l'espace géographique (et p. méton. dans le groupe social) où se trouve le locuteur.²² ». *Ici* est antonyme d'*ailleurs* qui, lui, s'apparente à un « adverbe de lieu signifiant que le procès s'accomplit dans un endroit quelconque et indéfini à l'exclusion du lieu où se trouve le locuteur.²³ » ; en l'occurrence le narrateur des trois œuvres constituant le corpus de cette étude, c'est-à-dire « toujours le moi européen [se masquant] parfois derrière les Autres [...]»²⁴. La qualification d'un Ici clos d'où le locuteur parle n'est pas sans retentir avec la définition d'un Ailleurs quelconque et indéfini, remarquablement mis

²⁰ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 305.

²¹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 358.

²² Définition de « ici » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/ici> [consulté le 13/10/2021].

²³ Définition de « ailleurs » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/ailleurs> [consulté le 13/10/2021].

²⁴ MOURA, Jean-Marc, *Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998. p. 26.

en exergue par Pierre Singaravérou dans son article « Par-delà l'Ici et l'Ailleurs. L'ubiquité des études postcoloniales en question »²⁵ :

*Si « nous pensons toujours ailleurs », comme l'affirme Montaigne²⁶, en réalité nous ne sommes toujours qu'ici. L'Ailleurs est en effet une notion relative qui ne prend sens que par rapport au lieu précis d'où on l'énonce. Et l'historien de la considérer comme une « boîte noire », inutile parce qu'insaisissable : l'Ailleurs est « à la fois partout et inexistant²⁷ ».*²⁸

À cet égard, au sein du corpus de cette étude, Paris et Londres constituent bien un Ici se considérant lui-même comme « le centre, l'œil, l'ombilic de l'univers²⁹ » face à un Ailleurs diffus, insaisissable et angoissant correspondant à l'Inde et, par synecdoque, à l'ensemble des personnages l'incarnant fantasmatiquement (ou, encore, personnifiant l'Idéal syncrétique, dans le cas de la comtesse Prascovie d'*Avatar*). Or, systématiquement, Ici et Ailleurs se confondent, l'insaisissabilité de l'altérité lointaine et exotique contribuant à la mise en exergue d'une définition problématique du *connu* et de l'*acceptable*, du reflet déformé et déformant d'un Ici opaque, bouleversé et décadent mais toujours profondément eurocentré. Ainsi, si l'Ailleurs s'apparente à « cet exotisme, où est envisagé un monde lointain correspondant à une sensibilité ou à une pensée dégagées de la prosaïque réalité européenne, est une veine non réaliste, accordant le privilège à l'imagination et à la pure subjectivité³⁰ », il permet, dans une large mesure, d'« assum[er] un rôle d'évasion, de divertissement, [venant] conforter de son merveilleux la *doxa* bourgeoise en lui offrant les paravents de sa chimère³¹ », soit « un éloge de la méconnaissance³² ». Une méconnaissance qui n'est pas sans traduire l'impossibilité de saisir les enjeux de ce qui se trame Ici, de performer l'artifice, donc, d'*une critique de l'Ici sous le masque de l'Ailleurs*³³. En somme, « l'Ailleurs, véritable pierre de touche de la modernité occidentale, constituerait l'envers de l'Europe et l'un des éléments fondamentaux du système binaire de représentation du monde [...] »³⁴ » et, pourtant, il reste toujours « constitutif de l'ici et

²⁵ SINGARAVÉLOU, Pierre, « Par-delà l'Ici et l'Ailleurs », in *Écrire l'histoire* [En ligne], 7 | 2011. DOI : 10.4000/elh.370

²⁶ « *Nous pensons toujours ailleurs ; l'espérance d'une meilleure vie nous arrête et appuie, ou l'espérance de la valeur de nos enfants, ou la gloire future de notre nom, ou la fuite des maux de cette vie, ou la vengeance qui menace ceux qui nous causent la mort* », Montaigne, « De la diversion », *Essais*, III, 4.

²⁷ BERTHET, Dominique, éditorial du numéro spécial *L'Ailleurs, Recherches en esthétique*, no 10, octobre 2004.

²⁸ SINGARAVÉLOU, Pierre, « Par-delà l'Ici et l'Ailleurs », *op. cit.*, p. 23.

²⁹ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », in *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou Éditeur, 1852. Version numérique exportée de la BnF (gallica.bnf.fr). p. 307.

³⁰ MOURA, Jean-Marc, *Littérature des lointains*, *op. cit.*, p. 96.

³¹ *Ibid.*, p. 28.

³² *Ibid.*, p. 30.

³³ Expression de Jean-Michel Racault.

³⁴ SINGARAVÉLOU, Pierre, « Par-delà l'Ici et l'Ailleurs », *op. cit.*, p. 25.

vice versa³⁵ » puisque, sinon, « il ne serait pas un ailleurs³⁶ ». Comme le souligne Stuart Hall dans son ouvrage *Identités et cultures 2* :

Il est depuis lors impossible, lorsqu'il est question du récit de la modernité, de maintenir le « ici » hermétiquement séparé du « là-bas ». Ce qui était « là-bas » était « ici », matériellement et symboliquement : dans les matières premières et les biens de consommation, dans les ressources et les marchandises, dans les revenus et les profits, dans les produits du travail forcé et gratuit ; dans les goûts et les gastronomies importés, dans le raffinement des sensibilités et dans l'affirmation des distinctions qui ont rendu possible et constitué la modernité.³⁷

Cette considération est tout à fait saisissante dans l'ensemble des fictions ici analysées. En effet, dans *Fortunio*, seule l'intervention du marquis oriental permet, un temps, de sortir de son empâtement une aristocratie « languissante³⁸ » qui ne parvient plus à performer l'illusion de sa puissance. Alors que le *monde*³⁹ étale l'Ailleurs sur sa table, concentrant les rouages brisés de son pouvoir par la consommation et l'exploitation de biens, corps et imaginaires renvoyant au Parisien le fantasme d'une domination qui périclite, Fortunio incarne, quant à lui, un « rêve de poète⁴⁰ », « le dernier type de la beauté virile⁴¹ » mais aussi une incarnation despotique et démiurgique permettant la création d'un palais merveilleux en plein Paris, l'Eldorado. Face à l'incontestable puissance de l'Oriental, l'aristocratie, fascinée, se concentre sur la saisie effective d'un personnage merveilleux et fantasmagorique. Cependant, dès lors qu'est institué un pari entre le comte George, maître caricatural et fat, et la mélancolique courtisane Musidora, dont l'incomparable beauté constitue le principal apport de capital au sein de la *ménagerie* aristocratique, cette dernière se voit peu à peu isolée du *monde*, improductive, tout entière tournée vers le désir d'une possession effective du fantasme oriental. Prête à se suicider suite à l'échec de son ambition, elle est finalement *sauvée* par un billet envoyé par Fortunio l'invitant à le rencontrer à Neuilly. Projetée au sein d'un « ménage de campagne dirigé par un garçon à moitié sauvage⁴² », la belle et cruelle jeune femme, après l'assassinat d'une chatte blanche l'incarnant métonymiquement, est soustraite au théâtre mondain, façonnée par un Autre fantasmagorique et fascinant qui tente d'en faire un objet d'art impersonnel, improductif donc parfait. L'Ailleurs tendrait alors à modeler un Ici pourtant résolument impossible, souillé par la

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 32.

³⁷ HALL, Stuart, *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, Paris, éditions Amsterdam, 2013. pp. 226-227.

³⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 79.

³⁹ Au sein de ce travail et marqué par l'italique, le terme « monde » renvoie à la sphère mondaine, à la mondanité.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 199.

⁴¹ *Ibid.*, p. 179.

⁴² *Ibid.*, p. 158.

réification marchande de corps destinés aux plaisirs de l'ensemble d'une société masculine et désenchantée. Musidora, qui un temps nourrit l'espérance d'être intégrée au *monde* en qualité de femme, c'est-à-dire de femme mariée, épouse d'un seul homme – rêverie éminemment bourgeoise, donc ignoble – est cependant et résolument incompatible avec l'Idéal syncrétique représenté par le personnage oriental. Après avoir brûlé son hôtel « où d'autres [I]'avaient possédée⁴³ », Fortunio se retire dans son Eldorado, *paradis artificiel* conjoint à la *mélasse de la civilisation moderne* pour finalement abandonner la courtisane à son sort, c'est-à-dire à la mort. Car Fortunio n'est pas seulement l'incarnation apparemment parfaite d'un Ailleurs fantasmatique, il se fait, lui aussi, consommateur et prédateur des imaginaires qui lui sont liés, esthète mais toujours sur un mode foncièrement eurocentré. Cette double impossibilité conduit à l'immuable fuite de l'Idéal, la perméabilité de l'Ici et de l'Ailleurs permettant la mortifère mais ironique prise de conscience d'une incompatibilité fondamentale entre le Beau et le Moderne.

Vingt ans plus tard, dans *Avatar*, un enjeu similaire semble soulevé par la mélancolie du Parisien Octave de Saville. Beau, jeune et riche, en somme aristocrate, le jeune homme se meurt après le refus de son amour, en Italie, par la comtesse Prascovie Labinska, divine Polonaise et incarnation d'un idéal syncrétique⁴⁴ mais, aussi, femme du comte Olaf Labinski. L'Italie, pays des Arts et de la Renaissance particulièrement à la mode chez les romantiques et partisans du *grand tour*, permet alors, ailleurs, la prise de conscience de l'impossibilité de *survivre* à la prose parisienne... Or, deux ans après leur rencontre, la comtesse se rend à Paris. Au même moment, et alors qu'Octave s'est absolument coupé du *monde*, son mal mettant en défaut les sciences modernes, il entre en *contact* avec le docteur Cherbonneau, médecin français qui, lors de sa rencontre avec Brahma-Logum en Inde, fut initié à la permutation des âmes. La figure de Cherbonneau est particulièrement paradoxale et confronte violemment les ambitions d'un Ici annihilateur et égocentrique aux espoirs d'une alternative permise par l'acquisition de savoirs lointains et secrets, sous les apparences de l'altérité exotique. Mais aucune alternative n'est possible à Paris, en cette première moitié du XIX^e siècle, l'opportunité d'une co-naissance étant systématiquement contrecarrée par le désir d'une possession matérielle et effective de l'Idéal, l'expression, donc, d'une ambition bourgeoise. Et alors qu'en Inde Cherbonneau pense

⁴³ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁴ La comtesse correspond en effet à un idéal syncrétique dans la mesure où elle incarne, tout à la fois, l'épouse idéale, la Femme idéale (divinisée comme telle), la femme inaccessible (du fait de son statut marital, social mais aussi de son origine étrangère) ainsi qu'une forme d'art pure d'un point de vue esthétique, matériel comme moral.

accéder au « mot de l'énigme⁴⁵ », Brahma-Logum procédant à la permutation de son âme, il met son expérience au service des prosaïques volontés d'un esthète désillusionné en lui permettant d'occuper, un temps, le corps du mari afin de séduire la comtesse. Divine et virginale, Prascovie est brûlée par le regard d'Octave, animé d'une « passion terrestre⁴⁶ », et n'a de cesse de le fuir et de le congédier. Lors d'un duel avec le comte (occupant du corps du Parisien, malgré lui), Octave cède à l'espoir d'une libération définitive en demandant un nouvel échange de corps, échange au cours duquel il ne réintègre pas sa *prison*, ce qui laisse l'opportunité au docteur d'abandonner ses apparences de vieux brahmane pour intégrer l'enveloppe parisienne. Cet ultime échange n'est pas uniquement problématique, il est proprement *inacceptable* et témoigne non seulement d'une contamination des Ailleurs et de leurs imaginaires, il insiste également sur l'intégration dissimulée de ces derniers au sein même de la société mondaine de référence. *Sous le masque de l'Ici*, l'Autre est libre de performer une puissance comme une domination incontestables sur une société aveuglée par ses propres ambitions et imbue d'elle-même. L'effrayante perméabilité des espaces, des corps et des imaginaires n'est, alors, pas sans questionner l'angoisse résultant non seulement d'un rétrécissement du monde mais aussi de la contamination réciproque du Même et de l'Autre pour mettre en exergue l'impossibilité de se *définir* au sein d'un monde obligeant « l'ambitieux [à] abdiquer sa personnalité⁴⁷ ».

Cette problématique se donne déjà à lire dans le roman *Partie Carrée*, en 1848. En effet, et alors que la narration s'ouvre sur la cinglante caricature du bourgeois Geordie, la mise en place de la diégèse en Angleterre n'est pas sans interpeler. À l'aube de la Seconde République, après les événements sanglants de 1848 et la désillusion entraînée par la Monarchie de Juillet, la capitale anglaise, caricatural reflet de sa consœur continentale, devient en effet le théâtre d'ambitions ironiquement mises en texte par l'auteur : la libération de Napoléon à Sainte-Hélène ainsi que l'insurrection de l'Inde. De ce fait, Londres autorise l'opportunité de dénoncer avec violence et en miroir l'ensemble des affres de l'embourgeoisement comme de l'industrialisation déstructurant la capitale française, l'Ici. Le roman est ainsi structuré par l'échec de deux mariages, coup sur coup, celui de Miss Amabel Vyvyan avec Benedict Arundell, celui d'Edith Harvey avec le comte de Volmerange. Amabel est la dernière héritière d'une tante aristocrate fondamentalement mécanique et caricaturale, lady Eleanor Braybrooke. Selon la vieille tante, ignoble et prosaïque, le mariage est l'unique façon de perpétuer un digne

⁴⁵ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 305.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 348.

⁴⁷ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, *op. cit.*, p. 87.

lignage comme de sauver l'honneur de sa nièce. Peu d'éléments sont annoncés quant aux situations de Benedict et d'Edith, hormis la beauté et l'appartenance à une junte secrète pour l'un, la beauté et la petite aristocratie de l'autre, aimée de ses parents. Par ailleurs, suite à la mort de Napoléon survenue le jour du sauvetage initialement prévu, les deux personnages s'exilent en Turquie après un retour macabre à Londres, sous le tristement médiocre patronyme de Mr et Mrs Smith. Le cas du comte de Volmerange est, quant à lui, tout à fait problématique. En effet, ce dernier est né de l'union d'un père français et d'une mère indienne de haut rang, ce qui en fait un descendant de la dynastie lunaire selon Dakcha, étrange et terrifiant brahmane l'ayant kidnappé après que le comte a jeté sa femme dans la Tamise suite à la découverte d'un adultère. Déboussolé, le jeune homme erre jusqu'aux banlieues de la capitale, son engagement au sein de la même organisation que Benedict lui ayant été rappelé, à point nommé. Il est alors manipulé par Dakcha – dans une maison qui distingue mal son attribution à celle « d'un nabab enrichi à Calcutta ou d'un civilien haut employé de la Compagnie des Indes⁴⁸ » et au sein de laquelle Volmerange pense être le jouet d'une hallucination – afin de fomenter sous son autorité une insurrection en Inde. Infantilisé et appâté par l'apparition de sa sublime et mystérieuse cousine indienne Priyamvada, « personnification de la poésie⁴⁹ », le comte est alors costumé en « guerrier mahratte⁵⁰ » au service des ambitions du brahmane. L'intervention des personnages en Inde constitue le seul déplacement géographique effectif de la narration sur le sous-continent, en dehors des limites des capitales ouest-européennes. Or, le paysage comme les habitants y sont menaçants, indéchiffrables au jeune homme façonné par son éducation de gentleman. Des allures de sauveur, Volmerange n'en a que l'apparence, l'Ailleurs lui restera toujours opaque et insaisissable, notamment lorsqu'il abandonne Priyamvada à la mort pour retourner en Angleterre en vue de sa réintégration au sein de la société mondaine de référence. Mais le jeune homme est triplement marginalisé : il est métis, il est lié au destin de l'Inde soumise à l'Anglais, il est un assassin de l'altérité radicale, de l'Autre féminin. Pénétré par l'Ailleurs, Volmerange devient un impossible Ici et sa rencontre avec Amabel conduira cette dernière à un sati symbolique lorsqu'elle cède aux avances du comte, alors que Benedict est de retour à Londres. Volmerange, quant à lui, sombre dans la folie après sa rencontre avec Edith.

En somme, contacts entre Ici et Ailleurs seraient toujours donnés à lire sous la menace d'une contamination réciproque des imaginaires lointains et des capitales européennes soumises à la téléologie d'un Progrès conduisant immuablement à la prise de conscience de

⁴⁸ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 346.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 358.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 400.

l'impossible Idéal syncrétique : ils deviennent systématiquement mortifères, symptomatiques d'une société « de plus en plus inquiète et inquiétante⁵¹ ». Car si, sous couvert d'Idéal, l'espoir d'une union bénéfique entre le Même et l'Autre est outrageusement envisagé, il semble toujours réhausser l'impuissance et la décadence des sociétés ouest-européennes, obnubilées par le souvenir d'un prestige révolu sans pour autant y proposer la moindre alternative. Ainsi, et partir de ces réflexions qu'il s'agira, au cours du présent travail, d'analyser comme de comprendre, comment et dans quelle mesure, au sein des capitales française et anglaise désenchantées parmi lesquelles le Beau et l'Idéal revendiqués par Gautier semblent contaminés par l'émergence d'une société capitaliste et industrielle, la construction discursive de figures d'altérité ambivalentes permet-elle de démasquer les failles de l'eurocentrisme ?

Plan de l'étude

Cette étude tend, de ce fait, à analyser les tenants et aboutissants d'une modernité ouest-européenne infernale, toute tournée vers la performance ambivalente de son influence et obnubilée par l'entretien d'un système d'exploitation destiné à réaffirmer une domination artificielle qui repose sur la construction discursive d'une altérité fantasmée mais systématiquement problématique, puisqu'elle-même contaminée par l'expression d'une telle domination. Au sein des métropoles occidentales, le recours à l'Ailleurs, incarnant fantasmatiquement l'Idéal syncrétique impossible au sein d'une société désillusionnée, devient alors le violent témoignage d'une civilisation *ignoble* condamnant, toujours, une beauté entraperçue au rejet des tourments d'un Ici qui périclite.

Pour tenter de saisir les affres d'une modernité annihilatrice, il s'agit d'abord d'appréhender le rapport complexe entre un espace immuablement rétréci et un temps toujours plus dégénéré : en somme de comprendre les termes d'une civilisation fascinée par elle-même mais qui, pourtant, dépérit. Ainsi, l'étude des contacts entre les différents cadres spatiaux et temporels, attachés à l'Ici comme à l'Ailleurs, permet de mettre en exergue un réseau de significations denses s'attardant sur les rouages d'une industrialisation comme d'un embourgeoisement infernaux participant au malaise des sociétés ouest-européennes au regard de modèles perdus comme d'Ailleurs idéalisés mais pourtant insaisissables, *inacceptables*. L'ensemble de ces considérations autorise, d'une part, à interroger le caractère résolument impossible d'une téléologie tiraillée entre la célébration d'un passé glorieux mais révolu et la

⁵¹ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 85.

foi en un avenir résolument incertain, dont découle un présent immédiat angoissant et décevant, qui ne laisse plus *le temps*. Face à cette ténuité précaire, le recours à l'Inde, « pays de l'antique sagesse » ou encore à l'Antiquité, promesse d'un temps de l'Art, se solde systématiquement par l'annihilation de telles aspirations du fait – inéluctable – d'une société qui s'embourgeoise, obnubilée par l'idée de Progrès. Sous ses airs de courtisane – *topos* récurrent au sein des productions littéraires de l'époque⁵² – la capitale française, métonymiquement incarnée par Musidora mais aussi, et dans une certaine mesure, par le mélancolique Octave de Saville, devient alors l'envers mortifère d'un Orient fantasmatique lui laissant entrevoir, avant son suicide ou sa folie, son impossible réhabilitation... À cet égard, dans quelle mesure l'Eldorado de Fortunio répond-il avec une mordante ironie à l'« orgie languissante » du salon de George, centre du *monde* pourtant coupé de lui-même ? Pourquoi l'Inde performée au sein de la maison de Dakcha, envoûtante et fascinante, devient-elle mortifère, terrifiante et insaisissable, au sein de la jungle d'Arungabad ? Plus encore, l'inenvisable rencontre du moderne et de l'ancestral, de Paris et de l'Inde, n'est-elle pas le témoignage grinçant d'un syncrétisme impossible des aspirations de l'auteur, incarnées par une Prascovie divine et insaisissable ? En somme, au sein d'un espace ouest-européen suffocant sous le poids d'un capitalisme infernal qui contribue à l'émergence d'une société prosaïque, malade et barbare, son reflet déformé et déformant semble proposé par la mise en texte d'espaces autres, *alternatifs*, permettant la tentative d'une réhabilitation problématique et ambivalente de ce fantasme syncrétique au sein des capitales désenchantées. Or, l'expression la plus parfaite de l'Idéal artistique et démiurgique ne saurait s'exprimer qu'à l'abri du regard inquisiteur d'une aristocratie médiocre, pourtant prolongé par la lecture curieuse et avide du *vulgaire*, c'est-à-dire du récepteur même de l'œuvre. L'*infréquentable* deviendrait ainsi un outil discursif contribuant à la réaffirmation de l'*acceptable* mais insuffisant, pour en révéler l'impossible réhabilitation... Car si la construction de l'Autre répond d'un ensemble de stéréotypes qui tentent de le rendre intelligible, dans quelle mesure le constat d'un Beau annihilé comme d'une civilisation qui périlite s'expriment-ils spécifiquement par le biais d'une telle construction discursive réificatrice ? Finalement, la construction stéréotypique de l'Autre deviendrait-elle essentiellement prétexte ou unique opportunité d'une tentative de définition stable et acceptable du Même ?

⁵² HARVEY, David, *Paris, capitale de la modernité*, Paris, Les prairies ordinaires, « singulières modernités », 2012.

En effet, au sein d'un *monde* rétréci et accéléré, contaminé et rongé par les prosaïques ambitions de ses instances de pouvoir, le reflet institué par la construction de l'Autre se fait condamnation ambivalente des affres de la modernité ouest-européenne. Dissocié d'une société mondaine de référence obnubilée par un prestige révolu mais qui tente de réaffirmer une domination artificielle, l'Autre idéal et idéalisé ne semble pas proposer l'alternative escomptée mais bien confirmer les rouages d'une décadence annoncée. Le deuxième chapitre de ce mémoire se concentre alors sur la compréhension des enjeux liés à la construction discursive et stéréotypique de l'Autre, d'une tentative de saisie immédiate autorisant d'une part la réaffirmation des manquements des sociétés occidentales mais aussi, d'autre part, remettant au centre la justification d'une écriture de ses acteurs et de leurs ambitions. Ainsi, si l'ensemble des figures d'altérité tente d'être scellé par un discours réificateur et eurocentré permettant l'expression des idéaux revendiqués par l'auteur, elles semblent dans le même temps, seules, permettre de justifier l'autoportrait ambigu d'une société ouest-européenne masculine aristocratique, insuffisante et décevante. La construction stéréotypique de l'Oriental conduirait en effet et toujours à celle du Même mais surtout à ses limites, justifiée notamment par la tentative de *transfert culturel* instituée par Fortunio mais aussi par l'*appropriation culturelle* intentée par Cherbonneau, permettant un regard artificiellement distancié mais toujours problématique. Finalement, au sein du corpus de cette étude, Paris n'est-elle pas effectivement le centre du monde, « l'ombilic de l'univers », un centre problématique mais, pourtant, constamment réaffirmé dont Londres, ce « petit point⁵³ » incarnant la méphitique consœur Outre-Manche, permet d'une part la réaffirmation tout en exacerbant la monstruosité de l'essor industriel⁵⁴ ? Et si Gautier confirme systématiquement le ridicule d'un tel égocentrisme, ne participe-t-il pas foncièrement d'une indispensable construction de soi – eurocentrée, bourgeoise, impérialiste – toujours incomplète et impossible à compléter ? Enjeux de désir et de pouvoir se mêlent alors pour réaffirmer la dépendance effective des capitales comme des sociétés ouest-européennes à l'égard d'un Autre aux airs de Pygmalion confirmant, en définitive, l'impossibilité d'une alternative pour les acteurs du théâtre mondain mais, surtout, démasquant les failles de l'eurocentrisme.

Dans cette perspective, l'impossible alternative des capitales ouest-européennes semble invariablement mise en exergue par la consommation goulue de l'altérité, dans la perspective d'un bénéfice éminemment bourgeois, dans le cas de l'aubergiste de *Partie Carrée* par exemple,

⁵³ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, p. 307.

⁵⁴ Cette considération ne prend, dans le cadre de ce travail, que les œuvres qui en constitue le corpus, non les articles encensant, plus tard, certains aspects de l'industrialisation.

mais aussi quant à celui d'une tentative de réaffirmation de son influence, dans les cas des aristocrates du salon de George notamment, ainsi que dans celui du mélancolique Octave, fasciné par l'espoir d'un bénéfice foncièrement narcissique. Or, là où l'exploitation d'espaces et de temporalités apparemment alternatifs apparaît comme seule perspective d'une salvation qui ne vient pas, l'Autre, dans le corpus de cette étude, se présente également comme un consommateur et prédateur à sa façon, sur un mode eurocentré, des corps et des imaginaires qui lui sont liés. Face à une société vorace et prédatrice, l'écriture de l'Autre concentre alors à son tour les rouages d'un système d'exploitation proposant non pas l'alternative escomptée mais bien le reflet d'une consommation égocentrique et annihilatrice, témoignage d'un narcissisme brisé. Néanmoins, Richesse, Beauté et Bonheur – divinités encensées par l'auteur – seraient-elles finalement seules à même de *justifier* une accumulation de l'Art comme une forme de domination considérée comme idéale, en somme un modèle résolument impossible au sein des capitales ouest-européennes ? Car si une telle opacité se fait, dans le cas de l'Autre, sous le joug d'une idéalisation paradoxale, sa fuite systématique, dans le cas de Fortunio, sa mort précipitée dans celui de Priyamvada ou encore le travestissement de Cherbonneau ne sont-ils pas le témoignage d'une immuable contamination des imaginaires comme des failles de l'eurocentrisme ? Vainqueur ambivalent soulignant, en 1837, que « "triomphe" n'a pas de rime⁵⁵ », l'Autre abandonne la métropole occidentale à son sort, à son catastrophique égocentrisme. Il s'agit alors, en dernière instance, de se concentrer sur l'analyse et la compréhension de ces failles, apparemment mises en perspective par une forme d'impérialisme comme par l'embourgeoisement des sociétés ouest-européennes. En effet, l'étude de la conquête de l'Autre au profit de la réaffirmation des ambitions catastrophiques de la société mondaine de référence autorise non seulement la tentative d'une saisie des affres de la modernité mais aussi celle de la domination problématique de cette Europe. L'altérité réifiée mais toujours insaisissable permet alors de relever une angoisse face à la prise de conscience des manquements de son auto-suffisance comme de réhausser une *critique de l'Ici sous le masque de l'Ailleurs* ambivalente et toute tournée vers la tentative d'une réaffirmation de pouvoir ; tentative qui se solde, toujours, par l'abandon pur et simple d'un *monde* condamné à la mascarade de son impuissance.

⁵⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 156.

Posture de la réflexion

Afin de comprendre ces enjeux, le présent travail de recherche tend ainsi à considérer les contacts entre Ici et Ailleurs comme grille de lecture des capitales et sociétés ouest-européennes : embourgeoisées, décevantes et, pour ainsi dire, malades. L'écriture de l'Autre, toujours stéréotypique, permet en effet la tentative d'une définition par contraste, largement définie par Edward W. Saïd⁵⁶, non seulement quant à la construction des espaces mais aussi dans le cadre d'une saisie de *soi*, de ce qui est en train de se jouer au sein des métropoles occidentales. La mise en texte d'aristocrates caricaturaux et marginaux, notamment du comte George dans *Fortunio*, en lieu et place d'une bourgeoisie pourtant triomphante à la suite de la Révolution, permet alors de mettre en exergue l'annihilation d'un Beau seul personnifié par une altérité ambivalente tout en réaffirmant le fait que l'Idéal synchrétique espéré ne saurait être incarné par aucune institution européenne. Le parti pris pour développer cette étude fut donc, en considérant les manquements de la civilisation occidentale, de confronter une lecture de Paris comme de Londres à la revendication d'un Beau qui n'y trouve plus les moyens de son expression ni de sa réalisation. Ces perspectives permettent alors de réfléchir aux observations et problématiques suggérées par les œuvres relativement au constat d'une « vieille Europe qui se croit jeune⁵⁷ » ; d'une société egocentrique et finalement démasquée par les contacts d'Ailleurs initiatiques et révélateurs, contaminés par un désir de possession de l'Autre en vue d'un bénéfice narcissique, jamais salvateur.

D'une part, et afin de travailler l'ensemble de ces notions, la présente étude repose sur une approche sociocritique. Ainsi que le rappelle Claude Duchet dans son article « Pour une socio-critique, variation sur un incipit » paru en 1971, un texte « ne [peut] échapper à ce dont il témoigne : une date et une situation⁵⁸ ». Durant une première moitié de XIX^e siècle en plein bouleversement, la concentration comme la considération d'une telle situation semblent fondamentales, nécessairement structurantes des trois œuvres constituant le corpus de cette étude. Comment, en effet, comprendre la langueur qui s'empare des petits aristocrates de *Fortunio*, le désespoir des protagonistes de *Partie Carrée* ou encore la mélancolie d'Octave de Saville indépendamment des mutations parfois sanglantes qui s'opèrent au sein des capitales ouest-européennes, ballotées entre la Monarchie, la République et l'Empire, régies par l'essor d'un capitalisme annihilateur ? Dans quelle mesure l'ensemble de ces agitations condamnent-

⁵⁶ SAID, Edward W., *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

⁵⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 216.

⁵⁸ DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », in *Littérature*, n°1, 1971. pp. 5-14; DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1971.2495>. p. 5.

elles le théâtre mondain à « abdiquer sa personnalité⁵⁹ », incapable de considérer une définition stable et acceptable de *soi*, à performer la mascarade de son influence ? Car si « les structures psychiques ne sauraient être comprises indépendamment des structures sociales⁶⁰ », l'appel systématique à un ensemble de figures d'altérité ambivalentes, non pas destinées à renforcer l'illusion de puissance de cette société mais bien à réaffirmer les rouages d'une domination artificielle, n'est pas sans mettre en perspective la dépendance effective et pourtant mortifère des acteurs supposés du *monde* à un Autre métonymique, fantasmatique mais angoissant. De l'esthète au fanatique, de la courtisane à la femme divinisée, l'immuable déconsidération de l'aristocratie mondaine de référence se trouve systématiquement renvoyée aux affres de son improductivité... Et alors que « ce qui est en œuvre dans le texte [est] un rapport au monde⁶¹ » au sein duquel « toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique [...]»⁶², l'exploitation textuelle et discursive de l'Autre, notamment dans une situation impériale reflétant les carences d'une société annihilatrice, conduit nécessairement l'analyse d'une telle ambivalence à la lumière de théories liées aux études postcoloniales, conjointes à celle des outils de l'analyse du discours.

Il s'agit en effet, dans le même temps, de comprendre dans quelle mesure « pour l'Europe du dix-neuvième siècle, avec son « embourgeoisement » croissant⁶³ », l'« Orient [lui] a permis de se définir par contraste⁶⁴ ». En insistant sur la conception foucauldienne du discours comme arme de savoir et de pouvoir, éminemment liée à l'expression d'un désir s'apparentant à « une violence que nous faisons aux choses⁶⁵ » mise en exergue, dans les œuvres, par la consommation comme l'exploitation voraces de l'Ailleurs, « le discours dominant construit l'altérité de telle manière qu'il contient toujours une trace d'ambivalence ou d'angoisse par rapport à sa propre autorité.⁶⁶ ». Or, dans la perspective d'une « construction de soi comme sujet dans la relation à l'Autre⁶⁷ », et alors que « toute identité se construit dans la différence⁶⁸ »,

⁵⁹ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 87.

⁶⁰ ZIMA, Pierre V., *Textes et société, Perspectives sociocritique*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », ser. « Littérature et société », 2011. p. 31.

⁶¹ DUCHET, Claude, « Positions et perspectives » ; première publication dans *Sociocritique* (Claude Duchet, dir.), Paris, Fernand Nathan, 1979, pp. 3-8. p. 3.

⁶² *Ibid.*, p. 3.

⁶³ SAID, Edward W., *L'Orientalisme*, op. cit., p. 218.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵ FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1971. p. 55.

⁶⁶ ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Sémaphore », 2012. p. 126.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁶⁸ HALL, Stuart, *Identités et cultures 2*, op. cit., p. 23.

Edward W. Saïd souligne de manière saisissante le fait que « l'idée de représentation est une idée théâtrale⁶⁹ ». Sous-tendant la considération d'une mascarade instituée aussi bien par les acteurs du théâtre mondain que par une altérité dont le modèle n'est pas sans soulever un ensemble de contradictions, la théâtralisation des rapports entre l'Autre et le Même n'est pas sans retentir avec celle d'une construction de soi orientée, alimentée par le culte des apparences et, toujours, problématique. Ainsi, dans un monde fait de représentations⁷⁰ au sein duquel le *monde* performe la mascarade de son influence, l'invisibilisation récurrente de l'Autre qui, seul, est à même de se soustraire au regard pulsionnel du *vulgaire*, conduit systématiquement à un ardent désir de le *dire*, de le saisir discursivement afin de performer l'illusion d'une mainmise effective quant à ce qu'il représente métonymiquement. Néanmoins, toujours dans la perspective d'une définition par contraste, la tentative d'une telle saisie passe *de facto* par la stéréotypisation collective et rassurante des imaginaires liés à cette altérité problématique renvoyant, en miroir, le reflet de son opacité à une société ouest-européenne embourgeoisée et décevante. Stable par définition, le stéréotype, dans sa rigidification, « schématise et catégorise⁷¹ », fige *la représentation imaginaire de l'étranger*⁷² et de l'altérité pour les rendre intelligibles, *acceptables*. En outre, « dans les travaux inspirés [des études sociocritiques], les clichés et les stéréotypes apparaissent comme des relais essentiels du texte avec son en-dehors, avec la rumeur anonyme d'une société et ses représentations⁷³ ». Au regard des considérations relevées par les théories postcoloniales, le stéréotype, véritable « construction imaginaire⁷⁴ », permet ainsi la tentative d'une intelligibilité du Même *via* la construction discursive de l'Autre, l'exploitation textuelle d'une altérité qui, toujours, renvoie à une « société de plus en plus inquiète et inquiétante » le reflet de son insuffisance. La réification d'une altérité ambivalente répond alors à la caricature d'un *monde* désenchanté et marginalisé, incarné par une aristocratie mélancolique et goulue, mécanique même, dans le cas de la vieille lady de *Partie Carrée*, mais surtout par une bourgeoisie émergente et annihilatrice contaminant immuablement l'ensemble des idéaux revendiqués par l'auteur.

⁶⁹ SAID, Edward W., *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁰ SAID, Edward W., *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 104

⁷¹ AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, « 128 Tout le savoir », 2014-2015. p. 28.

⁷² Expression empruntée à KHATIBI, Abdelkebir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987.

⁷³ AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 36.

Outils théoriques sollicités

Par ailleurs, si la stéréotypisation apparaît comme structurante quant à la construction discursive de l'Autre mais aussi du *semblable*, un tel processus de réification n'est pas sans faire appel à une rigueur saisissante, relativement au traitement de l'altérité mais aussi des Ailleurs et imaginaires qui lui sont liés. Ainsi, en plein cœur des capitales ouest-européennes malades, contaminées par la « mélasse de la civilisation moderne⁷⁵ », dans quelle mesure l'écriture catégorisée, figée de l'Autre permet-elle d'appréhender la production d'espaces idéels, éphémères et troublants ? Dès lors que l'Idéal performé est condamné à une consommation vorace par les sociétés mondaines de référence, comment une « rêverie de poète » confrontée à la boueuse et prosaïque Paris, à la brumeuse et méphitique Londres est-elle à même de s'exprimer, plus encore de s'écrire ? L'Eldorado de Fortunio semble, en effet, incarner métonymiquement le fantasme oriental qu'il représente, violemment mis en perspective par sa proximité immédiate avec la capitale française. Or, pour pouvoir s'observer sans être entaché par « l'affreux, l'ignoble Paris que vous savez⁷⁶ », le palais enchanteur ne saurait autoriser la moindre perméabilité de sa « croute de façades⁷⁷ », ni même la conscience du lieu effectif par l'ensemble de ses habitants. Ici, la notion d'*hétérotopie*, développée par Michel Foucault lors d'une conférence intitulée « Des espaces autres » en 1967, permet de saisir comme de travailler les enjeux spatiaux à l'œuvre. En effet, l'*hétérotopie* correspond au fait que :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.⁷⁸

Pareille considération se donne également à lire quant à l'élaboration de la maison du fanatique Dakcha, en plein cœur de Londres. Sous les airs d'une maison de ville ordinaire, le brahmane *cache* en effet, dérobe aux yeux du *vulgaire* un espace enchanteur et idéal mais résolument trompeur. Cependant, et contrairement au palais de Fortunio dont le fantasme repose

⁷⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 199

⁷⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁷⁸ FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 no54, pp. 12-19. p. 6 [PDF]. Nous soulignons. Site www.cairn.info. URL: www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm.

sur une immuable imperméabilité, la maison de Dakcha, sous les apparences de la classique demeure londonienne, ne saurait immédiatement être définie, oscillant entre la fortune du nabab et la richesse du civilien... À cet égard, et bien que l'habitation du personnage réponde en partie à la définition de l'*hétérotopie* proposée par Foucault, elle déplace subtilement la perspective d'un lieu « hors de tous les lieux » pour traduire l'espace selon une logique de traduction, « un lieu hybride, au sens figuré, où la construction d'un objet nouveau, qui n'est *ni l'un ni l'autre* aliène comme il convient nos attentes [...]»⁷⁹, sans pour autant que cette notion d'hybridité ne renvoie qu'à « un troisième terme qui résout la tension entre deux cultures [...]»⁸⁰. Selon Homi K. Bhabha, qui développe la notion de *tiers-espace* dans son ouvrage *Les lieux de la culture* paru en 1996, l'hybridité renvoie toujours « à l'écran clivé du soi et de son double»⁸¹ pour mettre en perspective l'élaboration d'un espace trouble. En ce sens, bien que protégé un temps des affres d'une modernité goulue comme de la *pulsion scopique* attachée à ses populations, l'Ailleurs, au cœur des métropoles, devient « [u]ne bulle de pouvoir panoptique et classificateur, un module de l'enfermement qui rend possible la production d'un [Autre].»⁸² seul à même de proposer, un temps, une alternative au désenchantement qui s'empare des capitales infernales. En 1856, en revanche, le cabinet du docteur Cherbonneau apparaît spécifiquement comme le lieu de rencontre surprenant entre les sciences *modernes* européennes et celles indiennes plus « excentriques»⁸³ et « incompréhensibles»⁸⁴. Dans ce cas, et face à une Inde parcourue effrayante et illisible dans *Partie Carrée*, le protagoniste d'*Avatar* semble proposer une forme d'hybridité non plus seulement justifiée par l'élaboration d'un espace trouble mais par la confrontation violente et *inacceptable* du « pays de l'antique sagesse » et d'une « vieille Europe qui se croit jeune ».

A cet égard, la notion d'*appropriation culturelle* permet de comprendre comme d'élaborer une réflexion justifiant la production de tels espaces problématiques au sein des capitales ouest-européennes. En effet, en 1856, le voyage initiatique de Cherbonneau lui a permis d'accéder au « mot de l'énigme », son travestissement aux pagodes inviolables mais surtout d'acquérir un savoir ancestral qu'il expérimente au sein même de Paris. Son cabinet devient un lieu non seulement de rencontre entre sciences de l'Ici et savoirs de l'Ailleurs, il lui permet surtout de *performer* son expérience au sein du *corps* social français. Ainsi,

⁷⁹ BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁸¹ *Ibid.*, p. 145.

⁸² DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Folio, 1990. p. 165.

⁸³ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 308.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 301.

l'*appropriation culturelle*, terme polémique apparu au début des années 1990, s'apparente, selon le sociologue Eric Fassin, à un emprunt entre les cultures s'inscrivant dans un contexte de domination⁸⁵. En 1997, Bruce Ziff et Pratima V. Rao définissent ce concept dans l'ouvrage collectif *Borrowed Power : Essays on Cultural Appropriation* comme « the taking – from a culture that is not one's own – of intellectual property, cultural expression or artifacts, history and ways of knowledge and profiting at the expense of the people of that culture » (Ziff, Rao 1997 : 1)⁸⁶, définition à laquelle il n'est pas anodin d'adjoindre la considération d'une telle appropriation comme « arme⁸⁷ », développée par Bourdieu dès 1979. En effet, « las d'avoir interrogé avec le scalpel⁸⁸ », Cherbonneau se fait détenteur, suite à sa violente rencontre avec Brahma-Logum, du *pouvoir* de permuter les âmes. Or, assurant à Octave qu'il ne s'agit pas là d'un instrument destiné à la satisfaction de ses ambitions ni de son bonheur, résolument impossible, le docteur profite de la mélancolie du Parisien pour, sous « la peau cuivrée de l'Inde⁸⁹ », préparer sa propre réinsertion au sein du *corps* social français. Ici, l'*appropriation culturelle* devient ainsi un outil témoignant de l'infiltration mortifère et angoissante d'une altérité problématique au sein même de la société française, une altérité rendue invisible par les illusions d'une apparence trompeuse mais néanmoins entretenue par son culte exacerbé. Or, dans *Avatar*, il semblerait que les tenants et aboutissants effrayants d'un tel processus d'intégration soient institués par un premier échec, en 1837 : celui d'une tentative de *transfert culturel* par le marquis Fortunio.

Dans son article intitulé « Fortunio, héros expérimental », Marie-Claude Schapira souligne en effet le caractère saisissant d'« une expérience tout à fait particulière qui est le transfert culturel en Occident d'un homme élevé en Orient⁹⁰ ». Suite à la mort de son oncle en Inde, Fortunio exprime ainsi son « désir [...] de voir l'Europe, la France et Paris⁹¹ ». Un tel procédé n'est cependant pas nouveau, au sein de la littérature française, les *Lettres persanes* de

⁸⁵ Cf. https://www.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-dominacion_5345972_1654200.html

⁸⁶ Définition issue de la thèse de Raphaëlle Proulx intitulée *Variations colorées d'une pratique mondialisée : l'appropriation culturelle du graffiti hip-hop à Montréal et à Sao Paulo* (soutenue et parue en 2010 à l'Université de Montréal).

⁸⁷ BOURDIEU Pierre, « Les trois états du capital culturel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 30, novembre 1979. L'institution scolaire. pp. 3-6. DOI : <https://doi.org/10.3406/ars.1979.2654>.

⁸⁸ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 303.

⁸⁹ CHAMPION, Catherine, « L'image de l'Inde dans la fiction populaire française au XIX^e et XX^e siècles », in LOMBARD, Denys (dir.), *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993. p. 58.

⁹⁰ SCHAPIRA, Marie-Claude, « Fortunio, personnage expérimental » in *Fortunio*, Bulletin de la Société Théophile Gautier numéro 25, Montpellier, 2003. pp. 23-40. p. 23.

⁹¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 170.

Montesquieu constituant l'un des exemples majeurs et remarquables d'une telle tentative, soldée elle aussi par une forme d'échec. Néanmoins, c'est bien par l'écriture de ce transfert qu'une critique de l'Ici sous le masque de l'Ailleurs apparaît comme *acceptable*, au sein de la narration de 1837. Fortunio, « dernier type de la beauté virile », se fait ainsi observateur d'une société mondaine de référence dont la décadence est annoncée, un observateur ethnologue et pédagogique dont la fuite comme l'abandon de la courtisane Musidora, qui traduit métonymiquement les rouages mortifères d'un système d'échange économique-sexuel (Paula Tabet, 2004) ignoble et *bourgeois*, dénoncent ironiquement les *attentes trompées* d'un narrateur ambivalent. La mise en place d'un regard artificiellement distancié qui repose, comme ce fut évoqué en amont, sur la construction stéréotypique de l'Autre, permet ainsi de considérer celle tout aussi réificatrice du Même mais, surtout, de la remettre au centre des préoccupations de l'auteur, toutes tournées vers la dénonciation d'un Beau annihilé par une société narcissique comme une modernité européenne dévastatrice, condamnées à la décadence.

Corpus secondaire

Si l'Orient comme les imaginaires qui lui sont liés nourrissent significativement la production artistique mais aussi scientifique française au cours du XIX^e siècle, l'apparente unité liant *Fortunio*, *Partie Carrée* et *Avatar*, notamment quant au traitement de l'Inde et des figures d'altérité lui étant attachées, autorise la considération spécifique de ces représentations au sein de l'œuvre de Gautier (non sans, évidemment, oublier l'appareil fantasmatique qu'incarnait plus globalement le sous-continent durant la même période). Par ailleurs, l'ensemble des œuvres constituant le corpus de cette étude appelle à l'analyse d'autres productions de l'auteur, plus particulièrement au regard des constructions discursives attachées à l'imaginaire des capitales ouest-européennes. Ainsi, tout en considérant avec une certaine attention la chronologie liée à ce travail, l'analyse d'articles de *Caprices et zigzags*, notamment « Une journée à Londres »⁹² et « Paris futur »⁹³, permettent de mettre en perspective la représentation des métropoles occidentales infernales, malades et industrielles. Dans « Une journée à Londres », paru initialement dans la *Revue des deux mondes* le 15 avril 1842, le parcours de la capitale anglaise permet, en effet, de considérer un certain nombre de *topoi* attachés à la consœur outre-manche de Paris. Brouillard, charbon et poussière côtoient une population

⁹² GAUTIER, Théophile, « Une journée à Londres », in *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou Éditeur, 1852. Version numérique exportée de la BnF (gallica.bnf.fr). pp. 101-140.

⁹³ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, pp. 307-323.

informe, invisibilisée même, dont l'ensemble des représentations sera repris dans le roman de 1848. Dans une perspective similaire, bien qu'orientée vers la réalisation d'une utopie ambivalente et empreinte de réminiscences orientales, l'exploitation de la capitale française dans « Paris futur » (*Le Pays*, 1851) autorise la considération d'un espace contemporain sous le joug d'une modernité problématique, d'une urbanisation annihilatrice comme d'une société égocentrique et toujours décevante qui se donnait déjà à lire en 1837, sous la plume artificielle de Fortunio. Par ailleurs, à la lumière d'une considération péjorative de la « civilisation moderne » et des espaces qui lui sont liés, l'article « Les Bayadères », paru le 28 août 1838 dans *La Presse* et faisant suite à l'expérience de Gautier allée des Veuves, permet de conforter l'appréciation stéréotypique et topique de l'altérité féminine exotique, autorisant l'auteur à se féliciter de la justesse de son intuition :

[... les bayadères] *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.*⁹⁴

Bien que l'Inde de Gautier soit essentiellement inspirée des œuvres et arts qui lui sont contemporains, en particulier de la traduction du drame du poète hindou Câlîdâsa *La Reconnaissance de Shâkountalâ* par Antoine-Léonard Chézy (1830), la récurrence de l'ensemble des représentations de l'Autre comme des espaces parcourus au sein de son œuvre, effectivement ou plus fantasmatiquement, permet d'établir une continuité relativement évidente quant à la construction stéréotypique non seulement de la ville et de ses acteurs mais aussi de ceux qui ne sauraient être intégrés à la société mondaine de référence, pour en proposer le miroir déformé et déformant. Un peu en amont du corpus de la présente réflexion, l'étude de la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835) autorise ainsi, dans le même temps, l'appréciation des tenants et aboutissants des doctrines de l'Art pour l'Art si ardemment défendues par l'auteur mais aussi d'en étudier l'évolution, évolution faisant écho à l'ensemble des mutations parcourant les capitales ouest-européennes comme leurs sociétés, constamment mises à mal par un embourgeoisement croissant et annihilateur. Néanmoins, au regard de la considération d'*une critique de l'Ici sous le masque de l'Ailleurs*, l'appel à quelques productions en dehors de l'œuvre de Gautier semble également intéressant. C'est le cas de certains écrits de Baudelaire,

⁹⁴ Article repris en 1852 dans *Caprices et zigzags, op. cit.*, (pp. 339-350). p. 342.

notamment de son article « Théophile Gautier » paru dans *L'Artiste* le 13 mars 1859, ou encore d'articles issus de son *Art romantique* (1868) qui permettent d'appréhender une certaine définition de la modernité, conjointe à celle de l'Art, au cours du XIX^e siècle. Dans une autre mesure, et afin de comprendre les enjeux d'une dénonciation distanciée des affres de cette modernité, ce travail de recherche s'inspire brièvement des *Lettres persanes* de Montesquieu⁹⁵ (1721) afin de réaffirmer l'efficacité narrative d'une tentative de transfert culturel intenté, au sein du corpus de cette étude, par l'esthète Fortunio.

Théophile Gautier étant un auteur particulièrement étudié, l'Ici et l'Ailleurs des notions largement débattues et analysées, l'entreprise de ce mémoire peut, de prime abord, ne pas sembler proposer de démonstration novatrice. Or, il apparaît tout de même qu'un certain nombre de pistes de lecture peuvent être envisagées, au regard de considérations comme d'outils attachés à la compréhension d'un demi-siècle de mutations. Comme ce fut souligné en amont de cette introduction, l'idée d'une modernité ouest-européenne n'est-elle pas pernicieuse en elle-même ? Comment *se* définir au sein d'un *monde* duquel les acteurs des sociétés de référence sont, immuablement, condamnés à *se* disparaître⁹⁶ ? Si l'œuvre de Gautier – ni la présente recherche – ne sauraient exhaustivement répondre à un questionnement aussi démesuré, il paraît néanmoins intéressant de travailler à l'étude spécifique de contacts envisagés mais toujours problématiques, fantasmés mais effrayants, qui relèvent les contradictions d'une « société de plus en plus inquiète et inquiétante », d'un monde qui change et qui s'accélère à tel point qu'il se fait assassin du Beau et de l'Idéal, assassin d'un certain imaginaire qui ne trouve plus sa place au sein d'une Europe moderne annihilatrice – annihilée, peut-être.

⁹⁵ MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1973, 2003 pour l'édition utilisée au cours de cette étude.

⁹⁶ Expression empruntée à Ananda Devi.

CHAPITRE I

UN CHRONOTOPE PROBLÉMATIQUE : RÉFLEXIONS SUR UNE DÉCADENCE ANTICIPÉE

Mikhaïl Bakhtine, dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, souligne que « le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité¹ ». Or cette réalité, performée par la civilisation ouest-européenne, consiste, selon Fortunio, « à avoir des journaux et des chemins de fer² ». En ce sens, il va sans dire que la modernité industrielle et capitaliste qui lui est associée, sous la plume de Gautier, y apparaît comme foncièrement décevante. Conjointement, Baudelaire définit la modernité comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel est l'immuable³ ». De ce fait, et alors que Christophe Charle précise que « la modernité [est] d'abord destinée à exprimer la nouvelle historicité de l'art », que signifierait l'écriture de l'annihilation systématique de l'Idéal par cette société pécuniaire et industrielle ? Ainsi, dans un monde qui semble se rétrécir à toute allure, quelle place resterait-il à l'expression de l'Art, à la perfection des formes et à la pure harmonie esthétique si ardemment défendues par l'auteur ? Alors que le chronotope concrétise la « principale matérialisation du temps dans l'espace⁴ », que faire face à un temps vorace et, par conséquent, porteur d'insatisfaction permanente ?

Le XIX^e siècle, jalonné de nombreux conflits sociaux, de préoccupations démographiques mais aussi de projets urbains de grande envergure, témoigne d'une instabilité politique remarquable traduisant tout à la fois les espoirs sincères et pourtant systématiquement déçus des contemporains pour laisser place à un profond désenchantement. Liée à une téléologie dont le bourgeois se pose en maître tout-puissant, la projection de ces angoisses au sein d'espaces d'altérité aux temporalités floues permet-elle, alors, d'opposer aux désillusions qui accablent cette génération un modèle salvateur ou, plus encore, une forme d'alternative ? Dans cette perspective, et si l'Inde constitue « un siècle durant, l'une des principales références de

¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1978. p. 384.

² GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 215.

³ BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne » in *L'Art romantique*, 1868. Depuis l'ouvrage de Christophe Charle, *Discordance des temps*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 391.

l'autodéfinition de l'occident, qui avait fait d'elle, selon les moments et les tempéraments, un miroir ou un repoussoir⁵ », ses attributs fantastiques et barbares, relativement au corpus de cette étude, ne manquent pas de traduire l'illisibilité dont s'imprègnent Londres et Paris, étouffées par leur embourgeoisement. Ainsi, et pour les besoins de sa narration, Gautier semble *fabriquer* une Inde et une Antiquité qui répondent aux impossibilités d'un Ici résolument annihilateur du *temps de l'Art*.

La première étape de cette analyse consiste, de ce fait, à interroger l'omniprésence d'Ailleurs comme de figures d'altérité insaisissables, au cœur des capitales française et anglaise mais aussi de la narration, afin d'envisager la lecture de ces espaces dans leur rapport problématique au temps. Relativement à l'écriture d'un chronotope invivable, dans quelle mesure le retour de Fortunio en Orient, les infernales courses contre la montre de *Partie Carrée* ou encore les fuites répétées de la divine Prascovie, entre autres, permettent de mettre en exergue le caractère foncièrement impossible d'un Ici qui marchandise le temps, les espaces et les corps ? Qu'elle soit française ou anglaise, la capitale occidentale s'altère, devient informe et uniforme : elle incarne tout entière les inquiétudes d'une jeunesse aristocratique qui subit coup sur coup les affres de la société, de la maladie et de l'insalubrité. Villes *de boue*, les métropoles se retranchent derrière l'illusion de leur puissance, notamment conférée par l'entreprise impériale mais, aussi, la verticalité d'une industrialisation infernale pourtant soutenue par l'idée d'un Progrès, lui, résolument linéaire... Ainsi, de l'espace imaginaire à l'espace invivable, le rayonnement des capitales ouest-européennes semble davantage témoigner d'une opacité en miroir, révélatrice des contradictions relatives à la modernité comme à l'essor de « monseigneur Progrès et très puissante dame Industrie⁶ » : en somme ignoble. Il s'agit alors de comprendre la mesure dans laquelle la projection de fantasmes contrastés et contrastants (mais toujours lointains et invraisemblables) permet la mise en perspective du caractère mortifère d'une Europe impérialiste, moderne et industrielle sur le déclin et perdant, peu à peu, son « rôle de moteur⁷ ».

⁵ HULIN, Michel, MAILLARD, Christine (dir), *L'Inde inspiratrice. Réception de l'Inde en France et en Allemagne (XIXe & XXe siècles)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « FAUSTUS / Études germaniques », 1996. p. 13.

⁶ BAUDELAIRE, Charles, article sur « Théophile Gautier », dans *L'Artiste* du 13 mars 1859 (reproduit dans Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 128.) Citation extraite de l'ouvrage de Paul Bénichou, *Romantismes français II. Les mages romantiques. L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004. p. 1988.

⁷ CHARLE Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 21.

1. Entre espoirs et inquiétudes : un rapport au temps problématique

Dans l'ouvrage *Pour une histoire des possibles*⁸, Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou soulignent que « [l]e XIX^e, le premier à être pensé comme siècle par les contemporains, expérimente [...] un nouveau rapport au temps⁹ ». En effet, « après la fracture révolutionnaire, une partie des contemporains a la sensation que, dans l'ordre du temps, une brèche s'est ouverte sur un avenir incertain, porteur à la fois de l'idée de « progrès » et de nombreuses incertitudes et discordances¹⁰ ». La Révolution française marque un tournant historique qui institue un rapport au temps problématique et porteur d'une multitude d'inquiétudes, notamment l'angoisse d'un lendemain téléologique précaire. Néanmoins, 1789 ne peut s'apparenter à une espèce de date butoir et, pour ainsi dire, isolée. L'émergence de la nation Nord-Américaine en 1776 comme les nombreux conflits liés à l'impérialisme et à la colonisation ne manquent pas, par exemple, de mettre en exergue l'idée d'une course contre la montre instituée par les empires occidentaux. D'une autre façon, la Révolution haïtienne comme l'insurrection, plus tardive, des Cipayes, entre autres, marquent les perspectives traumatisantes d'un monde qui change. Cette étude n'a pas pour objet – ni pour prétention – de lister et d'étudier de manière exhaustive la série d'événements violents qui a impacté le passage du XVIII^e au XIX^e siècle ni ceux qui ont jalonné ce dernier. Cependant, il est intéressant de remarquer que cette évolution traumatique a instauré un rapport ambivalent au temps dont les notions de modernité et de capitalisme contribuent à la définition.

Paris, au XIX^e siècle, fut ainsi le théâtre privilégié d'une série de mutations historiques, sociales, politiques mais aussi urbaines. Considérée comme « capitale de la Révolution » ou, encore, ville de l'antithèse, du contraste et de la satire, la capitale française, selon Christophe Charle, « condense et résume les contradictions de la modernité¹¹ ». Ballotée entre une épidémie de choléra, sept tentatives d'assassinat du roi, une vague d'immigration sans précédent, des tensions urbaines mais aussi des instabilités sociales et politiques majeures, Paris est, véritablement, le témoin d'un siècle charnière et en pleine métamorphose. Alors qu'en 1831 Alfred de Vigny considère la capitale comme « l'axe du monde », il paraîtrait pourtant, et en filigrane de cet engouement, que son image soit en train de s'altérer. Si nombre de textes et de

⁸ DELUERMOZ Quentin, SINGARAVÉLOU Pierre, *Pour une histoire des possibles, Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Éditions du Seuil, « L'Univers historique », 2016.

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ CHARLE Christophe, *Discordance des temps, op. cit.*, p. 83.

productions encensent la capitale française comme celle anglaise, une partie des romans-feuilletons contemporains « qui, à cette époque précisément, essaient de rendre compte de la société urbaine émergente pour un public inquiet mais relativement large »¹² permet une lecture plus complexe des métropoles européennes. Il n'est pas anodin de rappeler que Londres, étant la seule capitale européenne comparable à Paris par sa taille, son industrialisation précoce, sa diversité sociale et l'influence de son empire, « a inspiré des tableaux tout aussi manichéens¹³ ». Bien que Gautier ironise sur son influence dans « Paris futur », l'attention que l'auteur porte à la capitale anglaise témoigne d'un intérêt tout particulier.

Cependant, face à un monde moderne oscillant constamment entre euphorie et inquiétude, entre tentatives d'harmonie et désillusions, mais aussi compte tenu des nombreuses crises qui jalonnent Londres et Paris durant la première moitié du XIX^e siècle, un retour aux modèles antiques, dont l'Italie apparaît comme l'un des berceaux, est, généralement, constaté. Afin de conforter comme de légitimer leur entreprise impériale, la France comme l'Angleterre semblent ainsi s'inspirer de la grandeur passée d'empires lointains et fantasmés. Dans ce contexte, l'Italie paraît alors seul « modèle actuel acceptable¹⁴ », témoin effectif du *temps de l'Art* si cher à Gautier du fait de sa fidélité aux modèles antiques. De plus, le besoin qu'ont les métropoles ouest-européennes de motiver leur emprise sur le monde s'inscrit dans une nécessité de rechercher, notamment en Inde, les origines de l'humanité, d'« un horizon onirique et des plages de connaissances qui révèlent les milles manières de penser et de l'être français, voire européens, des plus triviales aux plus spéculatives¹⁵ ». Face à une Europe moderne et industrielle *dégénérée* où tout va trop vite, les Ailleurs peuvent-ils se donner à lire, dans ce corpus, comme les réceptacles d'imaginaires acculés ou, plus tragiquement, comme révélateurs implacables d'un capitalisme émergent et annihilateur ?

A. Un monde moderne européen chronophage

La difficulté à envisager comme à considérer le présent, au sein d'un siècle structuré par les révolutions (considérées comme « accélération[s] du temps historique » (Charle, 21) ou encore les courses au Progrès (qu'incarnent, entre autres, les Expositions Universelles),

¹² *Ibid.*, p. 82.

¹³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵ ASSAYAG Jackie, *L'Inde fabuleuse, Le charme discret de l'exotisme français (XVIIe-XXe siècles)*, éditions Kimé, Paris, « Les sens de l'histoire », 1999. p. 12.

contribue à « nourrir [...] un discours de plus en plus inquiet et inquiétant¹⁶ ». Obsédées par leur image de *capitales modernes* ou encore leur besoin de prouver et démontrer au monde leur avance sur celui-ci, Paris comme Londres concentrent les contradictions d'un siècle qui semble résolument tourné vers l'avenir mais qui, pourtant, reste fasciné par les événements et entreprises de leurs passés respectifs dont elles ont peine à délaissier le rayonnement. En ce sens, les romans-feuilletons sont, toujours selon Christophe Charle, « signe des temps » et, dans leur capacité à décrire la société contemporaine, « ont en effet servis de tests projectifs des espoirs, des craintes et des désirs des hommes et des femmes, des groupes privilégiés comme les moins nantis s'interrogeant sur une société en plein bouleversement¹⁷ ». Il est intéressant de considérer cette perspective à la lumière des réflexions de Pierre Barbéris qui relève le fait qu' « on est bien déjà, *par le roman*, dans une nouvelle pratique de l'Histoire », mais aussi qu'il devient le lieu d'une « problématisation des hommes et du matériel historique, donc problématisation du suspense immédiat, et les ennemis [y] ont un sens autre que narratif [...] »¹⁸. Néanmoins, outre le fait que l'industrialisation des sociétés ouest-européennes semble aller de plus en plus vite, qu'est-ce qui permet de considérer qu'elle « prend du temps », littéralement qu'elle « mange le temps », le dévore même ? Alors que la Monarchie de Juillet est qualifiée de *triomphe de la révolution bourgeoise*, dans quelle mesure ce corpus tend-il à « travailler » l'Histoire, tente-t-il de saisir les nombreux événements bouleversants – et décevants – liés à l'essor de l'idéologie bourgeoise au cours de cette première moitié du siècle ainsi que ses enjeux, aux cœurs des capitales ouest-européennes ?

Un roman tel que *Partie Carrée* semble reposer, dans cette perspective, sur une urgence, la nécessité d'accélérer un temps déjà vorace et implacable dans le but, paradoxal, de le rattraper. Néanmoins, et tandis qu'il est publié quelques mois après l'institution de la Seconde République, l'inscription de la diégèse en amont n'est pas sans conforter le constat saïdien insistant sur le fait « qu'on se demande si le passé est vraiment passé, mort et enterré, ou s'il continue, sous une forme différente peut-être¹⁹ ». Quel enjeu est, ainsi, soulevé par l'échec de cette infernale course anglaise contre la montre ? D'une manière différente, *Fortunio* revient sur le passé tragique de Musidora, incroyable de Fortunio, quand la narration d'*Avatar* repose sur l'expression de souvenirs pour traduire, dans les deux cas, des futurs impossibles.

¹⁶ CHARLE Christophe, *Discordance des temps*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹⁸ BARBERIS Pierre, *Le Prince et le Marchand, Idéologies : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, « La force des idées ». p. 351.

¹⁹ SAID Edward W., *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 37.

L'insaisissabilité du présent immédiat, attaché à un monde moderne chronophage, serait alors seule à même de proposer la traduction plus ou moins consciente des angoisses contemporaines liées à une Europe dont l'image, immanquablement, est en train de s'altérer.

a. Un temps accéléré

Le Progrès est, sensément, attaché à une « évolution de l'humanité vers un terme idéal », une « amélioration », un « perfectionnement » mais aussi « un accroissement quantitatif ou intensif d'un phénomène²⁰ ». Affilié à l'industrialisation et à la compétition qui semblent s'être instaurées entre les métropoles, le Progrès serait, ainsi, l'incarnation d'une *course contre la montre* mais, surtout, d'une modernisation qui va de plus en plus vite, qui va trop vite, à la poursuite d'un idéal de maîtrise pourtant résolument artificiel, impossible même. En ce sens, le motif de la course cauchemardesque, qui structure l'ensemble des œuvres du corpus de cette étude, n'est pas sans autoriser la considération d'un rapport au temps – mais aussi à l'espace – problématique et finalement décevant, mortifère. Cette perception d'un temps accéléré est particulièrement lisible dans *Partie Carrée*, marqué par les événements de février 1848. Le roman est, en effet, structuré par le manque de temps, la nécessité d'agir rapidement, sans délai pour *corriger* le cours de l'Histoire. Puisque la narration s'inscrit en grande partie dans la société anglaise, il est aussi possible d'envisager que ce qui s'y passe ne peut pas se permettre de *delay*... En effet, plus qu'une prolongation du temps refusée, il s'agit de n'accuser aucun *retard* quant à la pression exercée par la grande Histoire, à la projection d'un futur glorieux mais particulièrement stressant. Par exemple, dans *Partie Carrée*, le terme « minute[s] » est répété quarante-et-une fois, celui d'« heure[s] » environ cinquante fois et l'occurrence « *temps* » n'apparaît pas moins de quatre-vingt-dix fois. D'une précision drastique, le temps dans le roman exerce une pression constante sur les personnages mais aussi sur la narration d'intrigues simultanées qui, « en moins de temps qu'il n'en fallut pour l'écrire²¹ » et lorsqu'elles se relâchent, ne sont finalement pas moins synonyme de tensions. Et pour cause, après la Révolution, il semble que *nous n'avons plus le temps* alors qu'avant elle, tragiquement, il s'agissait de poursuivre un avenir fantasmatique, supposément salvateur : la Seconde

²⁰ Définition de « progrès » issue du site : www.cnrtl.fr. URL : <https://cnrtl.fr/definition/progr%C3%A8s> [consulté le 09/02/2021].

²¹ GAUTIER Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, 273-238.

République ne propose pas davantage, et en définitive, l'opportunité d'une quelconque alternative.

Néanmoins, en 1848 et dans un premier temps, puisqu'elle est relative au *bon bourgeois*, la tentative de fragmentation comme de contrôle du temps est amenée de façon particulièrement comique, voire caricaturale. En effet, pour Geordie, le temps devient de l'argent. Prêt à sacrifier son intégrité physique et sa dignité, le tenancier fragmente la bourse de Jack relativement au temps qu'il doit consacrer à le satisfaire : « deux minutes », « dix minutes », « trois minutes²² ». Si les délais ne sont pas tenus, alors il est menacé, frappé au ventre par l'implacable mainmise du capital. Bien que Jack paraisse d'abord bouffon par son comportement, l'avilissement de Geordie en fait un personnage « embarrassant [...] et pathétique²³ ». Sa dépendance financière et, plus encore, son appât du gain, en dépit de l'absurde punition proposée par Jack qui « [...] par minute de retard, [...] applique sur [son] précieux abdomen une de ces tapes qui [le] mettent de si mauvaise humeur²⁴ », peut se lire comme une métaphore accusatrice de ce qu'est prête à « subir » et à *sacrifier* la classe bourgeoise pour « une dizaine de guinées », profitant de chaque seconde qui lui est accordée (« Il y a encore trente secondes ! » PC, 227). Vorace, à l'image du protubérant Geordie, la ridicule bourgeoisie ouvre ainsi la narration d'une course de l'homme contre la montre qui entre en résonance avec celle effrénée de cette société pour le profit, « enivr[ée] de la ponctualité satisfaite²⁵ ».

Ainsi, les angoisses liées à un temps qui s'accélère et qui, plus encore, doit être toujours accéléré, sont perceptibles dès les premières pages du roman d'aventure. En l'occurrence, le trajet de Jack puis de Sidney pour Londres témoigne particulièrement du sentiment d'une temporalité qui leur échappe et qu'ils tentent désespérément de saisir, en dépit de sommes d'argent importantes. Cette urgence est mise en perspective par la description de la course folle de la berline à la lumière de la « lente usure²⁶ » des galets qui encadrent la route. Si un tel insert semble anecdotique, l'appel à une nature qui n'est pas régie par l'obnubilation des hommes quant au projet de *faire* l'Histoire semble dénoncer cette prétention. Par ailleurs, Sidney ne prête guère attention « aux jolis paysages²⁷ » qui l'entourent, « toujours fixé sur le cadran de sa montre²⁸ ». *Possédé* par l'idée d'arriver, l'insistance sur le regard du personnage, toujours rivé

²² *Ibid.*, p. 225.

²³ *Ibid.*, p. 227.

²⁴ *Ibid.*, p. 225.

²⁵ *Ibid.*, p. 227.

²⁶ *Ibid.*, p. 228.

²⁷ *Ibid.*, p. 235.

²⁸ *Ibid.*, p. 235.

sur l'aiguille de sa petite machine (PC, 236, 237, 242, 243), n'est pas sans introduire une analogie particulière avec la verticalité de la capitale anglaise, ses « flèches pointues²⁹ » et ses « quatre aiguilles ». De ce fait, si l'aiguille de la montre de Sidney répond aux pics, aiguilles et autres flèches structurant la ville, l'association d'une course contre la montre liée à une industrialisation méphitique comme à une urgence de se saisir de l'Histoire n'est pas sans mettre en perspective le caractère abominable de telles entreprises. Il est intéressant de noter, par ailleurs, que la montre de Benedict est, quant à elle, brisée dans le souterrain du repaire des contrebandiers, en plein cœur de Londres³⁰. Privé de l'instrument d'une factice maîtrise, Benedict lâche prise au profit d'une déperdition et d'une douleur qui l'accompagnent aux portes de la folie, témoignant de l'importance accordée à ce besoin de contrôle et d'exactitude rigoureuse.

La course qui ouvre la narration n'est pas sans introduire, également, une dimension malsaine au temps. La mention des « roues qui flamboient³¹ », l'isotopie de la guerre qui lui sont associées ainsi que la comparaison de la berline vert-olive à un « char de divinité classique » traduisent, d'une certaine manière, la vanité d'un homme qui paraît se penser Maître du Temps, qui doit *désespérément* « rattraper le temps perdu³² ». Cet attelage cauchemardesque n'est, en l'occurrence, pas sans rappeler l'infamale histoire de Peter Rugg³³, tragique anti-héros bostonien de William Austin condamné à errer sur les routes américaines avec sa fille sans jamais pouvoir rentrer chez lui. En effet, si le rapport au temps semble, dans les deux cas, différent (la nouvelle d'Austin use d'une métaphore météorologique), l'obstination comme la vanité des hommes qui tentent d'avoir un ascendant sur des formes de puissances qui ne peuvent que les dépasser est saisissante. Dans le cas de Sidney, sa prétention à contrefaire la grande Histoire (le lecteur sait pertinemment que Napoléon n'a pas été sauvé par un Anglais...) en tentant, infructueusement, d'acheter du temps, semble ici et particulièrement mettre à mal les conceptions économiques d'un capitalisme en plein essor. En effet, et Little John le souligne, si *le temps c'est de l'argent*, pour tout l'or du monde « il n'est pas humainement possible d'augmenter ce train³⁴ ». Bien que l'assertion concerne la santé et, plus encore, la vie de son attelage, elle n'est pas moins porteuse d'un message bien plus large mis en perspective par une

²⁹ *Ibid.*, p. 242.

³⁰ Voir I.1.A.b. Impossible ténuité du présent : un temps dégénéré ?. p. 43.

³¹ GAUTIER Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 233.

³² *Ibid.*, p. 233.

³³ AUSTIN, William, *Peter Rugg, le disparu*, in *Trois récits fantastiques américains. Rip Van Winkle et La légende du val dormant de Washington Irving, Peter Rugg, le disparu de William Austin*, Paris, Librairie José Corti, « Collection romantique n°60 », 1996.

³⁴ *Ibid.*, p. 237.

expression antérieure : « Voilà un particulier qui aime aller vite ; il aurait été bien malheureux s'il était né tortue³⁵ ». Or, si la référence à la fable de Jean de La Fontaine est explicite, une fois de plus le lecteur n'est pas sans savoir que, finalement, c'est bien la tortue qui sort grand vainqueur de la course. Ainsi, complètement médusé par le temps qui s'écoule et qui, dès l'incipit du roman, lui échappe, Sidney se trouve, irrémédiablement, plus victime qu'acteur d'une téléologie implacable et, surtout, indomptable, « comme si le salut de l'univers eut dépendu d'une minute de retard³⁶ ». En outre, lorsque Benedict, sur le point de se marier, lui répond qu'il peut l'entretenir « plus tard », ce dernier lui répond, impérieusement, « non [...] ne serait-ce qu'une minute³⁷ ». Cette autorité supposée est également mise en exergue page 268 lorsque lady Braybrooke, furieuse, rétorque qu'elle n'aurait jamais accepté un contre-temps « pour tout l'empire du monde³⁸ ». L'association d'une urgence liée au contrôle du temps, au besoin de tout saisir dans l'instant et dans le but de satisfaire ses ambitions propres, à l'entreprise impériale, supposément spatiale, introduit une relation particulièrement ténue entre un désir d'affirmation comme de puissance et, finalement, une forme d'impossibilité voire d'insatisfaction permanente.

Cette perspective, d'une certaine manière, se donne également à lire dans *Fortunio*, notamment lorsque Musidora, pleine d'espoirs, sort enfin de son appartement pour tenter de rejoindre le personnage éponyme au bois de Boulogne. Une fois de plus, le motif du cheval poussif permet de saisir et de mettre en exergue les enjeux d'une civilisation qui ne peut ni ne doit plus prendre le/du temps. Alors que « [l]a longue avenue des Champs-Élysées fut bientôt dévorée³⁹ », l'insistance sur une course « enragée », « au risque de se casser le cou », une « rage d'équitation » ou encore un « galop insensé » témoigne de cette nécessité à ne pas perdre une seconde et, surtout, réaffirme les enjeux mortifères qui découlent d'une « occasion manquée ». Ici, l'insistance sur la perte de sens est remarquable dans la mesure où, page 121, le cheval de Fortunio est comparé au mystique « hippogriffe » mais, aussi, à « un cauchemar à cheval ». Au début de la nouvelle, le personnage est, en effet, associé à un rêve, sa possession par Musidora comme par les compagnons de George l'apparentant à une acquisition utopique. De ce fait, l'analogie entre les différentes courses des protagonistes comme leur caractère *hors* de sens et cauchemardesque, à l'instar des déplacements qui structurent *Partie Carrée*, n'est pas sans

³⁵ *Ibid.*, p. 232.

³⁶ *Ibid.*, p. 234.

³⁷ *Ibid.*, p. 267.

³⁸ *Ibid.*, p. 268.

³⁹ GAUTIER Théophile, *Fortunio.*, *op. cit.*, p. 123.

insister sur le caractère monstrueux de ce besoin, littéralement exacerbé, d'arriver à temps, d'être là. Il est intéressant de noter, par ailleurs, que la jument de George, *mistress* Belle, est considérée comme « un colimaçon rampant⁴⁰ », juste avant que le comte ne lui « ouv[re] le ventre sur un tesson de bouteille⁴¹ » alors qu'il pensait avoir vu Musidora, de l'autre côté d'un muret du bois. Cette scène, pourtant racontée avec un dédain certain par George, permet de considérer le fait que la courtisane se trouve déjà hors d'atteinte pour le *beau monde* duquel elle ne peut plus faire partie, elle qui est devenue « honnête femme⁴² ».

La course effrénée et brève de Musidora permet, dans le même temps, de reconsidérer son parcours en tant que femme, à Paris, en cette première moitié de XIX^e siècle. En effet, vendue par sa mère à un lord anglais qui la battait pour obtenir son argent, la courtisane est devenue femme trop vite, prostituée, à l'instar de la capitale française souillée par la cupidité des hommes qui la parcourent. Ainsi, si Musidora est, tout au long de la nouvelle, comparée à une enfant et est, somme toute, infantilisée par chacun des personnages qui l'entourent⁴³, la considération d'une vie *dévorée* par les autres, par ceux qui n'ont pas le temps de la voir ni de la faire grandir est saisissante. En outre, cette perspective est développée jusque dans les derniers instants de *l'incomparable* qui, après avoir été *dépossédée* du rêve de Fortunio (annoncé mort dans un billet, en deux lignes, page 211), s'ôte à son tour la vie. Cependant, ce tragique événement n'est relaté que sur quatre lignes et, littéralement, expédié : « Ses yeux se fermèrent, les roses de ses lèvres se changèrent en pâles violettes ; un frisson parcourut son beau corps. Elle était morte.⁴⁴ ». Ainsi, jusqu'à la narration même de son trépas, Musidora n'est pas autorisée à prendre le temps. Sans avoir celui de vivre, la jeune courtisane n'a pas non plus celui de mourir. Quand elle est *pressée* par les événements qui l'accablent et par cette société qui n'a guère l'opportunité de s'épancher, décider de mourir prend presque plus de temps que l'acte en lui-même. Le lecteur n'a pas le temps de pleurer cette héroïne ambivalente ayant tenté de résister à la *mélasse* comme aux faux-semblants de la société mondaine parisienne et qui n'a plus d'autres choix que de disparaître, pour de bon, face à la dégénérescence de la capitale française. Cette dernière est, de surcroît et irrévocablement, ternie par le départ – lui-même précipité – de Fortunio qui semble avoir, seul, permis la prise de conscience des insuffisances de la société mondaine de référence. Si, dans un premier temps, Musidora est motivée à tenir

⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁴¹ *Ibid.*, p. 118.

⁴² *Ibid.*, p. 115.

⁴³ Voir II.3.B.a.De l'infantilisme de la courtisane... p. 232.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 211.

ses délais (elle a six semaines pour *avoir* Fortunio et obtenir l'attelage de George), qu'elle se précipite pour le séduire, pour ouvrir le porte-monnaie, en somme, pour satisfaire son caprice, la tenue de sa réputation et de son image devient rapidement caduque et la possession de Fortunio, elle, devient *vitale*. Amorçant une course contre la montre, Musidora est, finalement, condamnée à concourir contre elle-même. Néanmoins, et en dépit d'un délai *galamment* reporté par George, pour la jeune femme *tout est allé trop vite...*

Cet aspect capricieux et enfantin, manipulé par une autorité problématique, est également visible dans *Avatar*. Bien que la nouvelle paraisse, de prime abord, moins régie par une forme de hâte, la course contre la montre d'Octave (quant à la possession de Prascovie) puis d'Olaf (relativement à la *repossession* de son corps et de sa vie) semblent répondre à celle de Musidora. En effet, concernant le Parisien et après sa rencontre avec la divine comtesse, tous les moyens sont bons pour la voir mais, surtout, l'*avoir* rapidement. Conquérant en retard, Octave de Saville se *dépossède* également de lui-même pour *posséder* un autre idéal. Bien qu'il soit précisé que deux ans se sont écoulés entre la rencontre du jeune homme et de Prascovie en Italie (A, 300), la décision de la conquérir comme sa mise en application, à Paris, sont prises avec une remarquable rapidité. Ainsi, à peine intégré dans le corps de son rival, Octave se précipite pour rencontrer à nouveau l'objet de son désir. Une fois de plus, monté dans la voiture d'Olaf, « [p]our des chevaux de cette allure[,] la course n'est pas longue de la rue du Regard au faubourg Saint-Honoré et l'espace fut *dévoré* en quelques minutes [...]»⁴⁵. Cette répétition du motif de la course infernale, de la chevauchée vorace et implacable dans les trois œuvres ne manque pas de traduire, avec une insistance particulière, ce besoin vital pour l'ensemble des personnages de lutter contre leurs destinées propres, lutte performée sous la forme de courses terribles. Néanmoins, leurs objectifs respectifs relevant d'une impossibilité, d'un fantasme, leur précipitation – en adéquation avec une civilisation qui va de plus en plus vite – finit toujours par les conduire précocement à la mort.

Autrement, cette précipitation est mise en perspective par l'annonce du diagnostic, dans *Avatar*, du fameux médecin français à Olaf. Si, au début de la narration, aucun d'entre eux ne parvient à identifier le mal d'Octave, le « médecin célèbre⁴⁶ », en quelques instants, affirme crânement au comte polonais : « vous vous trompez⁴⁷ ». Identifiant seulement « un peu de

⁴⁵ GAUTIER Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 323. Nous soulignons.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 341.

fatigue, quelques excès d'étude ou de plaisir » le docteur B****⁴⁸ devient ici, pour le narrateur, le personnage mais aussi – et surtout – le lecteur, rien de moins qu'un homme auto-aliéné par l'illusion de son savoir. La rapidité de la production d'un diagnostic particulièrement banal contraste alors significativement avec la longue et difficile initiation du docteur Cherbonneau. S'il a pu être considéré comme un charlatan, le caractère méticuleux de son parcours initiatique ne manque pas de révéler la superficialité d'un corps médical français qui n'a pas le temps de considérer les inquiétudes de ses contemporains. En outre, et cela est remarquable, les seuls personnages capables d'une immobilité parfaite, d'« une immobilité absolue⁴⁹ » sont ceux relatifs à l'Ailleurs. De Dakcha à Cherbonneau⁵⁰ en passant par Prascovie, seuls les protagonistes apparemment non contaminés par les espaces parisiens et londoniens comme par leurs sociétés sont à même de prendre le temps voire de s'arrêter dans ce *monde* qui va trop vite, avide et désireux. Attention, Dakcha comme Cherbonneau apparaissent aussi avides et désireux ! De la libération de l'Inde pour le premier à l'acquisition d'un savoir très ancien et extra-européen en vue d'obtenir un nouveau *corps* pour l'autre, les deux personnages sont, à l'instar des personnages ouest-européens, motivés par leurs désirs, reproduisant ainsi un schéma annihilateur. Face à un *monde* moderne dont l'ambition repose sur la gloire, le profit et le besoin de reconnaissance par ses pairs, celle de Dakcha et de Cherbonneau paraît artificiellement structurée par la pénitence et la longue soumission – souvent absurde pour le lecteur français contemporain – à une force *autre* illustrant finalement les affres du capital et de l'Histoire.

Ainsi, Paris et Londres semblent restructurées pour aller beaucoup plus vite ; non seulement dans une perspective industrielle et économique mais aussi, comme cela est traduit dans ce corpus, par le besoin vaniteux des hommes d'avoir une emprise quelconque sur le temps afin de satisfaire leurs ambitions personnelles, parfois au profit ou sous couvert de la grande Histoire. Cependant, et les trois œuvres en témoignent, le temps ne peut être contrefait et, toute moderne et bourgeoise que l'Europe devienne, toutes impérialistes que soient ses ambitions, il n'est pas en son pouvoir d'emprisonner le temps. Alors que l'essor du capitalisme et l'infamale industrialisation des capitales tendent à faire gagner du temps à ses *usagers*, l'accélération induite par la modernité semble plus porteuse de désillusion et de mort que d'une forme de gain

⁴⁸ Il est précisé, dans une note en bas de page 314 : *docteur B.*, le docteur Esprit Blanche (1796-1852), aliéniste chez qui Nerval fut hospitalisé et qui, dès 1846, établit sa maison de santé à Passy.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 306.

⁵⁰ Une nuance est cependant à émettre quant à la considération du paradoxal docteur, français de surcroît. Il s'agira en effet, et en aval, de revenir sur les motivations ambivalentes de ce dernier, obnubilé par la production d'un corps nouveau en vue de sa réintégration problématique au *corps* social. Voir III.2.A.c. Cherbonneau : entre consommation des Ailleurs et exploitation du désespoir, Ici. p. 321.

quelle qu'elle soit : *nous n'avons plus le temps de prendre le temps* ! De ce fait, il est remarquable qu'une dégénérescence du temps soit, en filigrane, inscrite au sein d'un corpus qui, finalement, n'autorise pas un certain Ici à *trouver sa place*.

b. Impossible ténuité du présent : un temps dégénéré ?

Si les différentes courses contre la montre mises en exergue par le corpus témoignent d'une accélération effrénée du temps historique, elles marquent également l'insaisissabilité d'un présent immédiat qui tend à son tour à la dégénération d'une temporalité étroitement liée à la compétition des capitales française et anglaise, attachées à une industrialisation sans précédent mais, aussi, à l'entreprise impériale. Ainsi, et lorsque Bernard Marchand souligne dans son ouvrage *Paris, histoire d'une ville XIXe-XXe* que « [d]e l'étonnement au malaise, puis à l'inquiétude sourde, enfin à la panique [...], l'opinion découvrit peu à peu, entre 1815 et 1840, la profondeur de la crise que la capitale traversait⁵¹ », les observations d'Edward W. Saïd, relativement à l'invocation nécessaire du passé pour évoquer le présent, paraissent entrer en dissonance avec le constat selon lequel penser la modernité induit à « penser l'avenir⁵² ». Or, si la rivalité de Paris et de Londres semble reposer aussi bien sur la glorification de modèles et d'événements passés que sur le perpétuel concours à un rayonnement futur, une telle fracture ne manque pas d'instaurer un rapport au temps complexe et problématique. De ce fait, au sein de ce corpus, le brouillage des perceptions temporelles est perceptible dans l'incapacité presque systématique des personnages à saisir l'immédiateté du moment. Cette observation, dans *Partie Carrée*, est retentissante lorsque la narration insiste sur la confusion entre les notions de « siècle » et de « minute ». Cette illisibilité de l'instant présent conduit alors à une forme de dégénération du temps qui inscrit lady Braybrooke, paradoxalement et pourtant le plus clairement, au cœur de son temps. Mécanique, elle devient l'illustration d'une société industrielle qui dégénère. Cette perspective est, d'une autre façon et relativement à l'embourgeoisement de la capitale française, relevée dans *Fortunio* alors que Musidora regrette de ne pas disposer des mêmes moyens et facilités d'accès à d'autres corps que la grande et cruelle Cléopâtre. Pourtant, une forme de syncrétisme semble tentée dans *Avatar*. Cette tentative est néanmoins avortée par les fuites répétées de la comtesse Prascovie, véritable

⁵¹ MARCHAND, Bernard, *Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1993. p. 35.

⁵² CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 19.

incarnation de ce syncrétisme tant espéré, alors que la mélancolie du Parisien Octave permet l'expression d'un décalage marquant avec la société de l'époque, décalage qui se donne à lire aussi bien dans ses aspirations à un Idéal révolu qu'en une annonce prématurée de l'esprit « fin de siècle » qu'exprimera le décadentisme⁵³.

Et pour cause, Octave n'est pas à sa place. En effet, il est obsédé – et s'obsède – par ses aspirations perdues et vraisemblablement impossibles à assouvir. Véritable esthète, oscillant entre le besoin de satisfaire son fantasme d'Idéal et celui de se saisir de ses illusions, le jeune Parisien devient marginal du fait de sa condition. Supposé malade et pourtant asymptomatique aux yeux des médecins français mais aussi de ses proches, Octave de Saville est rongé par les manques de ses idéaux⁵⁴ et les manquements de sa société contemporaine. Et s'il est, considérant sa fascination pour les modèles antiques et révolus, littéralement hors de son temps, ses inclinations le dé-situent au sein même d'une société défaillante à laquelle il ne peut se résoudre à appartenir. Cet état est particulièrement visible lorsqu'il semble refuser, page 336, d'assister à l'enterrement de vie de garçon de l'un de ses camarades. Par ailleurs, les remarques et constats d'Alfred (qui n'est pas sans rappeler le personnage homonyme dans *Fortunio*) sont particulièrement significatifs :

[...] *que fais-tu, que deviens-tu, es-tu mort ou vivant ? [...] on ne peut pas laisser mourir de mélancolie son camarade de collègue [...] Tu te figures que tu es malade, tu t'ennuies, voilà tout ; mais je te force à te distraire, et je vais t'emmener d'autorité [...]*⁵⁵.

Cette *tirade* révèle avec force le caractère inaccessible du jeune Parisien. Alfred pose, lui aussi, son diagnostic : son ami s'ennuie « voilà tout » ; il est un *malade imaginaire*. La minimisation de la douleur d'Octave et la déconsidération d'un mal à *la mode*, la mélancolie, résonnent avec les premiers questionnements d'Alfred qui, littéralement, refuse à son ami l'entendement de sa souffrance. Octave a bel et bien disparu du monde, au sens large du terme comme au sens figuré, puisqu'*on* ne sait pas s'il est mort ou vivant. Si, ici, la question peut paraître ironique et imagée – il est commun de demander à un camarade, perdu de vue depuis longtemps, s'il était mort – l'utilisation du présent alors que l'expression appelle l'imparfait témoigne du fait que le personnage est définitivement *hors de*. Cependant, dans cette situation et malgré les apparences, Alfred ne s'adresse pas à son ami mais à Olaf Labinski, déporté dans le corps du Parisien

⁵³ Doctrine des décadents, le décadentisme est un mouvement littéraire et artistique de la fin du XIX^e siècle. Si un déclin est annoncé dès les débuts du Second Empire, l'échec de la Commune comme la défaite de 1871 marquent, chez les écrivains et artistes, l'émergence d'un esprit « fin de siècle » et d'un désenchantement liés à la modernité.

⁵⁴ Avant de rencontrer l'incarnation parfaite de l'Idéal, Octave semblait se contenter de ce qu'il considérait comme une appréciation idéale – selon lui – de l'Art. La rencontre permet alors la prise de conscience des manques de ses idéaux, finalement tout prosaïques, bourgeois.

⁵⁵ Nous soulignons.

mélancolique, et celui-ci est profondément affecté par la visite de cet ami. En ce sens, pourquoi le comte est-il, ici, en proie à la tristesse, et non à une colère et une rage, de prime abord exprimées ? Cet état est conforté par l'arrivée de la mère d'Octave, inquiète de l'état de son « cher fils » qu'elle aime en dépit des tourments qui l'habitent et, surtout, de cette « inexplicable tristesse dont [il] n'a jamais voulu [lui] confier le secret⁵⁶ ». Or, si Olaf n'est pas non plus au fait de ce secret, à cet instant, il ne peut que constater l'horreur qu'est la condition d'Octave, cette « étrange prison [...] de se voir réduit à une chétive existence bourgeoise⁵⁷ ». Pourtant, à son tour, il « sai[t] que le paradis [lui] est fermé⁵⁸ », loin de la divine Prascovie, incarnation d'un idéal syncrétique. Partageant finalement son secret avec le Parisien, et en dépit de sentiments violents, Olaf ne peut donc pas échapper au désespoir de la condition de son avatar, ce qui le met *hors de lui*. Aussi, si Octave de Saville ne parvient pas à concilier sa fascination pour les modèles antiques à ses attentes immédiates, la mélancolie du personnage face à cette alliance impossible ne manque pas d'évoquer la décadence qui parcourra les arts et esthétiques de la fin du siècle, avec quelques années d'avance. En ce sens, ses espoirs quant à une salvation éventuelle étant résolument tournés vers le futur, le personnage est constamment tiraillé entre le fait d'être aussi bien en retard qu'en avance, esthète, mélancolique et décadent, pour incarner les contradictions qui assaillent une jeunesse aristocratique parisienne qui ne saurait se contenter, évidemment, du présent immédiat qu'offre la société du milieu du XIX^e siècle. La révélation de cette impossibilité est, alors, mise en exergue par sa rencontre avec la femme idéalisée et approchée *hors* de Paris, en Italie, seul modèle actuel acceptable pour l'époque du fait de sa correspondance avec les modèles antiques. Ainsi, s'il n'a pas sa place, c'est bien parce qu'Octave de Saville a *la tête ailleurs*, et ce double refus d'un temps immédiat et présent l'amène, finalement, à devoir intégrer le corps d'un autre.

Cet autre, qui semble dans un premier temps représenter une forme de masculinité idéale (mais non virilisée, en témoigne sa description, page 299), permet au Parisien d'échapper *momentanément* à un état commun de « l'homme [ouest-européen ayant] cruellement abusé de la permission d'être laid [...]»⁵⁹. Cependant, force est de constater que le comte Labinski incarne moins un modèle esthétique masculin et européen – vraisemblablement impossible sous la plume de Gautier⁶⁰ – que la tentative d'un accès privilégié à l'Idéal féminin incarné par la

⁵⁶ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 336.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 337. Ici, la caractéristique d'Octave par Olaf quant à un statut de « bourgeois » se lit moins dans la condition sociale du premier que dans l'écart avec la haute aristocratie à laquelle le comte appartient.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 338.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 299.

⁶⁰ Si l'on considère effectivement le personnage de Fortunio comme idéal esthétique et masculin de Gautier.

comtesse Prascovie. De ce fait, intégrer le corps d'Olaf revient davantage à la possibilité de se rapprocher, sensiblement, de l'obtention d'un fantasme comme de la possession effective de ce syncrétisme utopique d'un passé idéal et d'un futur glorieux. Si Octave se laisse convaincre par la science de Cherbonneau, la violence du procédé ne lui accorde finalement qu'un éloignement plus marqué encore d'un présent immédiat *viabile* comme de son modèle qui, lui, ne se laisse pas duper par les machinations infernales de la société parisienne contemporaine, *sous le masque de l'Ailleurs*. Toujours plus acculé et malheureux, la catastrophique ambition d'Octave ne peut que faire face au caractère foncièrement utopique d'une entreprise qui conforte, finalement, les illusions d'une alliance heureuse entre un passé fantasmé et un futur qui ne se conçoit que dans le mirage d'une possession bénéfique.

En outre, cette colonisation du corps n'est pas récompensée. En effet, le docteur Cherbonneau ne propose-t-il pas à Octave de Saville le constat d'une alliance impossible, en lieu et place de l'espoir d'accéder à l'incarnation de ses fantasmes ? Si le Parisien estime, malgré ses réticences⁶¹, qu'intégrer le corps d'un autre homme lui permettra de souscrire à ses ambitions, il semble pourtant que le désir de possession de l'autre ne soit qu'une étape lui révélant l'impossibilité du syncrétisme tant espéré d'une intégration totale – supposément permise par la possession de Prascovie. Alors qu'il semble obsédé par la projection d'un passé esthétique idéal, Octave est finalement obnubilé par une acquisition future salvatrice qui, pourtant, va irrémédiablement le couper de son époque et de sa société. Perpétuellement accaparé par l'illusion d'une conciliation irréalisable, le jeune aristocrate a toujours un coup de retard... Cependant, cette ambition marquée devient, coup sur coup, ce qui le dépossède du *temps qu'il lui reste* mais qui, également, l'inscrit le plus fortement au cœur des préoccupations contemporaines d'une société parisienne n'ayant plus d'idéaux, et, par conséquent, qui ne peut plus avoir d'avenir⁶². En ce sens, Christophe Charle souligne que :

*Pour réussir dans la société postrévolutionnaire, l'ambitieux doit abdiquer sa personnalité et accepter les plus grands sacrifices. Il perdra notamment la maîtrise de sa vie et ne jouira que provisoirement des absences de la réussite et du bonheur.*⁶³

Et, en effet, Octave Labinski, s'il n'a pas foncièrement abdiqué sa personnalité, a bien perdu la maîtrise de sa vie. Dans un premier temps,

[c]et événement incroyable, en dehors de toutes les possibilités, et que l'espérance la plus chimérique n'eût pas osé rêver en son délire, était arrivé ! Il allait se trouver en présence de la belle créature adorée, et elle ne le repousserait pas ! La seule

⁶¹ « Voyons, voyons, qu'est-ce qui résiste encore par-là ? », Cherbonneau. *Ibid.*, p. 58.

⁶² CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 85.

⁶³ *Ibid.*, p. 87.

combinaison qui pût concilier son bonheur avec l'immaculée vertu de la comtesse s'était réalisée !⁶⁴

Cependant, cette joie incommensurable, immédiatement suivie d' « anxiétés affreuses », laisse place à un mélange de désespoir et d'opiniâtreté face à la fuite de la comtesse qui a deviné le regard brûlant de désir d'Octave, sous les traits de son époux. Le Parisien, dont la « suprême espérance s'écroulait⁶⁵ », ne manque pas de maudire le docteur qu'il rend en partie responsable de l'échec de cette première entreprise. Mesurant par la suite ses élans, ses tentatives d'approche de la divine Prascovie sont pourtant toujours infructueuses, à tel point qu'il finit par abdiquer, aussi, face au comte lors d'un duel dont il sortait pourtant vainqueur. Enfin, après avoir foulé au pied son intégrité, celle d'un autre mais aussi celle de son modèle, perdu à ses yeux malgré sa grande bonté, le Parisien se trouve « plus malheureux encore que lorsque [Cherbonneau lui a] fait [sa] première visite⁶⁶ », face à un amour qu'il concède lui-même comme « sans espoir », sans pourtant saisir les raisons de cette impossibilité (A, 368). Son âme, considérant le corps d'Octave comme une « prison », à l'instar de la réflexion d'Olaf, s'échappe, « libre », « tremblotante [,] déjà hors du cercle d'attraction⁶⁷ » pour disparaître. Cela signifierait bien, sous la plume de l'auteur, qu'une forme de réussite, dans la société postrévolutionnaire évoquée par Christophe Charle, est résolument impossible et que le désirant excessif, après s'être sacrifié, est condamné à mourir pour libérer définitivement son âme, seul moyen d'échapper à la prison qu'est la condition terrestre, à Paris, au milieu du XIX^e siècle.

Ainsi, si Prascovie semble seule à même d'incarner une forme d'Idéal perdu, il ne faut pas oublier qu'elle est également l'unique personnage à proposer une sorte de syncrétisme heureux puisqu'elle est, sans aucun doute, une femme de son temps, car une « femme à la mode⁶⁸ ». Bien qu'elle soit déifiée par les deux hommes qui l'entourent, la comtesse ne manque pas d'assurer et d'assumer son rôle, de paraître dans le *monde* mais aussi de requérir la présence de celui-ci à ses côtés comme se le doit toute femme de bonne compagnie. De ce fait, c'est ce qu'a fait d'elle Octave (et, dans une certaine mesure, Olaf) qui la rend si *hors-norme*, et ce besoin *d'autre chose* qu'elle personnifie permet, ainsi, le constat de son insatisfaction permanente. Néanmoins, et alors qu'elle semble le seul alliage possible entre idéaux antiques et aspirations contemporaines⁶⁹, ses fuites répétées face au Parisien témoignent de la non-

⁶⁴ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 343.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 349.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 362.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 370.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 333.

⁶⁹ Voir I.1.B. Idéal hors temps. p. 60.

viabilité de ce syncrétisme rendu extrême par le jeune homme et assure l'impossibilité de la conciliation de ses fantasmes. Si dans le présent immédiat doivent se rejoindre passé et futur, l'ambitieux Octave ne peut pas et ne pourra jamais rendre cette conjonction *viable*. Quoiqu'il en soit et quoiqu'il en coûte, Octave perd son temps, en dépit du fait qu'il ait pu, parfois, sembler *gagner du terrain*. Sa conquête demeure irréalisable...

Cette impossible conciliation se donne également à lire dans *Fortunio*. Comme Octave, Musidora souligne que « le centre de [sa] vie est déplacé à tout jamais⁷⁰ » puisque « à présent », elle sait que son Idéal existe, sans jamais pouvoir le saisir pleinement. Et si le Parisien d'*Avatar* enfle un costume, tente d'accéder à son modèle dans la peau d'un autre, la courtisane va, elle aussi, performer un rôle qui n'est pas supposé être le sien au sein de la société : celui d'« honnête femme ». Si les amours impossibles de la courtisane en vue répondent d'un *topos* romantique, le fait de savoir que Fortunio existe lui permet d'envisager cette possibilité, dans un futur proche et pourtant sans cesse retardé⁷¹ (« je me piquerai à midi pile », F, 137) qui la conduit, finalement, au suicide. Cependant, l'impossible alliance de son Idéal et de sa condition (en tant que courtisane, Musidora est résolument inscrite dans un système social et économique qui dépend d'elle mais dont elle dépend avec autant de force) va l'amener à considérer le fait que « tout est dégénéré aujourd'hui⁷² ». Ne pouvant disposer du corps des autres pour assister son suicide et en déterminer les effets, à l'instar de la grande et cruelle Cléopâtre, Musidora regrette les modèles historiques et tragiques des Ailleurs antiques et ne manque pas de mettre en perspective les manquements d'une société parisienne qui s'embourgeoise. En outre, le seul moyen d'accéder un tant soit peu à son fantasme consiste à devenir, à son tour, un objet exclusif de désir qui la conduit résolument hors du *monde*, une œuvre d'art à part entière qui ne peut entrer qu'en dissonance avec l'industrialisation et l'embourgeoisement qui structurent une capitale en pleine mutation.

Néanmoins, il est intéressant de relever, en considérant le fait que Musidora est « le type suprême de la beauté anglaise⁷³ » (comme le fait qu'elle fut *éduquée* par un lord anglais), la remarque de Françoise Court-Pérez⁷⁴ sous-entendant que l'Angleterre, notamment Londres, témoigne de la dégénérescence la plus marquée dans la mesure où son industrialisation

⁷⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 135.

⁷¹ Motif que l'on retrouve dans *Partie Carrée*, notamment au cours de l'épisode à Sainte-Hélène et alors que Sidney attend un signal de la part de Napoléon.

⁷² *Ibid.*, p. 137.

⁷³ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁴ COURT-PÉREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », numéro 15, 1998.

s'apparente à la négation de l'art la plus effective. Et pour cause, les descriptions attachées à la tante de la virginale Amabel, lady Eleanor Braybrooke, sont structurées par l'isotopie du mécanique, de l'industriel et de son caractère infernal, dégénéré : « on eût dit que des rouages intérieurs la faisaient mouvoir et qu'elle s'avancait au moyen de roulette de cuivre, comme ces poupées qu'un mécanisme caché fait circuler autour d'une table⁷⁵ ». Celle qui n'a pas d'âge (non par coquetterie, comme il serait possible de le penser, que par dégénération) est ainsi complètement déshumanisée et, pour ainsi dire, condamnée à tourner en rond. De plus, elle incarne le personnage qui nie avec le plus de fermeté les conceptions sensibles et artistiques de sa nièce, page 262, lorsqu'elle rétorque à Amabel qu'elle est « toujours poétique ». Alors qu'Amabel « voudrait que la nature s'associât davantage à nos impressions⁷⁶ », comme cela peut être donné à lire lors de l'arrivée de Musidora au bois de Neuilly⁷⁷, lady Braybrooke, celle qui radote⁷⁸, insiste sur le caractère commun de la brume londonienne et invasive, finalement adéquate à la situation tragique de la jeune femme. En outre, et comme le souligne Françoise Court-Pérez :

se retrouver face à l'Anglaise [dont la lady semble, ici, la grossière caricature] c'est savoir que la réalité existe irrémédiablement et qu'elle vous prend au piège de sa lourdeur. Symbole de la négation de la poésie et de la destruction du rêve, l'Anglaise ne peut que défaire l'élan vers l'ailleurs.⁷⁹

Alors qu'elle relègue sa nièce *hors de son temps*, par les émotions et la sensibilité qu'elle exprime, il est intéressant de noter que son statut de vieille veuve devrait, pourtant, l'inscrire elle-même et *de facto* hors de la société, consommée et périmée, presque. Et si le discours ressassant de la lady est, à son image, stérile, la vieille femme est cependant supposée être celle qui est gardienne d'une mémoire et d'une tradition qui sont, ici, complètement annihilées. Du fait de sa mécanisation, lady Braybrooke permet d'exprimer avec le plus de netteté l'infiltration de l'industrialisation et d'un progrès paradoxalement régressif au cœur d'une société aristocratique supposément raffinée. Par ailleurs, le fait qu'elle passe son temps à revenir sur son passé, notamment celui de son couple (qu'elle compare *machinalement* à celui, visiblement parfait et à venir, de sa nièce), marque la perspective selon laquelle cette mémoire se trouve altérée, dégénérée par la mécanisation des hautes strates de la société. Cependant, cette forme de stérilité n'est pas cantonnée au personnage de la vieille femme mécanisée. Elle est, en effet,

⁷⁵ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 260.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁷⁷ Voir I.2.A.b. Espaces extérieurs : de la capitale malade à la capitale infernale. p. 92.

⁷⁸ « Bray » en anglais, signifie « braire » et « broke », cassé. Nous pourrions donc lire le patronyme de lady *Braybrooke* de la façon suivante : « celle qui crie, se lamente bruyamment et sans raison (sens propre), mais aussi qui est obstinée, têtue et donc le discours est usé, cassé et inutile (sens figuré) ».

⁷⁹ COURT-PÉREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, *op. cit.*, p. 118-119.

particulièrement visible relativement à Sidney qui, lorsqu'il découvre le cadavre de Napoléon, devient « plus semblable à un fantôme qu'à un homme, vieilli de vingt ans en une minute⁸⁰ » et soudainement conscient de l'absurdité de son entreprise. Et alors que lady Braybrooke semble presque immortelle, revitalisée par sa mécanisation, le jeune homme, lui, paraît régresser à un stade enfantin d' « opiniâtreté puérile⁸¹ ». Ainsi, si la vieille aristocratie anglaise est fringante, l'expression de la sénilité extrêmement rapide de la jeunesse londonienne, dont les espoirs ne peuvent qu'être déçus par les affres d'un temps immuable, marque avec le plus d'assurance une forme de dégénération de la société contemporaine, sous la pression d'événements historiques troublants.

Cette dégénération se donne également à lire au cœur même de Londres. En effet, l'évocation du temps au sein de la capitale anglaise n'a de cesse de mettre en perspective son caractère insaisissable et, pourtant, toujours voulu sous contrôle. De ce fait, l'enfermement involontaire de Benedict Arundell, sous le plancher du repaire des contrebandiers et dans le noir le plus absolu, ne manque pas d'exprimer l'impuissance de la jeunesse Anglaise face à un temps qui ne peut que lui échapper. Lorsque le personnage s'interroge, « combien de temps ? Une éternité ou une heure.⁸² », la réponse exagérée à sa question initiale, presque fataliste, semble traduire l'impuissance de cette génération face à une accélération effrénée du temps comme à l'impossibilité d'avoir une quelconque emprise sur lui. Alors que « la perception réelle des choses lui échappait, et [que] la roue de la folie commençait à tourner dans sa tête [...] à un certain calme relatif, il voulut savoir l'heure » (PC, 306). Cette tentative de reprise de contrôle sur la situation, qui passe par la saisissabilité de l'instant immédiat, se solde néanmoins par un échec puisque le personnage casse sa montre : le temps lui échappe, véritablement. Or, pour le *compter*, la condition de Benedict est comparée à celle de « ces prisonniers des mines de Sibérie », condamnés à se référer à une « division du travail et du repos » pour « savoir ce qu'il leur reste de temps à faire⁸³ ». Le constat est inévitable : sans la référence précise permise par l'outil de mesure qu'est la montre, c'est bien le système capitaliste, le référencement industriel qui tendent à permettre à l'homme de compter son temps, lorsque le temps lui est compté. Sans autre échappatoire pour ne pas succomber à la folie, cette introduction surprenante du capitalisme, à peine voilée, ne manque pas de dénoncer, pourtant, le caractère inhumain et mortifère, mécanique d'un tel système d'exploitation. Et pour cause, « attendre la mort sans

⁸⁰ *Ibid.*, p. 422.

⁸¹ *Ibid.*, p. 422.

⁸² *Ibid.*, p. 306.

⁸³ *Ibid.*, p. 307.

savoir l'heure, quel supplice ! » (PC, 307). Alors que « le temps n'existait pas » et qu'il confond « un siècle en une minute » (PC, 306), le système capitaliste devient-il l'unique apprivoisement d'un temps qui se soustrait complètement à la volonté humaine ? Ce questionnement permet, semble-t-il, de traduire avec netteté les angoisses liées à l'industrialisation et à l'embourgeoisement de la société de la première moitié du XIX^e siècle. La civilisation occidentale, ayant de moins en moins d'emprise sur un temps qui n'est plus du ressort des hommes, est soumise à la dure loi du profit, régie par les compétitions instituées entre les capitales anglaise et française dont l'art, grand oublié, se voit soumis à un nouveau dieu implacable et immanent : le capital.

L'Ailleurs peut-il, dans ce contexte, apporter une sorte d'exutoire, d'échappatoire salvateur et salutaire ? Il ne semble pas. En effet, si l'hétérotopique Eldorado de Fortunio devient un sanctuaire utopique et impénétrable à la société française et sa modernité chronophage, la maison de Dakcha ne résiste pas à l'imprégnation de cette dégénération, lorsqu'elle accueille l'Anglais Volmerange⁸⁴. Ainsi, il est remarquablement confus face à l'apparition de la sublime indienne Priyamvada, « et il lui semblait avoir vécu longtemps avec celle qu'il regardait depuis quelques minutes à peine⁸⁵ ». Ici, l'illusion d'une longue cohabitation ne manque pas de détonner avec le caractère fugace et superficiel du regard pour exprimer, dans une certaine mesure, le fantasme que représente la découverte d'un corps (et de ce qu'il personnifie ici, à savoir l'Inde) très largement convoité. Dans ce contexte, le rapport problématique au temps paraît dénoncer, à demi-mot, l'orgueil de l'Anglais qui, victorieux face à la France, s'estime le détenteur tout-puissant d'un territoire pourtant acquis il y a peu de temps. Familière et étrangère, Priyamvada permet de mettre en perspective l'amer constat de l'auteur selon lequel l'Inde et son caractère fascinant ne peuvent ainsi être saisis à leur juste valeur par le puéril et vaniteux gentleman⁸⁶.

Selon Homi K. Bhabha, « l'angoisse nous lie au souvenir du passé tandis que nous luttons pour choisir une voie à travers l'histoire ambiguë du présent⁸⁷ ». Or, dans ce corpus, les personnages ne semblent pas avoir le choix, condamnés qu'ils sont à subir la pression d'une

⁸⁴ Voir I.2.B.c. L'Inde au cœur des capitales : hétérotopies et tiers-espace. p. 115. Un point de précision s'impose ici. Si Volmerange vit en Angleterre, il n'est pas Anglais par le sang mais « né à Chandernagor, d'un père français et d'une mère indienne, et mélangeait en lui les qualités des deux races. », PC, 278. Il fantasme néanmoins sont intégration à la haute société anglaise, sous-entendue par la mention du bal d'Almack. PC, 437.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 355.

⁸⁶ Voir II.3.C.b. ... à la manipulation du gentleman infantilisé. p. 235.

⁸⁷ BHABHA, Homi. K, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot et Rivages, 2007. p. 18.

société « nourrissant un discours de plus en plus inquiet et inquiétant⁸⁸ ». L'impossible saisissabilité d'un présent immédiat, tiraillé entre les aspirations à la redécouverte des modèles historiques et artistiques lointains – et perdus – et les ambitions relatives à un futur glorieux fondé sur la compétition des capitales française et anglaise, ne peut qu'entériner le constat selon lequel la société contemporaine ne peut qu'être source d'insatisfaction permanente. Folie et suicide paraissent alors, pour la jeunesse aristocratique, les seuls moyens d'échapper à une modernité qui fait du Progrès et du système capitaliste les nouveaux régents d'une civilisation sur le déclin. Si la seule façon de survivre à ce présent impossible semble une forme de dégénérescence, incarnée par la montée en puissance de la bourgeoisie, comment la civilisation occidentale, « vieille Europe qui [se] croit jeune⁸⁹ », peut-elle trouver les moyens de perpétuer une illusion de puissance face au temps ? Dans quelle mesure les jeux et enjeux de pouvoir permettent-ils de conforter un besoin de contrôle sur une instance que l'homme, pourtant, ne peut ni ne pourra dominer ?

c. Impuissance de la civilisation occidentale face au temps : entre jeux de pouvoir et illusion de contrôle

L'une des grandes misères de la condition humaine s'apparente à son incapacité de saisir l'instant présent. Lorgnant les gloires d'un passé regretté et pourtant résolument tournées vers l'avenir et la promesse d'un Progrès mérité, les sociétés occidentales n'ont plus le temps de prendre le temps et les populations parisiennes comme londoniennes s'inquiètent de cette accélération d'un temps historique qui leur échappe. Néanmoins, si la volonté humaine s'attache, désespérément, au *gain du temps*, l'homme n'a pas le pouvoir de changer la grande Histoire passée ni, finalement, celui de la petite histoire en cours : la tentative de subversion d'événements historiques antérieurs se solde, nécessairement, par un échec *au présent*. Elle pose cependant une question qui mérite une attention particulière : *et si...* ? Et si Napoléon n'était pas décédé à Sainte-Hélène ? Et si, bien avant l'insurrection des Cipayes, l'Inde avait triomphé de l'Angleterre ? Si « l'imagination permet de donner du relief aux virtualités » pour « autoriser une perception moins linéaire du devenir historique », dans quelle mesure « l'ajout de fiction donne[-t-il] plus de chair à [l'événement advenu pour restituer] aux contemporains

⁸⁸ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 85.

⁸⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 216.

leur capacité de projection dans l'avenir⁹⁰ » ? Si modifier les événements du passé est impossible, sous la plume de Gautier, comment son expérimentation permet-elle de conférer l'illusion – déçue – d'une reprise de pouvoir sur le présent comme de révéler, tragiquement, l'impuissance de la civilisation face au temps ? Le corpus de cette étude présente deux remèdes bien différents aux affres d'un passé proche et décevant : en 1856, quelques années après l'institution du Second Empire, seul le recours au fantastique et à la métempychose qu'il autorise semble permettre la considération d'une régénération de *la vieille Europe* grâce au concours d'un Ailleurs ambivalent. Autrement, dix ans plus tôt, en 1848 et à l'aube d'une Seconde République inaugurée par une série d'événements sanglants, une forme d'espoir inquiet était observée, relativement à la spéculation d'une régence des capitales européennes – et du monde en général – par des organisations secrètes. En outre, la jungle à laquelle appartiennent l'ensemble des personnages masculins de *Partie Carrée* conforte la perspective d'un règne des *profondeurs* qui tente de « proposer [...] une forme particulière de savoir et de prise sur le monde⁹¹ » en consacrant ses ambitions à « la victoire de la Volonté sur le Destin⁹² ». Or, le destin – et plus encore la destinée – articulent dans une certaine mesure les trois œuvres : *et si* Musidora avait rencontré Fortunio au bois de Boulogne, qu'Octave de Saville n'était jamais allé en Italie ? Si 1848 incarne « un temps de profonde indétermination où les routines et les normes qui organisent la vie sociale semblent suspendues⁹³ », la prépondérance des notions de « destin » et de « hasard », qui écrasent les personnages, invite à déconsidérer un quelconque pouvoir de l'homme sur les événements qui jalonnent la société de la première moitié du XIX^e siècle et dont la jeunesse aristocratique reste l'éternelle victime.

Dans *Partie Carrée*, la notion de « hasard », associée à celle de *temporalité* semble structurante. En effet, au cours de la narration, le terme est utilisé vingt-deux fois. Il convient de rappeler que le hasard, communément, renvoie à une « cause, jugée objectivement non nécessaire et imprévisible, d'événements qui peuvent cependant être subjectivement ressentis comme intentionnels⁹⁴ ». Dans le cadre du roman d'aventure, le caractère intentionnel de cette notion est particulièrement saisissant dans le sens où les personnages tentent bien de subvertir les événements historiques antérieurs, de l'emprisonnement de l'Empereur à la colonisation anglaise en Inde. Cependant, le hasard correspond aussi à « ce qui se présente accidentellement

⁹⁰ DELUERMOZ, Quentin, SINGARAVÉLOU, Pierre, *Pour une histoire des possibles*, op. cit., pp. 219-220.

⁹¹ *Ibid.*, p. 124.

⁹² GAUTIER Théophile, *Partie Carrée*, op. cit., p. 444.

⁹³ DELUERMOZ, Quentin, SINGARAVÉLOU, Pierre, *Pour une histoire des possibles*, op. cit., p. 274.

⁹⁴ Définition de « hasard » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/hasard> [consulté le 12/03/2021].

par l'effet de l'imprévu », « un concours de circonstances, événements inattendus ou inexplicables⁹⁵ ». Cette acception semble, quant à elle, régir le *destin* de la petite histoire. Alors que le hasard correspondait, jadis, à un *jeu de dés*, il convient ainsi de s'interroger sur l'irruption de la petite histoire dans la grande comme aux conséquences de ces interventions. Finalement, quelles seront les victimes de ce « hasard », étroitement lié à la notion de « destinée » (dont le terme est, également, évoqué vingt fois) ? Un personnage tel que Sidney, présenté comme grand régisseur de l'expédition à Sainte-Hélène, tente de *contrecarrer* l'Histoire, montre en main. Or, lorsque celle-ci va lui échapper, au *hasard* des éléments météorologiques comme de la mort de Napoléon, son échec le conduit irrévocablement à l'abattement, à la résignation et à la mort. Alors que l'Empereur écrivait, à l'orée de la sienne, que « nul ne peut prévaloir contre Dieu », l'Anglais, obsédé par le temps compté, l'urgence et l'ambition de sa destinée, répond « [...] je suis mort. Idée, sentiment, volonté, tout a fui, tout s'est évaporé.⁹⁶ ». Victime des affres d'un temps téléologique contre lequel aucune victoire humaine n'est permise et désillusionné dans sa reprise de contrôle sur les événements, l'Anglais ne peut que constater sa position de faiblesse et d'impouvoir ; et elle lui est intolérable.

En revanche, et face à la capitulation de l'Anglais qui se trouve, finalement, contraint de s'en remettre à Dieu dès lors qu'il prend conscience de son impuissance comme de la fragilité de sa condition, Dakcha, lui, refuse de se soumettre. En effet, ce dernier, après l'échec du soulèvement en Inde, affirme que « [c]ette affaire a manqué parce qu'[il a] été trop sensuel ; [il aurait] dû [se] mettre cinq pointes de fer dans le dos au lieu de trois ; cinq est un nombre bien plus mystérieux.⁹⁷ ». Si l'aiguille – de la montre comme de la pointe en fer – semble structurer la destinée des deux hommes, l'Indien ne paraît pas disposé à s'y soumettre et semble reprendre une forme de contrôle sur ce motif : « il reprit le cours de ses austérités⁹⁸ ». En ce sens, Dakcha apparaît comme acteur à part entière d'une destinée qu'il se met à dos, alors que Sidney, dans l'illusion de sa puissance, garde les yeux rivés sur un outil qui régite, déjà, les sociétés occidentales et dont il reste dans la dépendance. L'Indien, quant à lui, « ne désespère pas encore [...] » et « grâce à cet ingénieux raffinement de la pénitence, il pense que les Anglais seront chassés de l'Inde⁹⁹ ». Alors que l'impérialisme, incarné par la figure de Napoléon, capitule, l'insoumission de Dakcha permet de mettre en exergue la possibilité d'une Inde libérée de

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ GAUTIER Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, pp. 424-425.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 409.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 450.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 451.

l'Anglais mais, pourtant, toujours inaccessible à la France qui n'arrive pas à lier son destin à celui du sous-continent. Ainsi, le texte paraît réinterroger et réévaluer les événements historiques non pas pour en proposer une alternative (dans une perspective uchronique) mais pour conforter, semble-t-il, l'impuissance de la civilisation occidentale qui est finalement mise en exergue dans son besoin absolu de contrôle, aussi bien sur le passé que sur le présent et l'avenir.

En outre, et au regard de la grande Histoire, quel espoir reste-t-il à l'aristocratie anglaise ? Si Sidney vocifère « j'arriverai à temps malgré le hasard hostile qui, dans toute cette affaire, semble prendre plaisir à contrecarrer mes projets. » et qu' « il ne sera pas dit que [sa] volonté aura été obligée de plier devant un obstacle humain¹⁰⁰ », l'ensemble des personnages européens n'a de cesse de tomber et, plus significativement, de *se laisser tomber*¹⁰¹. Au hasard de leurs rencontres, dont les plus notables sont celles d'Édith et de Benedict (lorsque la jeune femme tombe dans la Tamise) et celle d'Amabel et de Volmerange (lorsque la belle se fait agresser dans le parc), mais aussi lors des retrouvailles des couples initiaux qui *tombent mal*, les jeunes aristocrates s'affaissent et titubent. Ainsi, et alors que leurs destinées semblent immanquablement liées, le hasard de leur fortune est sans cesse remis en question et soulève, une fois de plus, le problème d'une justesse de l'instant immédiat. Tout au long du roman, l'ensemble des Londoniens subit un destin face auquel ils sont résolument impuissants. L'Histoire suit son cours, et l'histoire n'est plus qu'un détail dans la narration d'un monde en pleine mutation, la tentative d'une adaptation impossible, d'une résistance infructueuse. L'impossibilité de contrôler sa propre destinée entre alors en résonance avec l'impuissance d'une société industrielle occidentale toute tournée vers la satisfaction d'un profit et qui tend à concevoir comme à se saisir du destin d'un *monde* qui change. Et si l'Ailleurs semble déterminé à persévérer face à ces perspectives angoissantes, la jeunesse aristocratique européenne n'a d'autre choix que de capituler face à un temps qui lui échappe et dont elle est résolument exclue par la bourgeoisie capitaliste. Une fois de plus, les propos de la lady mécanique sont édifiants : « à Londres, dans le West-End, on ne prévoit pas l'avenir.¹⁰² ».

Néanmoins, l'opportunité d'une forme de contrôle par l'Autre se donne à lire dans *Fortunio*. Si le personnage éponyme semble synonyme de « bonne fortune », sa capacité à lire et à s'appropriier les sous-espaces de la capitale permet de repenser la notion de hasard, à

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 236.

¹⁰¹ Occurrence qui apparaît, significativement, à vingt-sept reprises dans le roman.

¹⁰² *Ibid.*, p. 282.

laquelle semblent attachés les Parisiens. En effet, on ne croise pas Fortunio *par hasard*, et son accessibilité est soumise à une initiation comme à une série de détachements à la société parisienne. Ainsi, Musidora ne reçoit l'ordre de rejoindre le jeune homme qu'au prix de la mort de ce qu'elle incarnait : son image de courtisane et de chatte (« daignez l'accepter en échange », F, 139). L'affirmation « Fortunio venait de se rendre lui-même au moment où elle s'y attendait le moins » permet de considérer cette perspective dans le sens où Musidora vient bel et bien de se rendre invisible aux yeux du *monde*, assassinant de sang-froid ce qui la représentait en piquant Blanchette. En ce sens, Fortunio incarne vraisemblablement le seul personnage de la nouvelle à posséder une forme de pouvoir suprême aussi bien sur l'espace de la capitale que sur la destinée de ses habitants, dont il se fait chef d'orchestre et metteur en scène, ne laissant rien à un hasard qui semble pourtant seule réponse à l'inquiétude des protagonistes.

Ce contrôle impérial du destin par Fortunio n'est pas sans évoquer le décalage qui se crée, à l'époque, entre la perception des nombreux événements politiques et historiques et la suspicion d'un contrôle *sous la surface* des capitales par les sociétés secrètes. Et en effet, en 1893, Alexis de Tocqueville soulignait dans ses *Souvenirs* qu'était « surprenante, en ces heures, la vitesse du glissement du pouvoir : tout s'échappe d'un coup ». Considérant le fait que la révolution de 1848 aurait été amorcée par un coup de feu tiré par hasard par un sergent corse du 14^e régiment, Tocqueville rappelle cependant :

*qu'enfin le hasard ou plutôt cet enchevêtrement de causes secondes, que nous appelons ainsi faute de savoir le démêler, entre pour beaucoup dans tout ce que nous voyons sur le théâtre du monde ; mais je crois fermement que le hasard n'y fait rien, qui ne soit préparé à l'avance.*¹⁰³

Si ce genre de spéculation se donnait déjà à lire dans un texte tel que *La fille aux yeux d'or* d'Honoré de Balzac (1835), la sensation, pour les populations de Paris comme de Londres, d'un pouvoir sous-jacent et dangereux ne manque pas de hanter la littérature de la première moitié du siècle. Dès lors, le présent corpus répond aussi de ce *topos* du fait des fortes instabilités politiques de l'époque comme de la nécessité de plus en plus pressante de *s'affranchir de la conscience du temps*¹⁰⁴. Or, dans *Partie Carrée* et alors que « [les membres de la société secrète] voulurent refaire les événements et corriger la Providence¹⁰⁵ », « tous leurs laborieux entassements s'étaient écroulés. Malgré tous leurs efforts, les fatalités inexplicables

¹⁰³ TOCQUEVILLE, Alexis (de), *Souvenirs*, Paris, Calmann Lévy Editeur, 1893. Version numérique exportée de la bibliothèque Wikisource. pp. 84-85.

¹⁰⁴ Idée reprise dans l'ouvrage de Françoise Court-Pérez, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, *op. cit.*

¹⁰⁵ GAUTIER Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 445.

continuaient leur marche aveugle. Le destin maintenait ses décisions¹⁰⁶ ». En dépit de ces conspirations contre le destin et face à ceux qui « voulaient faire subir leurs ordres au hasard¹⁰⁷ », le constat est sans appel et la vaniteuse tentative de prise de contrôle de la civilisation occidentale sur le temps continue de se solder par un échec.

Ainsi, dans le roman d'aventure, l'évocation finale, pages 444 à 447, de la « junte suprême » à laquelle les personnages ont « jur[é] de ne jamais disposer d[']eux], de ne [s]'engager dans aucun lien, ceux du mariage et autres et de [se] tenir toujours libre¹⁰⁸ » ne manque pas d'entretenir aussi bien la fascination que pouvait susciter une telle organisation, « sorte de franc-maçonnerie involontaire¹⁰⁹ », que de traduire – non sans une certaine ironie – la crainte comme la suspicion que pouvait instaurer une telle ignorance des jeux et enjeux de pouvoir à l'œuvre. En effet :

Le soulèvement de l'Inde, le rétablissement de Napoléon sur un trône plus élevé, l'affranchissement de l'Espagne, la délivrance de la Grèce, ou plus tard Byron, qui faisait partie de cette junte, trouva la mort, tels étaient les plans que ces hommes s'étaient tracés. Les divers mouvements et révoltes qui eurent lieu vers ces temps-là étaient leur ouvrage.

Or :

Ces grands esprits, ces volontés inflexibles, qui remaniaient la carte de l'univers et voulaient faire subir leurs ordres au hasard, n'avaient cependant pas réussi dans leurs combinaisons. Arrivés au bout de toutes les voies, ils avaient été renversés par ce petit souffle qui n'est peut-être autre chose que l'esprit de Dieu¹¹⁰.

Ici, le retour à une force transcendante et bien supérieure à l'homme, à ses ambitions et à la prétention d'une puissance superficielle peut se lire non moins comme une forme de fortune déçue qu'avec un certain soulagement. En effet, l'écriture romanesque permet de réaffirmer le fait qu'il n'est pas possible de modifier ni de contrôler chacune des instances de l'Histoire, le *temps suivant son cours*. En s'émancipant d'une forme de pression exercée par l'ambition d'un avenir glorieux s'appuyant sur la réinvention – invraisemblable – du passé, l'œuvre littéraire propose plus modestement une tentative avortée mais rassurante comme la dénonciation de cette illusion factice de puissance et de pouvoir des hommes, enorgueillis du fantasme d'une maîtrise impossible. En outre, la fiction permet de « basculer d'une vision statique et prédéterminée du monde vers une représentation plus dynamique¹¹¹ » qui va pourtant conforter

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 446.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 445.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 336-337.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 444.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 445.

¹¹¹ DELUERMOZ, Quentin, SINGARAVÉLOU, Pierre, *Pour une histoire des possibles*, op. cit., p. 43.

le fait que, finalement, *tout se passe comme prévu* mais qui permet « déjà, par le roman, [...] une nouvelle pratique de l'Histoire¹¹². ».

Cependant, si l'Ici confesse son impuissance, cela ne signifie pas qu'il s'y résigne, en témoigne le fait qu'il s'évertue à chercher une alternative *Ailleurs*. Et si les prémices de la mission de Sidney s'effectuent dans les Indes, tout comme la pénitence de Dakcha, l'expérience du docteur Cherbonneau est en ce point particulièrement édifiante. En effet, si le médecin français acquiert son savoir sur le sous-continent, la démonstration de sa *science* au comte Olaf Labinski permet de reconsidérer les enjeux de son initiation. Ainsi, face à la laideur du présent, le docteur propose une alternative ô combien tentante pour la *vieille Europe* : « si je ne crée pas, en revanche je rajeunis.¹¹³ ». Dans ce contexte, la « femme âgée », recouverte par un voile, ne manque pas d'évoquer métonymiquement cette civilisation occidentale vieille et suffocante dont « [les] traits, qui avaient pu être beaux, étaient flétris, et les ravages du temps se lisaient sur les contours amaigris de ses bras, de ses épaules et de sa poitrine¹¹⁴ ». Par la fixité de son regard, le docteur permet alors « au masque de vieillesse, enlevé comme par magie, [de laisser] voir la belle jeune femme disparue depuis longtemps. ». Ce rêve, qui répond à l'assertion du docteur selon laquelle « l'homme n'invente rien », correspond selon Marc Eigeldinger « à la croyance intime de Gautier qui [y] voit tant un phénomène de la réminiscence atemporelle que de la voyance prophétique¹¹⁵ ». Cependant, il ne faut pas oublier le fait que si la nouvelle s'inscrit dans le registre fantastique, elle est développée sous les auspices de la mascarade, comme le révèle l'emploi de l'expression « masque de vieillesse ». Si Cherbonneau pourrait se présenter comme un *maître de la mort*, ambition occidentale suprême et confortée par une vision chrétienne sans cesse effrayée de la finitude de la condition humaine, le docteur n'est pas tant créateur qu'illusionniste. En effet, bien que ce masque de la vieillesse soit réhaussé par les beautés d'une première jeunesse, il n'est pas fait cas d'une régénération de l'âme ni des faiblesses d'un esprit décrépi, duquel la *vieille Europe* doit répondre. Sa modernité ne peut être que le témoin fidèle de son impuissance et elle doit, pour rayonner, faire appel à *l'antique sagesse* d'un *Ailleurs* lointain, lui aussi problématique. Car s'il apprend du cycle des réincarnations qui structure les croyances indiennes, le docteur reste français. Alors que l'appropriation d'un savoir *hors Europe* lui permet de conjurer la finitude de la condition humaine, son retour au cœur de Paris, rue du *Regard*, l'amène à se débarrasser, en quelque

¹¹² BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, op. cit., p. 351.

¹¹³ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 313.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 313-314.

¹¹⁵ *Ibid.*, note 36 en bas de page 314.

sorte, des couches superficielles et périssables de son corps pour *investir* dans un corps français, lui aussi, celui d'Octave de Saville.

La civilisation reste ainsi, et sans équivoque, défaillante et dépassée ; il ne faut pas s'y tromper ! L'incapacité de la société occidentale semble, ici, témoigner de la superficialité de la notion de Progrès dont l'illusion est pourtant permise, en sous-texte, par l'exploration comme l'exploitation des potentialités de l'Ailleurs. En outre, Balthazar Charbonneau semble, lui aussi, terrifié par la mort. Il perpétue ainsi, encore et toujours, les travers d'une civilisation européenne qui refuse son évident affaiblissement comme la prise de conscience de sa factice maîtrise d'une temporalité destinée à lui échapper, réhaussant de ce fait l'inéluctable impouvoir d'une société qui périclite. Et si les appareils de la jeunesse paraissent, de prime abord, révéler les ambitions d'une régénérescence artificielle, il s'agit de ne pas oublier que les textes proposent, toujours, le questionnement d'une civilisation, d'une Europe, d'une capitale, d'une société et de ses fantasmes de puissance comme de son besoin de contrôle.

Ainsi, « [t]out ce [que l'humanité] pourra espérer de neuf se dévoilera n'être qu'une réalité depuis toujours présente ; et ce nouveau sera aussi peu capable de lui fournir une solution libératrice qu'une mode nouvelle l'est de remodeler la société.¹¹⁶ ». Sous le culte exacerbé des apparences qu'entretiennent les capitales française et anglaise, obsédées par leur compétition au rayonnement et la « [promotion de] la modernisation de l'univers¹¹⁷ » qu'elles ont instituée, l'appréciation d'un temps immédiat mais résolument angoissant ne peut rester qu'insaisissable. Finalement, au sein d'une société obnubilée par le profit mais sans cesse en proie à des instabilités sociales, démographiques et politiques, la nécessité de se nourrir des victoires passées afin de concevoir, aveuglément, un avenir un tant soit peu satisfaisant paraît inéluctable. Néanmoins et en ce sens, la grande ville ne peut que devenir inhumaine¹¹⁸, la civilisation impossible et son « caractère contradictoire et intra-moderne en son « progrès » s'exprime littéralement et au niveau du texte¹¹⁹ ». Face à la montée en puissance de la bourgeoisie, l'aristocratie perd son temps et devient le témoin édifiant de la dégénération d'une Europe de l'Ouest déterminée par ses ambitions mais, surtout, par ses échecs. Cependant, et alors que « les espaces métropolitains saturés de l'Europe sont le théâtre de confrontations déconcertantes avec

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Allia, 2015. p. 9.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁹ BARBÉRIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, *op. cit.*, p. 371.

une incontournable altérité¹²⁰ », le recours systématique à l’Ailleurs permet de rappeler que les idéaux et espoirs de l’auteur se situent aussi bien hors espace que hors temps, seuls capables de répondre à une modernité ignoble et décevante dont le progrès ne serait qu’un *reste*¹²¹, périssable.

B. Idéal hors temps

Christophe Charle définit la modernité comme un « processus infini et irréversible qui marquerait une nouvelle période de l’histoire de l’humanité tournée vers le futur¹²² ». Or, dans *Culture et impérialisme*, Edward W. Saïd relève le fait que « [l]’une des stratégies les plus courantes pour analyser le présent est d’invoquer le passé¹²³ ». Relativement à ce « réel fuyant¹²⁴ », Pierre Barbéris pose alors la question de savoir si « [l]es pratiques de la littérature [ne] seraient [pas] le lieu d’affrontements décisifs », de « révolution par les mots ». Il insiste, néanmoins, sur le fait que « *tout* ne se joue pas dans le littéraire, mais [que] *beaucoup* s’y joue, ou peut-être plus exactement s’y *signifie*¹²⁵ ». Dans cette perspective, et alors que Gautier « est au cœur de son temps, l’observant et l’analysant », mais, aussi, qu’il « se situe contre son temps dont il accepte peu l’évolution mercantile », ne resterait-il à l’auteur que la possibilité de « se rêve[r] hors de son temps¹²⁶ » ? En effet, quelle alternative subsisterait-il, finalement, à l’ambition d’un Idéal si ce n’est le recours créatif à un passé comme à un Ailleurs, lointains et fantasmés, mais dont l’insertion au sein des capitales ouest-européennes se révèle en définitive mortifère ?

Et pour cause, alors que Fortunio affirme que « la civilisation consiste à avoir des journaux et des chemins de fer¹²⁷ », force est de constater que Gautier ne manque pas de projeter ses observations au sein d’Ailleurs atemporels et idéels, faisant souvent remonter le temps à ses personnages. C’est le cas, entre autres, dans *La Cafetière*, *Arria Marcella* ou encore *Le Pied de la Momie*. Baudelaire soulignait par ailleurs, comme le relève Robert Baudry dans son article

¹²⁰ GILROY, Paul, *Mélancolie postcoloniale*, Paris, B42, « Culture », 2020. p. 189.

¹²¹ Idée reprise à Pierre Barbéris, dans *Le Prince et le Marchand*, *op. cit.*

¹²² CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, *op. cit.*, p. 26.

¹²³ SAID Edward W., *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁴ BARBÉRIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁶ COURT-PÉREZ, Françoise, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹²⁷ GAUTIER Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 215.

« Gautier voyageur... de temps¹²⁸ », que la Muse de Gautier était attachée à l'encensement de « cette gloire qui fut la Grèce » antique « et cette splendeur qui fut Rome¹²⁹ », antique, également. En ce sens, dans quelle mesure l'auteur projette-t-il, relativement à ce corpus et dans la perspective d'un rejet du mercantilisme annihilant de son temps, ses personnages comme sa narration au cœur d'un Idéal qui n'est, apparemment, envisageable que hors des structures téléologiques de la modernité ? La civilisation européenne dégénère ; l'Inde, considérée depuis le siècle précédent et par certains comme le « berceau de l'humanité », semblerait alors seule garante d'une « antique sagesse¹³⁰ ». Alors que la civilisation européenne dépérit et ne laisse place qu'au spectre de la grande Antiquité gréco-romaine, la projection de ces modèles paraît constituer la dernière ambition d'un Beau reconsidéré. Si, enfin, l'Ici moderne semble impossible, cela signifie-t-il que les Ailleurs spatio-temporels sont les derniers dépositaires du temps de l'Art ?

a. L'Inde : berceau de l'humanité ?

Dans son ouvrage *Les Mythes des Indes*¹³¹, Michel Angot souligne le fait qu'au XVIII^e siècle l'Occident, qui « prend possession du monde », s'approprie les « langues orientales » et, notamment, le sanskrit. Rapidement considéré comme la langue des origines « [qui] n'est pas loin de la langue d'avant Babel, celle que Dieu parlait à Adam et Ève ou bien la langue des premiers Aryas, c'est-à-dire des peuples élus de l'histoire appelés à dominer le monde¹³² », la fascination des Européens pour le sanskrit fait de l'Inde « l'incarn[ation] de la terre des origines et le berceau de l'humanité¹³³ ». Sous ce jour, et probablement à dessein, l'assertion de Fortunio à Radin-Mantri, page 212 de la nouvelle, n'est pas dénuée d'une prise de position réaffirmée par Gautier à l'encontre la civilisation européenne : « Tu te rappelles avec quelle ardeur je désirais visiter l'Europe, le pays de la civilisation, comme on appelle cela ; mais Dieu damne mes yeux ! si j'avais su ce que c'était, je ne me serais pas dérangé.¹³⁴ ». En effet, si l'espace

¹²⁸ BAUDRY, Robert, « Gautier voyageur... du temps », in *Gautier en son temps*, Bulletin de la Société Théophile Gautier numéro 15 tome 2, Montpellier, édition PDF, 1993.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 195.

¹³⁰ GAUTIER Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 305.

¹³¹ ANGOT Michel, *Les Mythes des Indes*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.

¹³² *Ibid.*, p. 11.

¹³³ WEEKS Joëlle, *Représentations européennes de l'Inde du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, « Recherches Asiatiques », 2009. p. 267.

¹³⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 212.

indien est présenté sous l'égide de l'illisibilité et du monstrueux¹³⁵, il n'en reste pas moins « le pays des traditions et des mystères, et l'on y sait encore plus d'un vieux secret autrefois communiqué par les dieux qui confondraient d'étonnement [nos] sages incrédules¹³⁶ ». L'Inde incarnerait, en ce sens, une forme d'antique civilisation, d'idéal de sagesse primitif, perdu et regretté.

Dans *Avatar*, Balthazar Cherbonneau souligne à cet égard, page 305, qu'il espérait trouver en Inde, « pays de l'antique sagesse », « le mot de l'énigme », celui d'une émancipation de l'âme, d'une alternative à la prison terrestre et aux désenchantements qui l'accompagnent. Ce constat apparaît après l'énumération d'un certain nombre de divinités antiques européennes et autres personnalités bibliques qui mettent en exergue, d'une certaine façon, les manques de la Muse de Gautier. De surcroît, Michel Angot rappelle que les traités d'ayurveda ancien (c'est-à-dire les traités de médecine brahmanique savante à destination des puissants), bien que souvent considérés par les occidentaux comme relevant de la sphère de la croyance, de la magie, sont présentés par ces mêmes instances comme étant « préscientifiques ». Il s'agit ainsi, dans une certaine mesure, de démontrer que les savoirs sanskrits et indiens ont précédé et excédé la science dite moderne¹³⁷. Cette perspective semble alors traduire le fait que les sources mythiques occidentales ne sauraient être suffisantes à l'accomplissement d'une quête effrénée et accomplie de connaissance mais, surtout, ne pourraient répondre à l'ambition d'une potentielle salvation, seule permise par un Ailleurs lointain et initiatique, par le *berceau de l'humanité*. Le docteur Cherbonneau souligne ainsi le fait que « [n]otre Europe, toute absorbée par les intérêts matériels, ne se doute pas du degré de spiritualisme où sont arrivés les pénitents de l'Inde¹³⁸ ». Ces derniers semblent autoriser, à leur façon, la combinaison harmonieuse d'une sorte de foi et des ambitions liées à l'idée de Progrès, combinaison pourtant mise à mal par la pensée européenne moderne. Ce constat contribue, de ce fait, à mettre en perspective « leur esprit, libre de tous liens » qui leur permet de suivre « d'extase en extase les ondulations que font les âges disparus sur l'océan de l'éternité », de parcourir « l'infini en tous sens », d'assister « à la création des univers, à la genèse des dieux et à leurs métamorphoses », en rupture totale avec le caractère étriqué, matérialiste et mercantiliste institué en Occident. En outre, et au-delà de l'affolante linéarité du Progrès telle qu'elle est conçue à Paris ou encore à Londres, en Inde

¹³⁵ Voir I.B. Le cas de l'Inde : fantasme ou illusion ?. p. 105.

¹³⁶ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, op. cit., p. 362.

¹³⁷ ANGOT, Michel, *Les Mythes des Indes*, Paris, op. cit., p. 36.

¹³⁸ GAUTIER, Théophile, *Avatar*; op. cit., p. 302.

« la mémoire leur revient des sciences englouties par les cataclysmes plutoniens et diluviens, des rapports oubliés de l'homme et des éléments » pour retrouver « le verbe primordial, le verbe qui fait jaillir la lumière des antiques ténèbres¹³⁹ », dans la considération d'un flux autorisant une circulation constante. Il va sans dire qu'une pareille observation ne manque pas d'un certain retentissement dès lors qu'est prise en considération l'exaltation ambivalente, par une partie des contemporains, d'une Europe de l'Ouest qui s'illumine artificiellement pour rester, finalement, recouverte d'un voile opaque du fait de ses effrayantes mutations.

Cependant, à la suite de cette puissante démonstration, le paradoxal docteur soulève quelques points qui paraissent mettre à mal le caractère immuable de cette antique sagesse – insaisissable pour l'homme de science français. En effet, il souligne d'abord que l'« on prend [les pénitents de l'Inde] pour des fous¹⁴⁰ ». Or, si le fou est celui « qui s'écarte de ce qui est considéré comme convenable dans les normes sociales dominantes », il incarne également ce qui « ne peut être contenu, maîtrisé¹⁴¹ ». Cette perspective semble faire écho à l'ambition toute impériale de Cherbonneau qui tente, en Inde, de s'approprier un savoir très ancien. Cependant, selon lui, les pénitents ne sont pas fous, non *maîtrisables* : ce « sont presque des dieux ». Le terme « presque » requiert, ici, une attention particulière. Car si la libération de leur esprit est louée, leur dégradation physique est également mise en avant par le docteur. En effet, les pénitents sont, avant d'être déifiés, comparés à des « larves nocturnes », ils ont des « attitudes de singe », sont « horribles à voir » dans leurs « postures impossibles » et « effrayantes de fixité ». Le caractère antithétique, surnaturel et inhumain de leur « chrysalide¹⁴² », contrastant violemment avec la beauté associée à l'élévation de l'âme, semble paradoxalement encenser une métempsychose qui est bien loin, finalement, de libérer l'homme et plus largement la *vieille Europe* de l'horreur de leur condition. Indien ou Français, sa chair reste périssable, ignoble, et la possibilité d'une émancipation de son *esprit* reste, quant à elle, résolument attachée à celle d'une dégénération abominable du *corps*... Aussi fantastique que cette conception puisse paraître, d'autant plus au sein d'une société européenne régie par le culte des apparences, l'introduction des sagesse du *berceau de la civilisation* ne semble pas, en définitive, porteuse d'une quelconque forme d'alternative mais d'une sorte de prise de conscience de la finitude absolue et contaminatrice des sociétés occidentales.

¹³⁹ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., pp. 302-303.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 302.

¹⁴¹ Définition de « fou » issue du site : www.cnrtl.fr. URL : <https://cnrtl.fr/definition/fou> [consulté le 24/03/2021].

¹⁴² *Ibid.*, p. 303.

Par ailleurs, dans *Partie Carrée*, il est intéressant de relever le fait que la « longue pénitence¹⁴³ » de Dakcha lui a révélé, seul, le comte de Volmerange. En effet, selon le brahmane, « lui seul peut faire renaître l'antique splendeur de notre pays », alors que les Anglais sont simultanément considérés par celui-ci comme de « grossiers barbares ». Le fait que Gautier insiste, ici et de manière caricaturale, sur la *sati* et l'interdiction de la consommation de viande bovine paraît écorcher la conception sincère d'une Inde censée incarner le pays de « l'antique sagesse ». Le sous-continent se retrouve finalement condamné à assumer un rôle de berceau de l'humanité dans sa dimension archaïque et insensée, fanatique (si ce n'est arriérée) et, somme toute, adapté, lui aussi, à la qualité d'un temps dégradé. Cette perspective est largement appuyée par l'observation de Catherine Champion qui précise que :

*Le paradoxe d'une fiction qui conjugue une exaltation romantique de l'Inde et une négation brutale de l'indianité à travers le regard colonial, contribue à sa popularité. Elle permet au lecteur d'affirmer son identité face à l'hindou [...] et face à l'Anglais [...] dont il importe de se démarquer, tout en se coulant dans les vêtements et la peau cuivrée de l'Inde.*¹⁴⁴

En ce sens, et comme le souligne Michel Angot, « [l]es brahmanes, habitués à considérer leur connaissance comme étant la Connaissance, à être considérés comme des incarnations de celle-ci, des dieux sur terre, sont brutalement devenus des collaborateurs, des objets d'études, des informateurs etc.¹⁴⁵ ».

Ainsi, si l'Inde s'apparente au berceau de l'humanité, de la civilisation et, dans une certaine mesure, à un espace qui permet d'exprimer la mélancolie d'une antique sagesse perdue, d'« une civilisation primitive qui n'a pas été pervertie par le progrès et la bourgeoisie¹⁴⁶ », elle n'en reste pas moins le lieu de contradictions épistémologiques brouillées par la mise en perspective d'une forme extrême de fanatisme impossible à l'entendement européen. Et si Catherine Champion souligne que « la thèse de l'ancien berceau du monde actuel dégénéré est maintes fois évoquée¹⁴⁷ », l'illusion d'une civilisation qui n'a pas été dégradée par la modernité occidentale (mais en phase de l'être du fait de la colonisation) ne semble alors qu'exprimer la fragilité d'un temps primordial en voie de disparition, contaminé jusqu'au sein même des

¹⁴³ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 401.

¹⁴⁴ CHAMPION, Catherine, « L'image de l'Inde dans la fiction populaire française aux XIX^e et XX^e siècles » in LOMBARD, Denys (dir), *Rêver l'Asie*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁵ ANGOT, Michel, *Les Mythes des Indes*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁶ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁷ CHAMPION, Catherine, « L'Inde éblouie ou le rêve d'une colonie : le roman exotique au service de la mission civilisatrice » in LOMBARD, Denys (dir), *Rêver l'Asie*, *op. cit.*, p. 226.

imaginaires ; en témoigne, de manière violente, la fuite de Fortunio après son expérience parisienne¹⁴⁸.

b. Le modèle antique

Cette *désillusion* idéologique est, au sein du corpus de cette étude, accompagnée d'une puissante mélancolie esthétique. En effet, l'Idéal de Gautier ne paraît plus avoir sa place au sein de l'accablante modernité européenne dont le progressisme tendrait à l'annihilation du Beau. Si de nombreux spécialistes ont précisément étudié les diverses – et foisonnantes – inspirations et motivations artistiques de l'auteur, la présente analyse se concentre essentiellement sur le fait que le recours à « l'antiquité permet la compréhension des manques contemporains.¹⁴⁹ ». Françoise Court-Pérez souligne, en effet et à cet égard, que l'« affirmation de l'antiquité sur le présent [s'apparente à une forme de] suprématie qui rédui[rait] à néant l'idée de progrès.¹⁵⁰ ». Dans cette perspective, *Fortunio*, *Avatar* et *Partie Carrée* (ce dernier dans une moindre mesure) proposent une profusion de références aux modèles de l'Antiquité gréco-romaine, relativement à l'évocation des lieux mais aussi à celle des personnages.

Néanmoins, lorsque ces modèles sont attachés à la description des personnages, Gautier n'entretient-il pas un ensemble de *topoi* et stéréotypes essentiellement romantiques ? Si ses ambitions peuvent se lire comme celle d'un anti-Pygmalion des temps modernes, ses protagonistes invraisemblables ne deviennent-ils pas le prétexte d'un ultime sursaut esthétique mais surtout l'unique possibilité de l'expression d'un Idéal ? En en faisant des objets d'art personnifiés voire divinisés mais toujours en fuite, ne propose-t-il pas, finalement, le constat selon lequel la résurgence de cet Idéal reste résolument impossible, au sein d'une société bourgeoise et industrielle ? Cette considération se donne également à lire dans l'accumulation de ces modèles antiques, notamment au sein des espaces aristocratiques parisiens qui ne semblent pas non plus répondre avec satisfaction à la démonstration sensible d'un Beau reconsidéré. Le salon de George offre, en ce sens, ni plus ni moins qu'un grand *fatras* disharmonique et artificiel, là où la maison de Fortunio ou encore l'hôtel Labinski tendent à proposer le syncrétisme de l'antique et du moderne. Or, ces deux espaces constituent la démonstration idéale et *fantasmée* des acceptions esthétiques de l'auteur. Ils ne sont pas

¹⁴⁸ Voir I.2.B.a. L'Inde en récit : ambivalences et analepse. p. 107.

¹⁴⁹ COURT-PÉREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique*, op. cit., p. 301.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 300.

proprement hors de l'espace social (Prascovie reçoit le monde dans son hôtel), mais paraissent tout de même se protéger de l'intrusion systématique du culte des apparences cher à la société mondaine de l'époque. Libérés de la mélasse de la communauté mais surtout d'une considération capitaliste de l'Art, ils permettent ainsi l'expression d'un imaginaire tenace et, pourtant, toujours problématique puisqu'incompatible avec la fade uniformisation des métropoles ouest-européennes. Ainsi, et si elle contribue à mettre en exergue la virtuosité de son style, la projection par Gautier de ses idéaux esthétiques et culturels, au sein des capitales française et anglaise, ne manque pas de traduire le caractère misérable de ce présent qui ne saurait prétendre aux perfections d'un hors temps non plus seulement révolu et regretté mais proprement irréalisable.

- **Lieux, objets et ameublements**

Sans pouvoir en proposer un relevé exhaustif, il est intéressant de s'attarder sur l'accumulation vertigineuse des lieux, objets et ameublements faisant référence, dans le présent corpus, aux modèles antiques. En effet, l'omniprésence de la « fabuleuse antiquité¹⁵¹ » semble instigatrice d'un chronotope en décalage complet avec les espaces extérieurs parisiens comme avec une temporalité dorénavant structurée par la morne industrialisation. Ainsi, dans le salon de George, s'empilent confusément « des crédences et des buffets de brèche antique¹⁵² » alors que les vins les plus vieux et les plus délicats sont servis dans des « urnes antiques magnifiquement travaillées¹⁵³ ». Or, le caractère confus et cumulateur de modèles supposément raffinés et témoignages d'un *bon goût* ne semble pas convenir à l'expression, autrement que stylistique, d'une Antiquité idéalisée. Finalement trop « riche » et trop « noble », le salon de George n'a pas d'autre prétention que celle d'une profusion visuelle et, *visiblement*, capitalisante d'un hors temps qui *n'a pas de place* au sein d'une société toute occupée des misères de l'apparat et de la superficialité.

La maison de Fortunio, en revanche, semble davantage assimiler les modèles de l'Antiquité à la perfection des formes humaines mais aussi artistiques et idéelles, comme le dénote la description de « niches richement encadrées par des bustes antiques¹⁵⁴ » ou encore

¹⁵¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁵² *Ibid.*, p. 52.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 152.

« des peintures à la cire où voltigeaient sur un fond noir des danseuses antiques¹⁵⁵ » que l'esthète considère, par ailleurs, comme des « barbouillages ». En effet, loin de la démonstration *tape-à-l'œil* d'un Idéal trompeur et parisien, la maison de Fortunio « n'a pas de façade » et, pourtant, les regards des curieux viennent s'y *briser*¹⁵⁶. Cette préservation des modèles antiques, toute destinée à l'esthète et à son initiée, permet alors l'expression d'un « enchantement » attendu de prime abord par la description des beautés d'un *autre temps*. En outre, et alors qu'elle a « le regard errant », qu'« elle s'ennuie de cet ennui incommensurable que connaissent seuls les gens qui de bonne heure ont abusé de tout¹⁵⁷ » durant le souper de George, « Musidora s'arrête pour considérer » les œuvres élégamment disposées dans la demeure de son amant. Elle y trouve, enfin, « la vraie mosaïque de Sosimus de Pergame »... Pourtant, cette rencontre avec le *véritable* art antique est immédiatement dénigrée par Fortunio, peu soucieux d'étaler à la vue de tous ses trésors artistiques. Et pour cause, pour l'esthète oriental, ces modèles ne sont pas des objets d'art, atemporels et insaisissables, mais bien partie intégrante de son *monde*. Sous les yeux de l'Ailleurs, Beau, Idéal et Réel se confondent pour proposer le syncrétisme tant espéré par l'auteur. Cependant, le départ précipité de cet *Autre*, lui-même idéalisé, tend à violemment réaffirmer le caractère résolument impossible de cette synthèse sous les yeux des Parisiens et au sein des espaces de la capitale. C'est en ce sens qu'au cœur du palais de Fortunio, idéal de beauté et summum de l'utopie orientale, les perspectives semblent s'inverser jusqu'à devenir l'opportunité, pour Gautier, d'ériger son Eldorado en un modèle absolu, aux yeux de ses propres maîtres :

*Jamais les yeux des Grecs, amants de la belle forme, ne se reposèrent sur d'aussi gracieux athlètes et ne virent de plus charmants corps dans des poses plus variées et plus heureuses ; c'étaient des groupes d'un arrangement admirable, des enlacements de couleuvres, des souplesses de Protée.*¹⁵⁸

Ces quelques éléments permettraient ainsi de conforter l'hypothèse selon laquelle une appropriation capitaliste, mercantiliste et *tape-à-l'œil* de ce hors-temps idéal, de la Muse gautiérienne, ne conduit qu'à un fatras de modèles qui se figent et perdent toute leur saveur, toute la puissance de leur artialité. Cependant, l'acception de ces derniers en tant que fondements des valeurs esthétiques si chères à l'auteur comme leur inscription désintéressée au cœur d'une dimension à la hauteur de leurs ambitions – toujours utopiques – semblent rendre

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 153.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 152. Nous soulignons.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 209.

aux références de l'Antiquité gréco-romaine toute leur force évocatrice mais aussi toute leur gloire, bien que celles-ci, Ici, restent résolument périssables.

Cette perspective se vérifie également dans *Avatar*, lorsque le narrateur rend compte de l'appartement d'Octave, à travers les yeux d'Olaf, puis de l'hôtel Labinski, cette fois-ci dans les yeux du Parisien, avenue Gabriel. En effet, *via* le regard de celui qui considère le jeune aristocrate comme un *bourgeois*, l'appartement s'apparente à une timide et *chétive* exposition avec son « marbre noir », son « cadran de platine » et ses « deux coupes antiques ». Faisant tristement écho à l'opulent salon parisien de George, mais contrecarrant la nécessité d'un étalage de richesses, Octave possède une « statuette en argent *oxydé* de la Diane de Gabie¹⁵⁹ », ce qui semblerait témoigner de son intérêt sincère pour les arts de l'Antiquité. Cependant et dans le même temps, notamment après sa rencontre avec Prascovie, ce dernier se retrouve dans l'incapacité de les apprécier comme de les posséder dignement. Obnubilé par le désir de posséder celle qui incarne à son paroxysme l'Idéal antique, seule à même de l'émanciper d'un présent décevant, Octave finit, lui aussi, par accumuler les œuvres – devenues simples objets décoratifs – de sa maigre collection. Et s'il est littéralement fasciné par le syncrétisme que propose la comtesse Prascovie, son appartement ne laisse finalement deviner que la possession résolument insatisfaisante d'une série d'objets à la mode et, finalement, sans saveur ni valeur esthétiques.

En contre-point, l'hôtel Labinski se voit, lui, agrémenté de :

*sveltes colonnes d'ordre ionique soutenant l'attique surmonté à chaque angle d'un gracieux groupe de marbre [qui] lui donnaient l'apparence d'un temple grec transporté là par le caprice d'un millionnaire, et corrigeaient, en éveillant une idée de poésie et d'art, tout ce que ce luxe aurait pu avoir de trop fastueux.*¹⁶⁰

Cependant, et contrairement à la maison de Fortunio, uniquement accessible à celle qui a su se rendre, à son tour, invisible aux yeux des Parisiens, l'hôtel est ouvert sur le *monde*. De ce fait, si elle paraît bien, de prime abord, proposer la synthèse idéale de l'antique et du moderne, à l'instar de la maîtresse de maison, en plein Paris la demeure des Labinski ne donne *que* « l'apparence d'un temple grec ». Elle fait office de *caprice*, une fois de plus attaché à l'accumulation de capital. Néanmoins, alors que cette forme d'illusion hellénistique a le mérite de *corriger* les fastes d'un luxe éminemment tape-à-l'œil, il semblerait qu'elle ne permette,

¹⁵⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 333. Nous soulignons.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 296.

finalement, *que* l'éveil d'une *idée* de poésie et d'art, et non ces instances elles-mêmes. Une fois de plus, quand la perception idéale des formes se donne ostensiblement à voir, notamment aux Parisiens, elle n'est pas à même de mettre pleinement en perspective la considération du Beau, mais bien son artificielle démonstration. Si l'accès du monde à une esthétique antique semble, toujours, entacher la conception immaculée de ces modèles, seules la pureté comme la fidélité de la divine Prascovie paraissent, ici, pouvoir véritablement *incarner* l'Idéal en fuite, terrifié par la voracité comme la passion accumulatrice de la société parisienne, perdue et avide.

- **De la femme à la statue : fantasmes de l'anti-Pygmalion ?**

Certains personnages du corpus semblent correspondre à l'incarnation spécifiquement plastique des modèles grecs et romains antiques. Cela est particulièrement visible dans *Fortunio*, relativement aux descriptions de deux des *incomparables* : Phébé et Cinthie. Étymologiquement, Phébé n'est pas sans faire référence à la déesse Artémis, sœur d'Apollon. Il est d'ailleurs précisé, page 57, qu'elle « ressemble à la sœur d'Apollon » bien que cela représente, pour elle, « un madrigal et une ironie ». Il est néanmoins spécifié qu'elle « a dans son habitude de corps la désinvolture guerrière de la chasserresse antique » et ses attributs physiques « la font tout à fait ressembler à une médaille grecque¹⁶¹ ». Alors qu'elle est comparée à une « belle romaine » venue des Transterevins, Fortunio indique à George que, digne des statues antiques, celle-ci devrait prendre la place de ses tableaux : « il ne lui manque que le cadre¹⁶² ». Il est intéressant de relever le fait que Fortunio est, ici, immédiatement assimilé à « un sculpteur qui passe le pouce sur les contours d'une statue pour s'assurer de leur correction », « avec le même sang-froid que s'il eut touché du marbre ». Ainsi réifiée, la belle est dépersonnalisée et semble ne correspondre qu'à un objet dont la valeur dépend de celui qui l'observe : c'est-à-dire un homme capable de reconnaître son analogie avec la perfection des formes antiques.

De la même manière, Cinthie, également comparée à « une véritable romaine », fait état d'une « beauté sérieuse et royale », et son visage n'est pas sans rappeler celui des « statues grecques.¹⁶³ ». Consciente de « ses charmes tout-puissants¹⁶⁴ », cette dernière, dont le prénom

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶² *Ibid.*, p. 78.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 58.

renvoie au grec *huakinthos*, qui signifie « pierre précieuse », est immédiatement reléguée au rang de bien de valeur. Par ailleurs, Cinthie « est belle, elle le sait ». Il est précisé, toujours page 58, que « [l]es ciseaux de Cléomène n'ont rien produit de plus parfait, et les plus suaves contours que l'art ait caressés ne sont rien auprès de cette réalité magnifique. ». Il est cependant remarquable de constater que l'inscription « Cléomène, fils d'Apollodore d'Athènes », qui signe la statue d'origine, n'a été ajoutée qu'au XVIII^e siècle afin d'augmenter la valeur accordée à *La Vénus de Médicis*. Cela témoigne avec force du *crédit* esthétique, culturel mais surtout économique conféré à l'art antique, ce que Gautier, fervent critique d'art, ne pouvait ignorer. La description de ces deux *médailles* gréco-romaines, incarnations imparfaites – puisque Parisiennes, de coutume tout du moins – des modèles antiques permet ainsi à l'auteur un contraste vindicatif avec l'idéal de beauté parisien. En effet, d'Arabelle, le narrateur « ne sai[t] trop qu'en dire, sinon que c'était une charmante femme¹⁶⁵ » ou encore que c'était « la Parisienne par excellence¹⁶⁶ ».

Le traitement de Musidora est, quant à lui, très particulier dans la mesure où il allie l'idéal des beautés plastiques antiques aux charmes les plus parfaits de l'Angleterre, pourtant souvent attachée, sous la plume de Gautier, à la représentation de l'évolution néfaste et inéluctable de la société moderne¹⁶⁷. Néanmoins, et ce tout au long de l'œuvre, la jeune femme est régulièrement comparée à Vénus (dont le terme n'apparaît pas moins de neuf fois dans *Fortunio*) mais aussi, à l'instar de Cinthie, à « l'antique statue de la Pudeur¹⁶⁸ », ou encore, dans le même temps et paradoxalement, à « une odieuse courtisane ressuscitant les orgies antiques, sans avoir même pour excuses les ardeurs de Messaline¹⁶⁹ » (bien qu'ici, dans le contexte, cette analogie soit ironiquement repoussée par le narrateur). En outre, incapable de rencontrer *le Fortunio* et alors qu'elle décide une première fois de se suicider, Musidora, en proie à une *coquetterie funèbre*, regrette le « temps de Cléopâtre » et celui du « monde antique¹⁷⁰ » au sein desquels il était possible d'essayer les poisons sur les esclaves avant de se les administrer afin d'en évaluer les effets, physiques comme esthétiques. Ce regret d'un temps révolu, sous-entendant la négation d'un présent immédiat insuffisant et insatisfaisant, réducteur, marque un tournant significatif au sein de la narration puisqu'à cet instant, précisément, Fortunio l'estime

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁷ COURT-PÉREZ, Françoise, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 94.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 137.

prête à rencontrer un Idéal qu'elle ne sera, en dernière instance, pas digne de *posséder* à cause de « ses stupides idées européennes¹⁷¹ ». Cette association est également perceptible dans *Partie Carrée*, alors qu'Édith se montre à Volmerange (qui pense l'avoir assassinée suite à la découverte d'une liaison) « dans une attitude digne d'une statue antique¹⁷² ». Amabel, quant à elle seul personnage du roman d'aventure pour lequel le narrateur propose un rapport à la beauté « pure », relève néanmoins le fait que la perfection des formes a partie liée avec « [l']absence des soucis matériels, les recherches d'un luxe héréditaire, la confortabilité parfaite de la vie [etc.] ». Ainsi, « la beauté anglaise » sculptée dans « le marbre vivant¹⁷³ » n'est pas plus le résultat d'un attachement à un Beau irréel que celui d'un confort de vie adjoint à un confort matériel qui tendent à rendre le modèle aristocratique, lui aussi, dépassé – condamné à un *sati* symbolique.

Enfin, Soudja-Sari *la javanaise*, cruelle favorite du sérail de Fortunio, est également comparée aux perfections plastiques de l'Antiquité gréco-romaine. Il est en effet souligné, à son sujet, que son ventre est « aussi pur qu'une statue grecque du beau temps » ou encore que son costume « ressembl[e] à la strophia et au ceste antique¹⁷⁴ ». Cette dernière correspondance semble ainsi conforter l'attachement de l'auteur à la production d'une analogie entre la beauté féminine, occidentale comme orientale, et l'idéal esthétique antique. Néanmoins, celle-ci est le résultat d'une démonstration artistique qui tend, irrévocablement, à proposer une description réifiée de la femme, idéale certes, mais seulement à l'état d'objet de désir *repoussant* – qu'incarnent magistralement la courtisane comme la femme de sérail – ou, au mieux, de statue.

- **Figures déifiées**

Au-delà du caractère sculptural et purement plastique du corps féminin dans ce corpus, le modèle antique permet, dans une autre mesure, d'élaborer le portrait de personnages hors-normes et, pour ainsi dire, déifiés. C'est le cas, notamment, de Prascovie dans *Avatar*. En effet, cette dernière n'est pas moins de quatre fois apparentée à la déesse Vénus, référence récurrente de l'idéal féminin gautiérien. Il est ainsi souligné, dans un premier temps, que « ses traits [étaient] aussi purs et aussi délicats que ceux des profils antiques¹⁷⁵ » et sa peau est comparée

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 216.

¹⁷² GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 306.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 258.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 205.

¹⁷⁵ GAUTIER, Théophile, *Avatar*; *op. cit.*, p. 288.

au marbre de Paros. Puis, plus en aval, elle devient plus belle que les toiles de Titien, « plus flamboyante que Bérénice¹⁷⁶ » etc. De plus, « elle rappelait ces sveltes figures de toilettes grecques qui ornent les vases antiques¹⁷⁷ ». Si la description de Prascovie semble, de prime abord, faire d'elle un objet d'art, elle ne s'apparente certainement pas à une marchandise telles qu'ont pu l'être les protagonistes précédentes mais bien à une représentation de la déesse de l'Amour personnifiée (ce que ne peuvent être la courtisane Musidora et la cruelle Soudja-Sari). La fidèle Prascovie n'est alors rien de moins que l'incarnation artialisée et, pour ainsi dire, actualisée de la déesse qui, plus qu'un support de l'art, devient un *sujet* de la Beauté elle-même. Cependant, cette représentation divinisée de la femme aimée en fait, littéralement, un *objet* d'amour impossible, inatteignable par l'esthète Octave (qui n'a de cesse de la décrire comme une œuvre d'art ou, encore, de la dessiner et de la chanter) « égal[ant] dans ces apostrophes muettes les grands poètes de l'amour¹⁷⁸ » et fantasmant son acquisition. Alors qu'il compare sa fascination, ainsi inspirée, au *Cantique des cantiques* de Salomon, aux *Sonnets* de Pétrarque ou encore à l'*Intermezzo* de Henri Heine, il est remarquable de constater que la comtesse Labinska permet au Parisien transi de transcender les frontières d'inspirations spatio-temporelles disparates mais, finalement, réunies par cet Idéal splendide. En outre, et cela est significatif, la beauté de Prascovie, contrairement à celle de Phébé ou de Cinthie par exemple, repose moins sur sa beauté parfaite que sur son *antique vertu*, qualité résolument impossible voire aigrement ironique sous la plume de Gautier, relativement aux femmes superficielles comme avilies, nobles comme bourgeoises, parisiennes comme londoniennes, de cette première moitié de XIX^e siècle.

Qu'en est-il, alors, de la beauté masculine ? Une fois de plus, de nombreuses études ont pour objet l'analyse de la beauté idéale et idéelle incarnée par l'Oriental Fortunio, que l'affreux costume moderne ne peut décemment amoindrir¹⁷⁹. La première partie du vingt-cinquième numéro du Bulletin de la Société Théophile Gautier¹⁸⁰ ne manque pas de relever le fait que ce personnage incarne le type suprême de la beauté virile, selon les aspirations de l'auteur. Pourtant, la première apparition d'Olaf Labinski, le comte polonais d'*Avatar*, semble elle aussi conforter le fait que l'ensemble des perfections visuelles masculines sont inspirées par les modèles antiques occidentaux :

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 345.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 346.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 290.

¹⁷⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁸⁰ « Bulletin de la Société Théophile Gautier » numéro 25, Montpellier, 2003. pp. 3-73.

Depuis que le polythéisme a emporté avec lui ces jeunes dieux, ces génies souriants, ces éphèbes célestes aux formes de perfections si absolues, d'un rythme si harmonieux, d'un idéal si pur, et que la Grèce antique ne chante plus l'hymne de la beauté en strophe de Paros, l'homme a cruellement abusé de la permission qu'on lui a accordé d'être laid.¹⁸¹

Or, si Olaf répond à une sorte d'idéal physique, il reste bien loin derrière la perfection divine personnifiée par Fortunio, celle-ci étant indubitablement rehaussée par ses mœurs orientales. Ainsi, en dépit de l'irréelle et exotique beauté de l'esthète, sa comparaison répétée avec des figures antiques n'est pas sans inscrire ses charmes au-delà des vertus simplement humaines, contribuant ainsi à sa déification. Il a, en effet, « quelque chose dans le goût du *Bacchus indien* que l'on voit au musée des Antiques, et qui peut lutter de perfection harmonieuse avec la *Vénus de Milo elle-même*. » comme « des bras aussi bien modelés que ceux de *l'Antinoüs*¹⁸² ». De plus, il possède cette force particulière aux divinités et nage, par exemple, « comme le plus fin et le plus élégant Triton de la Cour de Neptune¹⁸³ » à tel point « qu'on l'eût pris pour le dieu du fleuve lui-même¹⁸⁴ ». Le narrateur surenchérit, page 179 :

Ni Phoebus Apollon, le dieu jeune et rayonnant, ni le Scamandre funeste aux virginités, ni Endymion, le bleuâtre amant de la lune, aucune des formes idéales réalisées par les sculpteurs ou les poètes n'aurait pu soutenir la comparaison avec notre héros. Il était le dernier type de la beauté virile, disparue du monde depuis l'ère nouvelle. Phidias lui-même ou Lysippe, le sculpteur d'Alexandre, n'eussent rien rêvé de plus pur et de plus parfait. [Nous soulignons]

Cette profusion de références, qui fait de Fortunio un modèle de beauté hybride dépassant ses maîtres, prend alors toute son ampleur lorsque sa magnificence, irréelle, déteint sur les charmes anglais de Musidora. En effet, Fortunio la compare à une « *naïade blanche* », ce qui l'inscrit *de facto* au sein de son univers esthétisé et hors norme. Cela est d'autant plus visible lorsqu'il lui demande « n'avons-nous pas l'air de deux statues antiques », insistant sur le fait qu'il incarne un « Triton passable » et, elle, « une Vénus qui vaut bien l'autre¹⁸⁵ ». Ce fait peut, d'une certaine façon, être lu comme un cuisant contraste avec le prétentieux et fade collectionneur George qui a pris le parti de nommer ses *nègres* Jupiter et Neptune...

Enfin, la dernière figure déifiée dont l'étude doit faire mention est celle du Napoléon de *Partie Carrée*. En effet, si très peu de détails physiques sont donnés quant à cette légende vivante et vénérée, le texte ne tarit pas d'éloges quant à la dimension surhumaine de l'empereur

¹⁸¹ GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 299. Nous soulignons.

¹⁸² GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 178.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 179.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 180.

français, pourtant malade, retenu à Sainte-Hélène. C'est en ces termes : « [l]e héros s'avança vers elle et lui dit d'une voix grave et douce, comme un Olympien qui parlerait à un mortel [...]»¹⁸⁶ » que le narrateur encense un homme dont la figure paternelle et la légende dorée contribuent à l'élaboration d'une véritable divinité dont les traits se rapportent, évidemment, non aux symboles christiques mais bien gréco-romains et dont la défaite face à l'Anglais, notamment en Inde, a laissé place à une profonde mélancolie.

Ce corpus semble donc faire rimer temps anciens, révolus et amèrement regrettés (car impossibles) avec l'idée de sublimation, de perfection des formes et des méritants que la misère de l'Ici européen condamne pourtant au rang d'objets de désir inatteignables voire intouchables. La surabondance de références intertextuelles et interartiales paraît, en ce sens, figer la description de certains personnages comme d'espaces isolés au sein d'une sorte de hors temps idéal et perdu, dont l'excellence ne peut tenter de se retrouver qu'au sein d'une forme d'hybridité ternie par l'ombre d'une morne modernité homogénéisatrice. Cependant, les modèles antiques corrompus semblent, en dernière instance, mettre en exergue une forme d'esthétisme que cristalliserait une temporalité salvatrice et atemporelle : celle de l'Art.

c. *Le temps de l'Art*

L'émergence de l'idée de Progrès comme la considération d'un temps linéaire immuable lui étant attaché font de la temporalité occidentale une marche fatale vers une modernité effrayante, vorace et irrévocable au sein de laquelle le Beau peine à trouver la place qui lui incombe. Néanmoins, selon Gautier et comme le souligne Paul Bénichou, « on peut mettre une gloire provocante à ne servir à rien : la poésie et l'art portent naturellement cette couronne de l'inutilité¹⁸⁷ ». Par ailleurs, et ce dès 1835, Théophile Gautier insistait, dans *Mademoiselle de Maupin*, sur le fait qu'« Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ; car c'est l'expression de quelques besoins ; et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature.¹⁸⁸ ». Ainsi, au sein des œuvres de ce corpus, la surabondance des références intertextuelles et interartiales tendrait à proposer un temps

¹⁸⁶ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 396.

¹⁸⁷ BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français II*, *op. cit.*, p. 1938.

¹⁸⁸ GAUTIER, Théophile, *Préface de Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier et Cie Libraires-Éditeurs, 1876 (nouvelle édition) p. 21. Notre édition est numérisée et issue du site de la BnF (URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12389979j>) [p. 29 de la version numérique format PDF]

alternatif : celui de l'Art. Cependant, ce dernier ne semble finalement contribuer qu'à la mise en exergue d'un espace ignoble et qui s'efforce, sans succès, de *prendre son temps*. Dans cette perspective, l'Italie, « Porte de l'Orient », ni tout à fait Ici ni tout à fait Ailleurs, permettrait l'élaboration de ce chronotope particulier, participant à la suspension d'un espace-temps significatif et contrastant, d'un seuil dont la grandeur qu'inspirent son passé mythique comme son patrimoine culturel permet, seule, l'expression *imaginaire* d'une forme d'exutoire.

Il ne faut pas oublier le fait que Gautier était un critique d'art reconnu. En outre, dans *Fortunio* comme dans *Avatar* (ainsi que dans *Partie Carrée*, dans une certaine mesure), l'auteur propose – presque avec virtuosité – une démonstration encyclopédique de ses savoirs et de ses connaissances relatives au monde de l'Art, notamment celles en lien avec l'Antiquité gréco-romaine mais aussi avec la période de la Renaissance italienne. Il semble, en ce sens, que son œuvre romanesque soit le terrain fertile à la culture et au développement de son Idéal. Or, Paul Bénichou relève le fait qu'« entre le Réel et l'Idéal, [Gautier] était de ceux qui ne voyaient pas de chemin praticable, ni de ministère spirituel possible¹⁸⁹ ». Cependant, ne serait-ce pas faire fi, un peu rapidement, du genre comme du support des œuvres de cette étude ? Si, comme le considère Christophe Charle, le roman-feuilleton devient « signe des temps [...] décrivant la nouvelle société urbaine [et servant] de tests prospectifs des espoirs, des craintes, des désirs des hommes et des femmes [...]»¹⁹⁰, l'omniprésence des aspirations esthétiques comme des considérations idéelles de l'auteur ne peuvent-elles se lire, *a fortiori*, comme l'expression d'un Beau reconsidéré, même si toujours déçu, par le biais de l'œuvre fictionnelle ?

Et pour cause, ce corpus ne paraît pas, de prime abord et dans les perspectives d'une narration en phase avec les préoccupations de son époque, au service d'une quelconque forme de vraisemblance quant aux descriptions des lieux comme à celles des personnages. Néanmoins, ces dernières semblent tout de même proposer une certaine échappatoire – bien que systématiquement précaire et éphémère – à un présent décevant et dont le bourgeois incarne la manifestation d'un Réel prépondérant¹⁹¹. En ce sens, le *dernier écrit du Beau* de l'auteur qui, en 1837, propose un « hymne à la beauté, à la richesse, au bonheur, les trois seules divinités

¹⁸⁹ BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français II*, op. cit., p. 1924.

¹⁹⁰ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 82.

¹⁹¹ BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français II*, op. cit., p. 1928.

[qu'il] reconnaiss[e]¹⁹² », n'est pas sans faire écho à cette perspective. De surcroît, Gautier souligne dans sa préface que :

Beaucoup de gens pourront crier à l'invraisemblance et à l'impossibilité ; mais ces gens-là courent le risque de se tromper souvent : le roman de Fortunio est beaucoup plus vrai que bien des histoires. - Si quelques magnificences semblent exorbitantes et fabuleuses aux esprits économiques de l'époque, nous pourrions au besoin désigner les endroits, et le masque qui couvre la figure des personnages n'est pas tellement impénétrable qu'il ne laisse transparaître les physionomies.

Ainsi mis en garde, « les esprits économiques de l'époque » peuvent profiter du luxe d'un chronotope réadapté et relatif à un temps de l'Art « exorbitant », « fabuleux », idéal et dont les maîtres de la Renaissance, eux-mêmes inspirés par les modèles antiques, sont les tributaires (bien que l'auteur ne se prive pas de saluer ceux de son temps, comme c'est le cas du peintre anglais Lawrence, dans *Fortunio*).

Cependant, et Gautier semble dans une certaine mesure le déplorer, ces modèles, et par conséquent la perspective d'un temps de l'Art figé par un idéal de Beauté, deviennent de plus en plus, au cours du XIX^e siècle, une ressource économique comme une autre, notamment du fait de l'essor du voyage touristique. Si, dans un premier temps, l'incontournable Grand Tour a paru proposer le syncrétisme d'une géographie relativement lointaine et de temporalités sublimes mais révolues, un retour aux *sources*, il permet surtout d'échapper à l'inférieur rythme des métropoles ouest-européennes et à leurs différentes mutations. Cependant, l'accès de plus en plus aisé aux vestiges d'une civilisation glorieuse semble finalement encourager davantage la possibilité d'une consommation de ces modèles¹⁹³ si chers à l'auteur plutôt que leur considération esthétique, salvatrice. Ainsi, Octave décrit à Cherbonneau, page 284, son périple florentin en ces termes :

Le matin, j'allais visiter quelque église, quelque palais ou quelque galerie tout à mon aise, sans me presser, ne voulant pas me donner cette indigestion de chefs d'œuvre qui, en Italie, fait venir aux touristes trop hâtifs la nausée de l'art ; tantôt je regardais les portes de bronze du baptistère, tantôt le Persée de Benvenuto sous la loggia dei Lanzi, le portrait de la Fornarina aux Offices, ou bien encore la Vénus de Canova au palais Pitti, mais jamais plus d'un objet à la fois. [Nous soulignons]

La présente énumération, au-delà du plaisir de la description de l'une des places fortes et historiques des Beaux-Arts, tend effectivement à mettre en perspective une nouvelle façon de

¹⁹² GAUTIER, Théophile, *Préface de Fortunio*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹³ Cet aspect sera davantage développé dans le troisième chapitre de cette étude, CHAPITRE III

consommer la culture qu'une ambition esthétique ne semble plus à même de pouvoir justifier¹⁹⁴. La visite des patrimoines artistiques et culturels n'est plus le privilège de quelques-uns, méritants, presque élus, et les hommes, de manière générale, ne sont visiblement pas prêts à faire de ce nouveau système de capitalisation du Beau une forme d'échappatoire véritable à la modernité goulue et, souvent, apanage du *mauvais goût*.

Cette réflexion peut également être considérée au regard de la discussion de George et de Fortunio quant à l'*attachement* du premier pour ses Titien¹⁹⁵. En effet, alors que Fortunio affirme, au milieu de l'œuvre, qu'il « ne préfère rien au monde à une peinture de Titien, si ce n'est une belle femme »¹⁹⁶, le comte George est décrit, dans le premier chapitre, comme un homme qui « aurait mis en gage le portrait de son père, la bague de sa mère, avant de vendre ses chers Titien. C'était la seule chose qu'il posséda dont il eût été orgueilleux¹⁹⁷ ». Il renchérit, face à la beauté innocente de Musidora : « c'est une fort jolie fille, mais je préfère mes Titien.¹⁹⁸ » ; puis, suite à la démonstration de Cinthie, statufiée par Fortunio : « J'aime mieux mes Titien¹⁹⁹ ». Cette *immature* obstination du comte ne manque pas de traduire, ironiquement, la possession infantile et inconsiderée d'œuvres d'art canoniques mais permet aussi, dans le même temps et sur le même ton, la mise en exergue d'une critique du *mauvais goût* attaché à cette époque industrielle ; mauvais goût certes institué par le bourgeois mais qui touche également l'aristocrate ayant fait de l'Art une *vulgaire* marchandise. La narrateur s'insurge : il ne suffit pas de posséder les plus belles œuvres pour être un esthète ! Et pour cause, alors que Fortunio paraît seul capable de saisir la Beauté dans toutes ses dimensions, alors qu'il parvient à faire de chaque chose et de chaque être un objet d'Art, le Parisien George se concentre sur la valeur purement mercantile et *mainstream* des œuvres d'art. Il contribue ainsi à une sorte de *conservation* d'un temps révolu, d'une gloire passée qui se trouve maigrement cantonnée à une exposition muséale, plus que passionnée. Cela se vérifie encore lorsque, de colère, George « bris[e] dans ses doigts un verre de Venise de la plus grande richesse²⁰⁰ », témoignant du dédain

¹⁹⁴ Voir III.1.C. Consommation de l'altérité. p. 282.

¹⁹⁵ « Portraitiste le plus remarquable de son époque, Tiziano Vecellio, dit Titien (1488-1576) est l'un des plus grands noms de l'École vénitienne durant le Cinquecento [...]. Son aisance, sa capacité à saisir la psychologie de ses modèles, sa palette opulente l'ont placé au rang des Michel-Ange et Raphaël. Titien s'est à la fois imposé comme le portraitiste le plus puissant de son temps [...] mais aussi comme un peintre de la femme, sensible et sensuel. ». Source: www.beauxarts.com. URL : <https://www.beauxarts.com/encyclo/titien-en-2-minutes/> [consulté le 14/12/2020].

¹⁹⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 150.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 78.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.

du dandy Parisien pour la subtilité, mais aussi du caractère fragile et éphémère des belles choses. Riche au point de tout s'offrir, au point de répondre à ses moindres caprices plastiques, il ne peut en saisir la valeur artistique et cantonne son goût, orgueilleux et pourtant absout de la moindre ambition, à une perspective consummatrice indissociable d'une économie d'échange capitaliste. Attention, Fortunio est lui aussi – et davantage – capable de tout s'offrir. Cependant, comme ce fut évoqué en amont, l'œuvre d'art, matérielle et en elle-même, constitue pour l'esthète un « barbouillage ». Non influencé par la culture occidentale et la rétention capitaliste, Fortunio n'accumule pas le Beau, il façonne l'Idéal. La réification de Musidora constitue, en ce sens, *sa plus belle œuvre*, mais les « stupides idées européennes » de cette dernière conduisent finalement son créateur à l'abandonner à Paris, espace au sein duquel l'Art véritable ne peut se donner à *voir*.

Dans une même perspective, et ce malgré sa passion sincère, Octave regrette d'avoir préféré la porte de l'Orient, seuil entre deux pôles préconstruits, à l'Orient même : Constantinople. Le personnage, au comble du désespoir, souligne alors le fait que même « si les plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art antique et moderne [lui] prêtaient leurs beautés, si [il] découvrai[t] un monde, eh bien, [il] ne serai[t] pas plus avancé que cela !²⁰¹ ». Cette assertion témoigne avec retentissement du fait que le temps de l'Art, si idéal, n'a plus la force de faire le poids face à l'accablante fatalité convoquée par une modernité qui paraît tout annihiler sur son passage, surtout le Beau véritable. À l'instar de d'Albert qui, dans *Mademoiselle de Maupin*, confesse :

Je commence à le croire, - je suis dans mon tort, je demande à la nature et à la société plus qu'elles ne peuvent donner. Ce que je cherche n'existe point, et je ne dois pas me plaindre de ne pas le trouver. Cependant, si la femme que nous rêvons n'est pas dans les conditions de la nature humaine, qui fait donc que nous aimons que celle-là [...] ? Qui nous a donné l'idée de cette femme imaginaire ? De quelle argile avons-nous pétri cette statue invisible ?²⁰²

Octave de Saville, face à l'impossible possession de l'Idéal, ne peut que se résoudre à laisser s'échapper son âme... Dans la perspective d'une Europe moderne, il n'y a pas (et il n'y aura probablement jamais, sous-entend la fuite systématique de l'*idéalisé.e*) de manières satisfaisantes d'appréhender le Beau, instance dépassant l'ambition d'une possession mais qui se voit immanquablement, sous les yeux des Parisiens, déconsidérée.

²⁰¹ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 339.

²⁰² GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 60.

Enfin, seuls Fortunio ou encore la divine Prascovie, idéal de la Beauté féminine qui « avait su installer tout le confort moderne dans l'antique manoir [des Salviati, à Florence], sans en troubler en rien la beauté sévère et l'élégance sérieuse²⁰³ », paraissent les dépositaires à peine humains d'une ère révolue. Par ailleurs, dans le même temps, la comtesse Labinska condamne irrévocablement le Parisien Octave de Saville à la prise de conscience de l'inconciliabilité du Beau et du Réel. Fasciné par cette incarnation du désir personnifié et inaccessible, tiraillé entre le souvenir de ses conquêtes passées et celle, impossible, de la femme « suprême », maîtresse absolue de ses charmes tout-puissants desquels il est soumis à l'extrême, l'esthète Parisien est, lui aussi, un *imaginaire*. C'est dans cette perspective que l'Italie, espace significatif d'un temps de l'Art qui s'efforce de lutter contre les invasions et assauts de la modernité, ne pourrait, elle aussi, que se concevoir comme le lieu d'une vision figée et inatteignable. Mortel pour les hommes *contemporains* et décadents, le temps de l'Art, témoin valeureux et pourtant acculé, se fait le *miroir de Venise* d'un temps téléologique instigateur de la déperdition d'une modernité désenchantée qui *n'a plus le temps*.

Alors que les perspectives d'un Ailleurs géographique lointain n'aboutissent qu'à la caricature d'un berceau de l'humanité arriéré, la considération vulgaire du Beau amène le constat selon lequel la *civilisation* occidentale s'éloigne immanquablement de la possibilité d'un temps de l'Art, d'un âge d'or tronqué puisqu'uniquement sous-tendu par l'impulsion de l'industrialisation. Ainsi, quand les références de l'auteur sont foulées au pied par un présent désenchanté dont le capitalisme devient le nouveau maître, l'essor des sciences dites *modernes* permet, dans le même temps, l'élaboration d'un contraste saisissant entre l'aspiration à redécouvrir un fantasme primitif qui, finalement, fait office de vaste mascarade, et la dégradation progressive de ce dernier au contact d'un Ici annihilateur. Monstrueuse, la modernité ne permet pas d'échappatoire et le Réel insatisfaisant contamine systématiquement la considération des modèles, géographiques comme temporels, à l'œuvre.

Si, comme le souligne Edward W. Saïd, « l'une des stratégies les plus courantes pour interpréter le présent est d'invoquer le passé²⁰⁴ », la dimension purement plastique et

²⁰³ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 289.

²⁰⁴ SAID, Edward W., *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 37.

atemporelle de celui-ci comme la fabrication d'espaces d'altérité troubles et stéréotypés mettent nettement en exergue la représentation d'une « histoire ambiguë [et angoissante] du présent²⁰⁵ » comme la désillusion qu'engendre l'institution de nouveaux modèles. En proie à une industrialisation infernale comme à l'essor d'une société capitaliste, encouragés par la montée en puissance de la bourgeoisie, Paris et Londres, sous la plume de Gautier, suffoquent. Face à un monde en plein bouleversement et dominé par l'idée de Progrès, les capitales ouest-européennes oscillent constamment entre encensement d'un passé glorieux et foi altérée en un avenir toujours problématique. En ce sens, confrontés à un présent immédiat insatisfaisant, les espaces métropolitains « condense[nt] et résume[nt] les contradictions de la modernité du premier XIX^e siècle²⁰⁶ » pour mettre en perspective son caractère résolument mortifère. Alors qu'Homi K. Bhabha rappelle dans son ouvrage *Les lieux de la culture* que « le capitalisme ne peut avancer qu'en terrain contradictoire²⁰⁷ », la compétition instituée par les capitales française et anglaise semble ainsi moins révélatrice d'une forme de rayonnement que d'un nouvel obscurantisme. Du retour de Fortunio en Orient aux fuites successives de la comtesse Prascovie, le recours systématique à des modèles perdus comme l'espoir d'une terre matricielle, d'un *pays de l'antique sagesse* intact, marquent avec le plus de netteté les impossibilités qui s'immiscent incontestablement au sein d'espaces angoissants dont le Beau est fermement exclu. Dans un inconditionnel besoin de contrôle, exacerbé par l'entretien de l'illusion de sa puissance, la civilisation ouest-européenne, aculée par une temporalité qui ne peut que lui échapper, s'efforce d'*acheter* son salut en s'appropriant de lointains espaces dont l'Inde, « civilisation primitive qui n'a pas été pervertie par le progrès et la bourgeoisie²⁰⁸ », semble seule permettre « une évasion dans le but de réinventer la nation²⁰⁹ ».

2. Opacité en miroir, espaces invivables

Dans son article « Une journée à Londres », Théophile Gautier est catégorique : « Londres pourra devenir Rome, mais elle ne sera jamais Athènes, à coup sûr. Cette place

²⁰⁵ BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 18.

²⁰⁶ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 83.

²⁰⁷ BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 41.

²⁰⁸ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse*, op. cit., p. 133.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 32.

semble réservée à Paris²¹⁰ ». En effet, selon l'auteur et en vertu de ses convictions, la capitale anglaise profite de :

l'or, la puissance, le développement matériel au plus haut degré ; une exagération gigantesque de tout ce qui peut se faire avec de l'argent, de la patience et de la volonté, l'utile, le confortable ; mais l'agréable et le beau, non.

De surcroît, il ne faut pas oublier que Gautier considère cette ville, et ses habitants, comme l'incarnation la plus suprême de la négation de l'Art, notamment du fait de son industrialisation prodigieuse. Or, et alors que l'Angleterre jouit de ses victoires sur la France, sa capitale est sans conteste « devenue la ville la plus moderne du monde²¹¹ ». « Modèle fascinant et inquiétant, source d'inspiration et de concurrence dangereuse qui, de multiples façons, a influencé la modernisation de Paris²¹² », Londres se fait le miroir déformant d'une capitale française ayant fait le constat, depuis 1840, d'une altération de son image. Dégradée, la ville *grandit trop vite*. Associée à un « barbarisme monstrueux²¹³ » par Frances Trollope en 1835, Paris *choque* et *dégoûte* : la capitale est « une sale ville²¹⁴ » au sein de laquelle s'agglutine la « mélasse de la civilisation moderne²¹⁵ ». Dans cette perspective, et si les romans-feuilletons, *signes des temps* selon Christophe Charle, expriment nettement le passage d'une euphorie à celui d'une sourde inquiétude chez les Parisiens, l'*autre capitale* ne saurait, pour autant, proposer un modèle satisfaisant. En effet, elle ne cesse d'être la grande et éternelle rivale, mortelle ennemie de la capitale française vaincue, notamment en Inde.

Au sein de ce corpus, il semblerait dès lors que l'espace géographique indien, véritable « miroir brisé de la condition métropolitaine et de son rapport à l'Autre, en somme, à la fois voisin et lointain [...]»²¹⁶, constitue une alternative problématique à la réalisation des fantasmes de l'auteur. En ce sens, si l'Inde « représent[e] le lieu de tous les possibles²¹⁷ », que signifie sa constante illisibilité ? Fascinant et porteur d'espoirs, le sous-continent permet-il à l'Europe, finalement et du fait de son opacité, « de se définir par contraste²¹⁸ » ? Alors que Fortunio ou encore Dakcha semblent lire les espaces parisiens comme londoniens avec une facilité déconcertante, parvenant même à disparaître aux yeux du *vulgaire*, les relations de

²¹⁰ GAUTIER, Théophile, « Journée à Londres », Paris, Revue des Deux Mondes, tome 30, 1842. Version PDF exportée de la bibliothèque Wikisource. p. 34.

²¹¹ MARCHAND, Bernard, *Paris, histoire d'une ville*, op. cit., p. 151.

²¹² *Ibid.*, p. 152.

²¹³ FRANCES, Trollope, *Paris and the Parisians in 1835*, 1836. Citation tirée de l'ouvrage de Bernard Marchand, op. cit., p. 27.

²¹⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 121.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 199.

²¹⁶ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse*, op. cit., p. 13.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

²¹⁸ SAID, Edward W., *L'Orientalisme*, op. cit., p. 14.

pouvoir et de domination paraissent ainsi s'inverser. Et si Paris ou Londres deviennent *connaissables* pour l'Oriental, l'espace d'altérité indien mais aussi celui urbain (censément familial) ne sont jamais pleinement *saisis* par les personnages européens et, surtout, aristocrates. Les espaces métropolitains devenant troubles et inquiétants, il semblerait que l'écriture d'Ailleurs géographiques lointains, qu'ils soient parcourus ou inscrits au cœur même de Paris comme de Londres, permette alors de mettre en exergue le caractère invivable des capitales occidentales auxquelles ils renvoient, finalement, une opacité en miroir confortée par la domination anglaise. Des capitales malades à l'expression d'un fantasme par définition impossible, dans quelle mesure la lecture des espaces permet-elle de traduire avec le plus de *clarté* les désillusions comme le profond désenchantement attachés aux mutations de la société, en cette première moitié de XIX^e siècle ?

A. Paris et Londres : malaise d'une société en pleine mutation

Si, dans *Discordance des temps*, Christophe Charle relève spécifiquement le fait que Balzac « mêl[e] sans ménagement contes fantastiques et tableaux réalistes [pour dépeindre] la course désespérée de sa génération »²¹⁹, l'œuvre de Gautier paraît répondre, également, à cette problématique en faisant de l'espace parisien le lieu d'expression et de traduction privilégié des mutations paradoxales et angoissantes de son temps, d'une société en mouvement. Véritable laboratoire, Paris devient le socle d'un discours, d'un questionnement mais aussi d'une analyse de la modernité, non pas tant dans le but d'en saisir une vérité immuable que dans celui de comprendre les enjeux d'un siècle de transformations. Qu'en est-il, dans ce contexte, de la grande et éternelle rivale de la capitale française : Londres ? En 1842, et après *une journée à Londres*, Gautier souligne le fait que la capitale britannique est un « gouffre sans fond de misère et de luxe²²⁰ ». Peu éloignée, en ce sens, des préoccupations urbaines parisiennes (où se côtoient l'extrême richesse comme l'extrême précarité, notamment aux Halles), Londres reste, au XIX^e siècle, la ville la plus industrialisée d'Europe mais aussi l'épicentre de l'empire colonial le plus important du monde. Face à « la transformation économique précoce survenue en Angleterre²²¹ », Christophe Charle insiste sur le fait que :

²¹⁹ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 87.

²²⁰ GAUTIER, Théophile, « Une journée à Londres », op. cit., p. 10.

²²¹ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 22.

*seule ville comparable à l'époque par sa taille, sa diversité sociale et son rôle national et international, Londres a inspiré des tableaux tout aussi manichéens [que ceux parisiens] : misère populaire et opulence aristocratique, extrême raffinement des clubs du West-End et brutalité violente des bas-fonds, mouvements de révoltes contre l'égoïsme et le faste des puissants et l'indifférence arrogante des privilégiés.*²²²

Ces aspects sont tout à fait lisibles dans l'article de Gautier « Une journée à Londres », dont l'auteur ne manque pas de réutiliser observations et *topoi* dans le cadre du développement de son œuvre romanesque. Ainsi, il est intéressant de se concentrer, à présent, sur les éléments qui permettent de comprendre comme de mettre en perspective les contradictions et inquiétudes liées à ces espaces en pleine mutation. Des espaces intérieurs clivés des capitales occidentales à la dégradation de leurs façades et, en un sens, à la monstruosité induite par l'urbanisation comme par l'industrialisation, dans quelle mesure s'y met-il en place une forme de marginalité de ceux considérés comme les acteurs majeurs de la société ? Comment Paris et Londres, aussi différentes soient-elles, paraissent faire correspondre les angoisses d'un siècle infernal mais, surtout, malade et théâtre d'une civilisation rétrograde et barbare ?

a. Espaces intérieurs : questionnement des marginalités

L'exposition des espaces intérieurs parisiens et londoniens est multiple et semble reposer sur l'analyse de différents types de marginaux, qu'ils soient évidents, en devenir ou en cours d'intégration. Le bouge des contrebandiers de *Partie Carrée*, en plein cœur de Londres, regroupe un ensemble de personnages pourtant *de facto* inscrits en marge de la société. Parallèlement, le West-End, comme son nom l'indique, relègue ceux qui sont supposés être des acteurs sociaux centraux à la périphérie de la ville, en *ban-lieu*. Si ce modèle socio-urbain est typique à Londres, l'étude de ces différentes cellules permet de mettre en exergue l'extrême passivité qui se saisit d'une aristocratie anglaise acculée, condamnée à *attendre*, mais surtout l'activité *souterraine* qui anime la capitale, instituée par ceux qui ne sont apparemment pas censés faire l'Histoire. Dans la même veine, et alors que l'espace intérieur associé à l'aristocratie londonienne est assimilé à une forme de léthargie, celui parisien dévoilé dans *Fortunio* et dans *Avatar*, bien que situé, cette fois-ci, au centre de la capitale, y reste pourtant imperméable. Cet isolement, volontaire et exacerbé, ne manque pas de mettre en perspective une impuissance similaire à celle de l'aristocratie d'outre-Manche. Le luxe (1837) puis le rejet (1856) de ces espaces s'apparentent, en ce sens, à une prison dorée mais insupportable,

²²² *Ibid.*, p. 83.

suffocante et *renfermée* pour témoigner, finalement et par analogie, de l'immuable déclin de la société mondaine au profit de celle bourgeoise, mise en exergue par la « maison de médiocre apparence²²³ » de M. de V****.

- **Une aristocratie en décrépitude**

Cette perspective est particulièrement visible dans *Fortunio* quant à la *mise en scène* du salon de George. En effet, Gautier se focalise durant près de deux pages, et avec virtuosité, sur la description de la salle. L'énumération comme la profusion des éléments décoratifs, le « grand faste des boiseries, corniche, plafond, poutres brodées, crédences, buffet etc.²²⁴ » réhaussées par l'isotopie de l'or (dont le terme n'apparaît pas moins de cinq fois entre les pages 51 et 52) et de l'ornement contribuent à la fabrication d'un environnement irréel, trop brillant, trop clinquant. Véritable fatras « soutenu[...] par des enfants et des chimères²²⁵ », le salon de George devient le miroir concentrique de sa propre opulence pour en proposer une utopie problématique, grinçante et disharmonique. En effet, contrairement au palais de Fortunio qui offre une ouverture factice sur le monde extérieur, le salon parisien crée l'illusion d'un monde clos sur lui-même et narcissiquement autosuffisant, en témoignent les « amples rideaux de velours nacarat doublés de moires blanches [...] garni[s] de triples volets qui empêchent aucun bruit de transpirer du dehors au-dedans et du dedans au dehors²²⁶ ». Cette idée est appuyée par la comparaison du lieu à un « sanctuaire²²⁷ » qui, par définition, s'apparente au « lieu le plus saint d'un édifice religieux ». Si, dans le cadre de cet épisode, l'analogie paraît ironique, l'aspect « fermé, secret, privilégié, difficilement pénétrable [au sens figuré]²²⁸ » du salon semble, ici, être mis en exergue.

En outre, il est intéressant de rappeler que la description de cet espace-trop s'amorce sur les manques induits par l'absence de l'Ailleurs, du marquis Fortunio en retard, et qui, finalement, traduisent l'échec d'un kaléidoscope de l'univers ne pouvant devenir qu'abrutissant. En effet, « en attendant que Fortunio ne vienne », le narrateur nous propose de jeter « un œil sur la salle et les convives qu'elle renferme²²⁹ », ce dernier terme, dans ce

²²³ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 99.

²²⁴ *Ibid.*, p. 51.

²²⁵ *Ibid.*, p. 51.

²²⁶ *Ibid.*, p. 52.

²²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²²⁸ Définition de « sanctuaire » issue du site : www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/sanctuaire>. [consulté le 30/12/2020].

²²⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 51.

contexte, paraissant fort peu anodin. En effet, dans la perspective d'une utopie problématique et narcissique²³⁰, le renfermement ne saurait manquer de traduire l'idée selon laquelle ce *jeu de société* ne peut être qu'enfermé complètement, mis et maintenu dans un lieu clos qui ne peut « tenir [que] dans ses bornes, limites²³¹ » et qui finit, intrinsèquement, par devenir malodorant, par manque d'air. L'accumulation d'œuvres d'art et éléments plastiques supposés canoniques (les œuvres de Titien, Jean Goujon, Germain Pilon etc.), exotiques (la glace de Venise, les dragons, les marbres) mais aussi coloniaux (les torchères, bras d'esclaves, le service proposé par « des petits nègres tout nus²³² ») n'est pas sans traduire une forme de démesure et d'orgueil impérialistes qui tendent à réifier jusqu'aux protagonistes de ce théâtre « bizarre » qui expose l'Ailleurs sur sa table (F, 53-54)²³³. Véritable mise en scène, l'élégance de l'assemblée se noie sous l'extravagance d'un luxe tape-à-l'œil, non maîtrisé et oxymorique dont l'énumération excessive semble faire office de catalogue. Cette profusion ne procure, en définitive, aucune satisfaction aux participants d'une *fête* qui s'apparente à une *mascarade* et durant laquelle les personnages se voient imposer, par une société reposant sur le culte des apparences – donc, finalement, par eux-mêmes –, le jeu de leur propre rôle. Par ailleurs, il est intéressant de relever qu'« une forêt entière » flambe dans la cheminée de George, alors que d'immenses jungles et forêts vierges peuplent la maison comme le palais de Fortunio ainsi que la maison de Dakcha, illustrant le passage d'un plaisir esthétique et sauvage à un autre illusoire, matériel et industriel, destructeur...

Ainsi, cet espace mondain par excellence, affilié à la jeunesse aristocratique et élitiste de la première moitié du siècle, propose la mise en exergue d'espaces intérieurs régis par la monstration, au sens fort du terme. Dès la première phrase du chapitre I, en effet, la mention de la « ménagerie intime » du comte (dont le titre n'est d'ailleurs dévoilé que plus tardivement, à travers la description de ses blasons) institue une analogie entre des personnages-acteurs et le principe selon lequel ce genre de réunion, aussi intimiste soit-il, contribue à renforcer leur réputation au sein de la société mondaine. Ainsi, selon le CNRTL, la ménagerie est le « lieu où sont réunis des animaux dangereux, exotiques ou rares destinés à être montrés au public²³⁴ »,

²³⁰ Voir I.2.A.c. De la vieille Europe à l'Europe barbare (p. 97) pour un complément d'analyses, relatif à l'étude de la *fenêtre*, de la *vitrine* et de l'*enfermement*.

²³¹ Définition de « renfermer » issue du site : www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/renfermer>. [consulté le 30/12/2020].

²³² GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 54.

²³³ Voir III.1.C.a. Biens et arts : consommation ou dévoration ? p. 283.

²³⁴ Définition de « ménagerie » issue du site : www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/menagerie>. [consulté le 30/12/2020].

alors que le souper est bien apparenté à un *lieu de la fabrication de la joie humaine*²³⁵. Cet espace intérieur est donc ostensiblement placé sous l'égide du faux-semblant tout en identifiant ses acteurs à des êtres d'exception, hors du commun. Cependant, le contraste entre la banalité extrême des hôtes masculins et l'extraordinaire atout que constituent les *incomparables*, toutes *dressées* par George, ne manque pas de mettre en perspective, finalement, l'extrême solitude comme le décalage entre les occupants du salon et une quelconque forme de réalité. Dans une perspective similaire, la disparition de Musidora dans son lit (avant de disparaître de la scène du théâtre mondain parisien), « qui ne ressemblait en rien aux lits des bourgeoises enrichies²³⁶ », perpétue la grandiloquence du grand fatras du salon de George. Réunissant le monde dans sa couche : les Indes, la Hollande, le Tibet, l'Angleterre, l'Afrique, l'Amérique, le Cachemire, la Norvège et la France, cet espace intime est qualifié, à plus d'un titre, de *théâtre de la corruption* reposant, lui aussi, sur des chimères.

De ce fait, si ces deux espaces semblent traduire à bien des égards un faste des plus luxueux, leur manque d'harmonie comme leur nombrilisme tendent à évoquer, par métonymie, une jeunesse aristocratique perdue, qui ne peut plus advenir. Inscrite dans un temps qui la dépasse, cette dernière devient, en effet, *compliquée* et problématique, miroir ambivalent de la confusion qui règne hors des murs des salons protégés par des façades factices. Si l'aristocratie paraît, en ce sens, se surprotéger face aux changements qui investissent Paris, la plus conventionnelle noblesse anglaise n'est pas moins attachée à son groupuscule narcissique, pourtant plus *réaliste*, qui finit par faire fusionner les espaces et les corps.

Cette réflexion est mise en perspective dans le cadre des descriptions relatives aux espaces intérieurs aristocratiques londoniens qui sont, eux, uniquement attachés à une forme de fémininité. Cette analogie entre lieux intérieurs et beauté féminine idéale et réifiée semble cependant, elle aussi, au service de la démonstration d'une aristocratie en décrépitude. Alors que Pierre Barbéris souligne que « [...] tout *aujourd'hui* est toujours rongé par un *hier* critique, et, aussi, par un *demain* qui déjà transforme le passé en notre présent, le rend comme magique, lui décerne le grand brevet d'une corruption ou d'une désillusion non encore accomplie, mais qui vient.²³⁷ », l'introduction systématique de lady Eleanor Braybrooke dans l'espace intime d'Amabel Vyvyan, dans *Partie Carrée*, n'est pas sans provoquer une série de contrastes entre un devenir idéal mais impossible et un advenu tenace et problématique. En ce sens, lady

²³⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 50.

²³⁶ *Ibid.*, p. 81.

²³⁷ BARBÉRIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, *op. cit.*, p. 417.

Braybrooke est qualifiée de « majestueuse », « raide », d'une « roideur automatique », composée de « rouages intérieurs » qui « s'avancait au moyen de roulettes de cuivre, comme ces poupées qu'un mécanisme caché fait circuler autour d'une table²³⁸ ». Elle paraît, à cet égard, prisonnière d'un temps qui avance inéluctablement, de plus en plus vite, flétrissant sa féminité comme son rang et qui la condamne à tourner en rond, à ressasser²³⁹ (en témoignent son retour constant à son expérience personnelle ainsi que l'évocation répétée de son défunt mari). Par ailleurs, à l'instar de la capitale anglaise, elle est bardée de « lames d'acier » et « autres engins compressifs », « ses joues flamboyaient, son nez visait au charbon », sa « physionomie [est] incandescente » et ses prunelles sont « d'un gris dur et froid comme l'acier²⁴⁰ ». L'irruption constante de cette dystopie féminine, personnification d'une mécanisation décevante, mortifère mais tenace, n'est pas sans maculer la perfection des appartements de la belle, jeune et virginale Amabel dont la « pureté de la race » comme la « pureté aristocratique²⁴¹ » contrastent avec les rouages d'une industrialisation invasive qui contamine immuablement les acteurs idéels comme les espaces de cette strate de la société, pourtant éminemment conservatrice. Alors que la pureté est censée renvoyer à « l'état de ce qui est sans mélange », au « caractère de ce qui est sans défaut, conforme à un idéal » mais aussi à la « netteté, élégance de quelque chose dont rien ne vient rompre ni altérer l'équilibre²⁴² », l'apparition systématique de la vieille tante n'est pas sans dénoncer l'aspect carnassier et hybride d'une téléologie supposée synonyme de progrès mais, en partie, destructrice. De ce fait, si Amabel est instantanément comparée à une statue auréolée, l'introduction de sa tante mécanique et paradoxale, qui affirme que « tout se remplace²⁴³ », insiste sur le caractère industriel et l'évolution mercantile d'une société occidentale qui ne sait plus que faire des valeurs et des principes dépassés de sa noblesse. En ce sens, lady Braybrooke entache à tel point l'espace intime de sa nièce que celui-ci n'est, finalement, pas même décrit en dehors de l'évocation d'un miroir qui ne peut que renvoyer l'image d'un bonheur caduc (ce qui est également le cas de la chambre d'Édith Harvey), épuisé par les lambeaux que se disputent inquiétude, colère, impatience, prosaïsme et existence romanesque, poésie.

²³⁸ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 260.

²³⁹ Selon la théorie freudienne, la « compulsion de répétition » est une manifestation de la pulsion de mort. Cette idée reprise dans l'ouvrage de BENOIT Éric, *Obstinément la littérature*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critiques littéraires », 2018.

²⁴⁰ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 261.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 258-259.

²⁴² Définition de « pureté » issue du site : www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/puret%C3%A9> [consulté le 07/01/2021].

²⁴³ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 286.

Ce manque d'attardement sur les fastes intérieurs londoniens pourrait s'expliquer, selon Gautier, par le fait que si les Anglais sont « riches, actifs, industriels [...] l'art, à proprement parler, leur fera toujours défaut, la forme en elle-même leur échappe. [...] ils comprennent qu'au fond, malgré leur prodigieuse civilisation matérielle, ils ne sont que des barbares vernis²⁴⁴ ». Alors que la seule précision géographique du West-End paraît suffire au narrateur pour dénoter un espace attaché au luxe, il semblerait que l'essentiel des problématiques liées à une aristocratie anglaise en décrépitude passe par le déploiement du corps féminin qui devient, à son tour, un espace signifiant à part entière. Les corps d'Édith et d'Amabel, incarnations d'un avenir impossible de la noblesse anglaise, sont cantonnés à l'expression d'un idéal de beauté comme à celle d'un modèle social caduc permettant le questionnement d'une « vieille Angleterre », d'un « passé si lointain », « il y a vingt ans à peu près²⁴⁵ » (ce qui signifie, dans le cadre de la diégèse de *Partie Carrée, le siècle dernier*) : en somme la décadence d'une *high society* qui n'a plus et ne saura plus trouver sa place dans l'enceinte industrielle et mécanique londonienne.

Dans une perspective similaire, la description de l'espace intérieur d'Octave de Saville dans *Avatar* perpétue l'analogie entre le noble occupant et son appartement. De plus en plus, il semblerait que les textes du corpus entretiennent un lien privilégié entre le désespoir d'une strate de la société et la morosité de ses habitations. Ainsi, le logement d'Octave est à l'image de celui-ci, « triste », « palis » qui ne « laisse plus filtrer que la lumière grise », « flétri[...] », « moins blanc », « découragé », « morne », « froid », « obscure²⁴⁶ » etc. Loin des fastueux et trompeurs intérieurs de *Fortunio*, l'impossibilité vécue par le personnage quant à la possession de l'objet désiré et salvateur finit par le confronter à un appartement devenu « caveau », une « demeure lugubre²⁴⁷ » mais « où cependant rien ne manquait du luxe moderne²⁴⁸ ». Alors que l'opulence ne peut plus satisfaire le déni d'une civilisation décadente, Octave, aveuglé mais finalement lucide, se cache et se préserve de « la sombre mascarade des parties²⁴⁹ ». La grandiloquence d'une fastueuse aristocratie parisienne semble avoir laissé la place à la mise en exergue d'intérieurs qui traduisent les tristes augures d'une noblesse qui n'a définitivement plus sa place ni d'échappatoire, condamnée à errer entre la grandeur du passé et le manque de perspective d'avenir. Cette réflexion permet ainsi de considérer la marginalisation des acteurs

²⁴⁴ GAUTIER, Théophile, « Une journée à Londres », *op. cit.*, p. 34.

²⁴⁵ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, pp. 262-263.

²⁴⁶ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 276.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 277.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 276.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 277.

mondains de la société parisienne du XIX^e siècle, instance qui a pu se penser toute-puissante mais qui ne trouve plus sa place au sein d'un monde renversé par la montée de la bourgeoisie et du prolétariat.

- **Émergence d'une société prosaïque : de l'insipide bourgeoisie aux bas-fonds méphitiques**

Il est, en ce sens, intéressant de conclure cette première approche des capitales occidentales par l'étude des espaces intérieurs relatifs à des personnalités en marge de la société aristocratique de référence. En effet, de M. de V***, savant de *Fortunio*, aux contrebandiers de *Partie Carrée*, il semblerait que ce soit une perspective plus *vraisemblable* et terne mais aussi, parfois, plus fantastique, qui structure la description des lieux clos²⁵⁰. Contrairement aux espaces relatifs à la noblesse – parisienne comme londonienne – l'appartement de M. de V*** apparaît alors comme un lieu à taille humaine, *plausible*, au sein duquel, par exemple, l'antichambre fait office de salle à manger. À l'opposé de l'éblouissante atmosphère du salon de George ou de la trop virginale chambre d'Amabel, l'habitat du savant est empreint de tons sombres, verts, rouges, jaunes qui mettent en perspective le caractère terne et sans vie de l'appartement. La décoration y est réaliste, l'ameublement concevable et identifiable. Par ailleurs, les Titien et autres œuvres d'art sont remplacés par des bustes de Voltaire et de Rousseau « en biscuit²⁵¹ », « évoqués par Gautier pour caractériser le goût des bourgeois », et qui « ornent les bibliothèques²⁵² ». Le prosaïsme succède alors, dans tout son réalisme – et donc sa laideur –, aux faux-semblants et à la mise en scène grandiloquente de l'aristocratie par elle-même pour évoquer celle de l'insipide bourgeoisie...

De plus, les marques d'usure, le « vieux velours » et les « dossiers limés et râpés » structurant la description du logis du savant, semblent faire écho à une réalité sociale dont les façades des bâtiments ne paraissent plus cacher la dégradation interne²⁵³. En ce sens, les « flambeaux de cuivre doré²⁵⁴ » entretiennent et marquent davantage l'essor d'une société qui, pourtant, ne peut plus tenter de jouer que sur les apparences. Les portraits du savant et de sa

²⁵⁰ Bien que la façade de l'habitation du savant soit, dans un premier temps, présentée aux lecteurs, une analyse plus approfondie en sera proposée dans un second temps. Il est cependant fondamental de noter que la répugnance qu'inspirent les murs extérieurs n'est pas sans révéler une forme de contamination, non de l'extérieur vers l'intérieur uniquement, mais dans un constant mouvement de va-et-vient.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

²⁵² *Ibid.*, p. 103. Selon la note de Martine Lavaud, p. 701 de l'édition du corpus de cette étude (*op. cit.*).

²⁵³ Voir I.2.A.b. Espaces extérieurs : de la capitale malade à la capitale infernale. p. 92.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 103.

défunte femme permettent, dans la même verve, de mettre en évidence le fait que George « aurait mis en gage le portrait de son père [...] plutôt que de vendre ses Titien²⁵⁵ ». Cependant, la décoration intérieure de l'appartement comme ce portrait touchent Césarine, peu habituée à la fréquentation d'une quelconque forme de raffinement. Cette précision permet alors d'élaborer un constat plus général quant à l'état et au statut de l'Art qui n'est pas sans se départir d'une touche amère d'ironie. Aussi, et contrairement aux entrelacements compliqués des décorations aristocratiques, le sol de l'appartement est jonché d'une « bande de tapisserie²⁵⁶ » qui ne semble laisser place ni aux méandres de l'opulence ni à toute notion d'esthétique... Pour autant, nobles comme bourgeois font de leur intérieur le théâtre d'une ménagerie : celle du comte abruti par le faste et l'attente d'une part, d'autre part celle du savant, composée de poissons rouges (dont l'un mange plus que les autres...). Qu'elle tourne sans cesse dans un bocal de verre ou s'ennuie au sein d'un salon éblouissant, cette analogie entre la ménagerie de George et celle de M. de V*** n'est pas sans entretenir une relation particulière entre ces deux sous-espaces. À l'instar de l'éblouissant salon du comte, le ballet des trois poissons présente « un très beau *spectacle* », et « le frétillement » des habitants du bocal n'est pas sans projeter des rayons d'or, d'argent et de pourpre. Face à l'utopie problématique du salon, le contenant est ici qualifié de « prison diaphane²⁵⁷ », ce qui ne manque pas de mettre en perspective le caractère fragile mais immuable de ces deux types de *vitrines*. En outre, il semble que le bourgeois observe et analyse d'ores et déjà le déclin et les irrégularités qui condamnent l'aristocratie. Insensible aux magnificences dont font preuve les protagonistes de ce théâtre aquatique, M. de V*** est seulement capable de faire le constat des inégalités qui s'immiscent au sein d'une *prison dorée* et qui ternissent, dénoncent les rouages d'un culte des apparences, d'une forme de luxe et d'esthétisme tape-à-l'œil institués par l'aristocratie. Son verdict est sans appel : il n'y a pas de place pour tout le monde et « il faudra mettre [le gros rouge] dans un autre bocal²⁵⁸ ». Ainsi, le cabinet du savant, d'abord présenté comme émergeant de « profondeurs mystérieuses²⁵⁹ », amorce le développement d'une perception qui semble antithétique mais qui, finalement, reste attachée à une forme de *renfermement*.

À Londres, cependant, le prosaïsme inhérent aux espaces intérieurs non nobles, à savoir celui des contrebandiers, laisse place à une dimension fantastique voire méphitique. En effet,

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁵⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 104. Nous soulignons.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 102.

ici aussi, la description du lieu commence par celle de la façade du bâtiment, sur laquelle il conviendra de revenir²⁶⁰. La mention, d' « un long corridor » structuré par l'isotopie du renfermement « obscur », « humide », « glacial », « fétide », « lumière avare » etc. traduisant la difficulté d'un passage à valeur initiatique, débouche sur une pièce dont le vocabulaire du bizarre et de l'étrange annonce les symptômes d'une ville à l'agonie, « désorienté[e]²⁶¹ ». Par ailleurs, « ce bouge étrange » comme les « hôtes bizarres de ce taudis²⁶² » introduisent, à nouveau, la description d'une cheminée au sein de laquelle ce n'est non plus une « forêt entière » qui brûle, mais bien le poussiéreux « charbon de terre²⁶³ » teintant de noir les murs de la capitale anglaise. L'insistance sur les tons rouges qui éclairent la pièce comme l'emploi des termes « barbarie », « monstrueuses », « grotesque », « terrible », « bizarre », « grimace », « fantastique », « impossible » ou encore « apocalyptique²⁶⁴ » n'est pas sans conduire le lecteur au sein d'un lieu angoissant, à savoir les entrailles de la capitale industrielle, monstre mécanique. Néanmoins, l'aspect rudimentaire et effrayant de ce lieu ne se départit nullement d'une forme d'art « non moins pur, non moins primitif » et qui semble, par l'intention des « dessinateurs²⁶⁵ » se rapprocher d'une forme de « vérité saisissante²⁶⁶ » apparaissant, ici et paradoxalement, plus chère à l'auteur qu'un quelconque luxe factice. Loin des tape-à-l'œil références aristocratiques, la pauvreté comme l'enfer de la précarité des bas-fonds paraissent se rapprocher d'une réalité certes effrayante et repoussante mais pourtant délicate, du fait de sa sincérité. Par ailleurs, « un art plus cultivé²⁶⁷ » trouve aussi sa place au sein de cette chambre, témoignant d'un certain raffinement (aussi ténu soit-il). La description des occupants du lieu, de la même façon qu'Octave, Amabel, Édith ou encore le savant – triste caricature de lui-même – est, ici aussi, associée à l'espace qui entoure les protagonistes, c'est-à-dire « mondainement misérable », une « caricature » pouvant pourtant inspirer « un muet poème satirique²⁶⁸ » et, peut-être, l'occasion d'une forme d'expression artistique.

Ainsi, et à travers l'exposition d'espaces mondains artificiellement luxueux, la sphère d'influence d'une aristocratie décadente ne manque pas d'être réaffirmée non seulement par sa factice imperméabilité mais aussi par son besoin constant de monstration. Là où le tape-à-l'œil

²⁶⁰ Voir I.2.A.b. Espaces extérieurs : de la capitale malade à la capitale infernale. p. 92.

²⁶¹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, pp. 246-247.

²⁶² *Ibid.*, p. 247.

²⁶³ *Ibid.*, p. 247.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 248-249.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 248.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 249.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 249.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 250.

salon du comte George témoigne d'une médiocre démonstration de pouvoir, la mise en exergue d'espaces attachés à l'ignoble bourgeois ou encore aux contrebandiers semble en ce sens traduire l'émergence d'une société prosaïque et en phase d'homogénéisation. Cette césure, un temps entretenue par l'espoir d'une performance bénéfique, apparaît dès lors comme symptomatique d'une civilisation ouest-européenne qui périclite, peu à peu contaminée par les affres d'une modernité non plus seulement reléguée à la surface du *monde* mais proprement insérée au sein de celui-ci, relevant de ce fait la maladie qui ronge, s'empare des capitales infernales.

b. Espaces extérieurs : de la capitale malade à la capitale infernale

Le fait que la façade et l'extérieur de la ville ne soient mentionnés que dans le cadre de la description d'espaces extra-mondains n'est pas sans soulever une réflexion plus importante. Pourquoi est-il fait l'économie de la mention des extérieurs attachés à l'aristocratie ? La pièce du « bouge étrange » de Londres est, pourtant et à l'instar du salon de George, « sourde, comme si elle était muselée²⁶⁹ »... Si ces deux formes d'intérieurs antithétiques traduisent le même dépérissement des capitales européennes, s'il est mis en scène deux formes de marginalités opposées mais concordantes, comment cette traduction de l'isolement met-elle en exergue la maladie qui ronge les rues comme les façades de ces symboles de la civilisation occidentale ? Alors qu'opulence et misère épouvantables se rencontrent au sein des mêmes espaces, elles finissent par devenir le fil d'Ariane d'un questionnement de la modernité qui joue sur les contrastes pour entériner le caractère empoisonné, décadent, d'une Europe essoufflée par le joug d'une industrialisation qui pénètre, finalement et d'une manière ou d'une autre, les espaces intérieurs apparemment hermétiques.

Ainsi, si les espaces aristocratiques paraissent épargnés, de prime abord, par la déchéance des capitales européennes, la brève mention des rues parisiennes devient l'opportunité d'une critique cinglante de cette civilisation aveugle et rétrograde. En effet, de façon évidente, l'Eldorado de Fortunio, à la fin du roman-feuilleton, permet d'établir un contraste saisissant entre une poésie préservée, en cage, et un prosaïsme étalé à la vue de tous, entre le « conte de fée réalisé²⁷⁰ » oriental et l'horripilante réalité occidentale. Ainsi, séparé de

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 300.

²⁷⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 199.

la rue par une « croûte de façades peu épaisse²⁷¹ », le somptueux palais permet de faire éclater « l'affreux, l'ignoble Paris que vous savez²⁷² ». L'emploi du terme « croûte » devient ici lourd de sens dans la mesure où il permet d'introduire la très large isotopie de la maladie, de l'infection, du caractère putride qui accompagnent l'industrialisation, l'urbanisation et la modernité européenne au cœur de ces espaces. De ce fait, si l'Eldorado de Fortunio propose « l'oubli parfait de toute chose humaine²⁷³ », derrière la « croûte » s'expose effrontément « la rue boueuse, infecte et bruyante » qui « grouillait », « blafarde », saturée par la « mélasse de la civilisation moderne ». L'insistance sur le terme « boue », deux fois répété et associé à la « prose », comme sur le bruit, les « fumée et pluie, laideurs et misères²⁷⁴ » jaunes et grises permettent de mettre en perspective l'horrible et dégoûtant prosaïsme de la *vraie vie* parisienne. Privée de la moindre poésie comme d'ambitions romanesques et esthétiques, Paris, source d'inspiration artistique presque panthéonisée, se révèle ici dans toute sa décadence, sans plus pouvoir *garder la face*. Il est, en ce sens, intéressant de relever le fait que la description des façades parisiennes comme londoniennes n'est attachée qu'aux bâtiments relatifs à la bourgeoisie, à l'illégalité et aux édifices religieux. Ces espaces n'étant pas particulièrement liés à l'expression d'un idéal plastique, dans quelle mesure portent-ils les stigmates d'une civilisation malade ?

L'isolement de la maison de M. de V***, « dans une rue médiocre et solitaire²⁷⁵ » permet, dans une certaine mesure, le développement d'un regard décentré. Loin des bruyants boulevards, cet éloignement de la vie mondaine amorce la possibilité d'un regard critique qui pourrait presque faire office d'enquête de terrain. Immédiatement associée à l'avarice du propriétaire, la bâtisse est ainsi, à l'instar de la rue adjacente au palais de Fortunio, structurée par le registre de la maladie et de la décrépitude mais aussi de la vermine, ce que laisse entendre le terme « vermiculées » auquel la bourgeoisie semble *de facto* affiliée. Les couleurs gris, jaune et vert « comme un marécage²⁷⁶ »aturent, une fois de plus, la description chromatique extérieure qui finit par ailleurs sans couleur, livide. Si la mention d'une girouette, dans le contexte bourgeois, n'est pas dénuée d'ironie, le caractère terne de la maison dont « le bois de la porte se dissout en poussière et semble près de voler en éclats²⁷⁷ » atteste du fait que la

²⁷¹ *Ibid.*, p. 194.

²⁷² *Ibid.*, p. 199.

²⁷³ *Ibid.*, p. 198.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 199.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 99.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 99.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 100.

capitale française, visuellement mais aussi socialement, part en ruine. Le Paris terne, fade et malade n'est plus guérissable et les bâtiments de la ville annoncent sa condamnation prochaine et inéluctable, sous ses airs cadavériques. Cette idée est largement reprise par l'auteur dans son article « Paris futur » (1851) qui offre une description de la capitale régie par le champ lexical de la maladie et de la dégénérescence, « indigne[...] d'être habitée[e] », pour dénoncer son incapacité à proposer « nulle trace d'art, nulle élégance [...] »²⁷⁸.

Néanmoins, quand Paris décatit, Londres mute... En effet, si Paris semble aux portes de la mort, essoufflée, la capitale anglaise, quant à elle, montre des airs bien plus menaçants, méphitiques et son souffle est plus bestial. La description des espaces extérieurs qui lui sont associés témoigne d'un mal qui s'imisce, cette fois-ci, jusqu'à l'intérieur des appartements immaculés d'Amabel qu' « un rayon livide de lumière pénétrait à travers les vitres et les rideaux ; un de ces brouillards jaunes, épais, suffocants, si commun à Londres [qui] pesait sur la ville et continuait dans le jour les ombres de la nuit »²⁷⁹. À cet égard, la réminiscence de palettes chromatiques *identifiables* aux symptômes de la ville malade paraît davantage proposer une mutation (due à une contamination préalable) de l'ensemble des espaces londoniens. Alors que la boue est, ici aussi, un *topos* récurrent (de la même façon que les dégradations météorologiques), Gautier insiste davantage sur « le masque » (et non la « croûte ») que constituent les « façade[s] »²⁸⁰. En effet, dans une perspective différente de celle développée par le palais de Fortunio, le masque londonien sert de faire-valoir à un espace intérieur autre mais non moins décadent que celui extérieur, en marge et pourtant inscrit très fermement dans le lieu, et qui ne peut être accessible qu'au prix d'une renonciation à sa vie *ici-bas* (dont le « long corridor » fait, dans ce cas, office de passage initiatique). Ainsi, et avec plus de force encore que les devantures parisiennes, si le repaire des contrebandiers de *Partie Carrée* présente une « apparence médiocrement engageante », « étroite et comprimée par les façades voisines », sa description, de nouveau structurée par le registre de la maladie (« jaune malsain », « aigre », « blême » etc. PC, 245), se lit comme le symptôme d'une intégrité menacée donc toujours plus dangereuse. De ce fait, la contraction de ladite façade apparaît ici comme la réalisation des contrastes sociaux et moraux relevés par Gautier en 1842 et, également, mis en exergue par Christophe Charle dans *Discordance des temps*. L'insistance sur « ce logis, [qui] de peur d'être borgne ou louche, s'était fait aveugle », « débauché à côté des façades rougeaudes et bien

²⁷⁸ GAUTIER, Théophile, « Paris futur » *op. cit.*, pp. 308-309.

²⁷⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 258.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 246.

portantes des autres édifices » et qui « avait un air de gêne et de contrainte²⁸¹ » n'est, en ce sens, pas sans rappeler le malaise évoqué par l'auteur quant à son expérience de la fréquentation d'une misère la plus extrême et de la plus évidente opulence. Témoignage d'une société malade, cette perspective est réhaussée par le tombeau que représente la chapelle Sainte-Margareth dont la description angoissante est saturée par le vocabulaire de la mort, du cadavérique mais aussi de la prison, du tombeau et des enfers (PC, 280) et qui semble priver l'avenir de tout auspice plus heureux. Ainsi, si Gautier insiste sur « la physionomie malade et malsaine désagréable à l'œil » des édifices londoniens, il ne manque pas de préciser que :

[u]ne chose qui donne à Londres un aspect tout particulier [...] c'est la couleur noire uniforme qui revêt tous les objets. Rien n'est plus triste et plus lugubre ; ce noir n'a rien des teintes rembrunies et vigoureuses que le temps donne aux vieux édifices dans les contrées moins septentrionales, c'est une poussière impalpable et subtile qui s'attache à tout, qui pénètre partout et dont on ne peut se défendre.²⁸²

Cette poussière noire, à l'instar de la boue qui jonche les rues parisiennes, devient alors le symbole d'une civilisation qui *disparaît* sous le poids de la modernité comme de l'industrialisation massive qui l'accompagne et qui a fait de la capitale anglaise le théâtre infernal de la Révolution industrielle²⁸³.

Dans *Partie Carrée*, l'analogie entre l'industrialisation de la capitale et son caractère méphitique est, en outre, particulièrement mise en avant. Si, dans *Fortunio* et dans *Avatar Paris* semble présentée comme répugnante mais *allant de soi*, la capitale anglaise est, elle, l'incarnation d'un monstre inhospitalier et, pourtant, centripète. Bien que ce rapprochement puisse paraître paradoxal, la qualification d'une ville comme étant à la fois monstrueuse et *attirante* n'est, néanmoins, pas sans évoquer l'une des problématiques centrales relatives aux capitales européennes. En effet, ce fut souligné en amont, ces capitales, anglaise comme française, connurent un flux d'immigration sans précédent. Cependant, si de nombreux aspects sociaux et économiques y attirent irrévocablement les populations, les *centres* et espoirs qu'incarnent Paris et Londres ne sont pas sans entériner ces clivages socio-économiques pour devenir le théâtre de l'extrême pauvreté comme celui de la richesse la plus outrageante mais, aussi, la scène principale d'une industrialisation infernale. Et en effet, page 242, Londres est immédiatement présentée sous ces deux aspects – monstrueuse et pourtant méduséenne –,

²⁸¹ *Ibid.*, p. 245.

²⁸² GAUTIER, Théophile, « Une journée à Londres », *op. cit.*, p. 21. Nous soulignons.

²⁸³ À ce sujet, Christophe Charle attire l'attention, dans *Discordance des temps*, sur le fait que « Les économistes anglais, s'ils soulignent l'avance économique et technique de leur pays, refusent le terme comme politiquement dangereux car associé aux événements français » (p. 393). Il précise que le terme n'est considéré qu'en 1884, bien après l'invention de la notion de « révolution industrielle » par les économistes Français Jean-Baptiste Say puis Adolphe Blanqui.

crevant l'horizontalité de la campagne britannique de son éternelle brume. De ce fait, Londres est qualifiée par Sidney de « vieille chaumière du diable²⁸⁴ ». Néanmoins, elle inspire plus de plaisir au personnage qu'un « splendide azur vénitien²⁸⁵ ». La capitale est alors exposée sous l'égide de la verticalité et de la masse compacte, suffocante. Si cette étude s'est attardée sur la filiation des capitales à une civilisation *de boue*, Londres est d'abord révélée comme la ville *debout* avec ses « hautes cheminées de briques des usines, pareilles à des obélisques égyptiens [qui] se dressaient au bord du ciel », ses « flèche[s] pointue[s] » et « sombre[s] tour[s] », ses « aiguilles » et sa « forêt de tuyaux ». Ce « premier plan découpé en dents de scie par les angles des édifices » est alors brouillé et « compliqué » par les « flots noirs²⁸⁶ » vomis par les cheminées mais aussi la susmentionnée brume bleuâtre confondue avec le perpétuel brouillard qui campe sur la ville. Les rues sont comparées à des « dédales²⁸⁷ » et l'énumération des bâtiments, dont l'architecture retient l'attention de l'auteur, aboutit au constat d'une vulgaire contrefaçon des édifices italiens ou encore orientaux.

Il est particulièrement intéressant de relever le fait que la description romanesque de Londres par Gautier reprend quasiment traits pour traits la retranscription qu'il en proposait, six ans plus tôt, dans son article « Une journée à Londres », et dont la page 8 relate :

[u]ne forêt de cheminées colossales, en forme de tours, de colonnes, de pylônes, d'obélisques, [qui] donnait à l'horizon un air égyptien, un vague profil de Thèbes, de Babylone, de ville antédiluvienne, de capitale des énormités et des rébellions de l'orgueil, tout-à-fait extraordinaire. — L'industrie à cette échelle gigantesque atteint presque la poésie, poésie où la nature n'est pour rien, et qui résulte de l'immense développement de la volonté humaine.

Il semble alors pertinent d'émettre l'hypothèse selon laquelle la poésie évoquée par l'auteur se donne à lire dans les séries de métaphores, analogies et allégories qu'inspirent et structurent les descriptions liées à la ville mais qui, pourtant, lui confèrent systématiquement un caractère infernal. La ville irréelle – et donc poétique – est contrebalancée par les précisions géographiques qui en sont données (pont de Southwark, Strand, West-End, entre autres) et qui confondent esthétique romanesque et retranscription journalistique. À l'instar d'une ville compliquée, les genres se *brouillent* et assimilent l'espace anglais à une vision de cauchemar. Cet aspect est particulièrement visible lors des différentes évocations de la Tamise. Par

²⁸⁴ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 242.

²⁸⁵ Ce qui permettra, en aval, de considérer l'un des paradoxes majeurs de la modernité cf. CHAPITRE III

LES FAILLES DE L'EUROCENTRISME : ENTRE CONSOMMATION ET CONTAMINATION DES IMAGINAIRES. p. 94.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 242-243.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 243.

exemple, page 314, l'eau est comparée à « celui qui sort d'une poitrine sur laquelle s'est assis le cauchemar », laissant à la nuit noire le soin de révéler le caractère démoniaque de la cité industrielle, de la ville qui, finalement et en envahissant chaque parcelle de Nature, provoque une forme de colère effroyable, inhumaine et qui ne dort jamais. La comparaison du vent à des « cris d'enfants qu'égorgent des sorcières » renvoie Londres à un espace cabalistique, « indéfinissable et sinistre » dont l'absence de lumière révèle « des proportions cyclopéennes et colossales », contrairement à la journée brumeuse qui ne confère à la vue que le caractère mesquin de la modernité. L'Ici familier, et pourtant insondable, devient un Ailleurs redoutable assimilé à un espace d'altérité méphitique, « sombre, immense, confus²⁸⁸ », au sein duquel les voitures se transforment en des « béhémots et des léviathans » et les « passants incertains [en] des géants et des fantômes²⁸⁹ » mettant en exergue le caractère inéluctablement flou induit par une industrialisation dévastatrice qui ne manque pas, dans le même temps, de traduire la dégénération de ceux qui pratiquent, finalement, ces espaces.

En définitive, la misérable apparence des capitales ouest-européennes n'a d'égale que la trompeuse opulence performée par la société mondaine de référence. Languissante et acculée, la jeunesse aristocratique subit coup sur coup les affres de la modernité occidentale, elle tend peu à peu mais irrémédiablement à s'y confondre, déterminant ainsi les symptômes d'une ville non seulement malade et infernale mais, surtout, fatale, embourgeoisée. Prostituée dans ses moindres recoins par une société avide et elle-même annihilatrice, la ville concentre dès lors les rouages d'une civilisation décadente et à l'agonie, condamnée par les ambitions catastrophiques de l'ensemble des instances qui la parcourt, laides, médiocres. Enorgueilli d'un prestige pourtant révolu, l'espace urbain devient en ce sens barbare, inintelligible à son tour et incapable de se soustraire à l'influence mortifère d'une civilisation qui périclité.

c. De la vieille Europe à l'Europe barbare

La dangerosité de la ville de Londres ne saurait se comprendre sans revenir sur l'une des définitions caractéristiques de la civilisation occidentale selon Gautier : la dénonciation de la *vieille Europe*. Alors qu'une industrialisation monstrueuse semble porter les descriptions attachées à la capitale anglaise, une approche plus égocentrée structure celles de la décrépitude

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 314.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 264.

parisienne. Cette perspective est particulièrement visible dans l'article « Paris futur », au sein duquel l'auteur propose la personnification d'une ville incapable de voir autre chose qu'elle-même, à travers le prisme déformant d'un miroir virtuel mais auto-satisfaisant. Ainsi, en ces termes, Gautier relève le fait que :

*Paris s'occupe infiniment de lui-même ; il se regarde, avec la plus grande naïveté, comme le centre, l'œil et l'ombilic de l'univers. Il admet à peine qu'il existe quelque chose en dehors de lui.*²⁹⁰

Le narcissisme qui régit l'introduction du lieu parisien semble, en ce sens, le triste écho de sa propre décadence. En effet, et alors que Paris est, plus loin, qualifiée de *myope*, le caractère nombriliste et naïf d'une ville qui, par métonymie, représente l'ensemble de sa population paraît mettre en exergue un entêtement sénile, à tel point qu'elle en devient résolument opaque. Le refus, toujours, de reconnaître la grande rivale anglaise – « il sait bien, vaguement, qu'il y a sur les cartes un petit point que les Anglais appellent London²⁹¹ » – permet ainsi de combiner le caractère irraisonné et obtus d'une mégère acariâtre jalousant l'essor et la fringance de sa voisine de palier. Dans une perspective selon laquelle Londres ramène constamment Paris à ses manques, la capitale française semble ainsi développer ce qui pourrait être considéré comme un *complexe de la fenêtre*, symbole d'une opportunité d'observer les affaires d'autrui – mais aussi d'être observé par celui-ci !

Or, Gautier souligne ouvertement en 1851 le fait que « Paris, enivré de lui-même, a-t-il toujours le nez contre un miroir, comme un myope [...]»²⁹² ». Et tel que mentionné en amont, la myopie de l'aristocratie parisienne bat son plein dès 1837. Autocentrée et facticement autosuffisante, la jeune noblesse parisienne pense vivre sous ses propres lois alors qu'elle n'existe qu'à travers le regard des autres. Pourtant, ce *jeu de rôle*, dont la règle d'or est le faux-semblant, se doit pour survivre de garder ses fenêtres absolument fermées, « [d'empêcher] aucun bruit de transpirer du dehors au-dedans et du dedans au dehors²⁹³ » afin de conserver tous les charmes de sa survivance opaques. Cependant, et malgré la tentative de conserver intacte la pureté de son cénacle, un mal semble inéluctablement circuler dans l'enceinte de la capitale : l'embourgeoisement. Et pour cause, « c'est que Paris, comme un bon bourgeois qu'il est, ne sort jamais de chez lui [...]»²⁹⁴ » ! L'utopie problématique instituée par le comte et sa ménagerie

²⁹⁰ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, p. 321. Gautier qualifie toujours Paris, lorsqu'il le nomme, comme un *objet* masculin. Ce n'est pas notre cas, qui considérons la capitale comme « une ville », et qui appelle donc un accord au féminin ; d'où les conjugaisons différentes observées durant cette analyse.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 321.

²⁹² *Ibid.*, p. 322.

²⁹³ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 52.

²⁹⁴ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, p. 323.

ne peut alors, comme ce fut énoncé, que faire écho aux poissons qui tournent en rond dans le bocal de M. de V***, prisonnière d'une cage de verre dont l'hallucinante illusion de liberté et de toute-puissance ne peut plus satisfaire l'ensemble des occupants. Le savant le souligne en effet : « le gros rouge est trop vorace, il avale tout et empêche les autres de profiter ; il faudra le mettre dans un bocal à part²⁹⁵ ». Si l'aristocratie prend soin de *faire semblant de garder la face*, de ne plus voir la dégénérescence d'un Paris mythique, il est intéressant de noter le fait que seul Fortunio permet, par son décentrement, de rendre compte d'une réalité qui ne veut pas se voir. En effet, le *mécanisme* du diorama de son Eldorado, qui semble de prime abord un pur caprice esthétique, incarne avec le plus de vivacité le refus catégorique non moins d'être vu par les Parisiens que celui de ne pas voir l'espace commun et horripilant de la capitale. Pour les habitants du palais, et comme le préconise Gautier dans l'article de 1851 : « Paris n'existe pas²⁹⁶ », Paris ne doit pas exister puisque son idéalisation n'est plus permise.

En outre, de la myopie à l'aveuglement lucide, la bourgeoisie semble incarner avec le plus d'acuité la décadence de la civilisation occidentale. Si ni les rideaux de « velours nacarat doublés » ni les dioramas ne peuvent plus faire illusion quant au constat de la décrépitude de « l'affreux, l'ignoble Paris que vous savez²⁹⁷ », la façade de M. de V*** la reflète, elle, parfaitement. Ainsi, ici-bas, « de fausses fenêtres, autrefois barbouillées en noir pour simuler les carreaux et dont la peinture a coulé du second au premier étage, montrent que l'on a fait, en bâtissant la maison, les efforts les moins heureux pour atteindre la symétrie²⁹⁸ ». De façon purement métaphorique, le texte semble ici indiquer la douleur que représente, véritablement, l'essor de la bourgeoisie au cœur de l'espace parisien. La peinture coulée n'est pas sans évoquer les larmes amères d'une ville à l'agonie qui ne peut plus se départir du mal qui la ronge. Si, avec la modernité, la bourgeoisie trouve toute sa place et sa fonction, cela doit se faire au détriment de la « symétrie », du bon goût et de l'esthétisme... En somme, à Paris, l'essor de la bourgeoisie semble signer irrévocablement la mort du Beau, la mort de l'Art et paraît éradiquer toute forme heureuse de *perspectives*. Ce malaise civilisationnel n'est, cependant, pas du seul ressort de l'espace parisien puisque, d'une autre façon, les fenêtres relatives aux bas-fonds londoniens donnent aussi à voir ce profond désespoir. La mention du soigneux barbouillage des carreaux inférieurs de la fenêtre du repaire des contrebandiers avec du « blanc d'Espagne²⁹⁹ »

²⁹⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 104.

²⁹⁶ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », op. cit., p. 322.

²⁹⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 199.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 100.

²⁹⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, op. cit., p. 248.

n'est pas sans proposer une interprétation intéressante de la lutte des occupants du bouge qui, blanc sur noir et malgré eux, se battent d'une certaine manière contre l'uniformisation monstrueuse de la capitale industrielle. Les fenêtres, objets pourtant éminemment poétiques, deviennent ainsi l'incarnation et la mise en *perspective* d'une civilisation occidentale malade qui n'a plus la force de lutter contre l'illusion d'un âge d'or pourtant promis par la modernité.

Quant à la dénonciation d'une *vieille Europe*, il est intéressant d'en considérer la métaphore *via* le prisme de la *vieille coquette*, que Cherbonneau tend pourtant – mais artificiellement – à revigorer³⁰⁰. La comparaison peut paraître surprenante et, pourtant, rien ne semble mieux incarner la décadence des cités occidentales et des apparats de la modernité que son assimilation à une femme dont les charmes sont sur le déclin. Ainsi, dans *Fortunio*, c'est d'abord à l'*incomparable* Arabelle que la capitale française est *comparée*. Loin de la femme en déconfiture, cette dernière, dont le narrateur « ne sai[t] trop qu'en dire » hormis le fait qu'elle est *charmante*, n'est pourtant pas « précisément belle » ; plus encore, elle est prostituée. Elle est irritante, « épicié[e] de minauderies et de façons particulières³⁰¹ », capricieuse, médiocre, et son narcissisme est intrinsèquement mis en exergue (c'est d'ailleurs la seule des incomparables à avoir besoin de se parer, de s'exhiber, de se mettre en *lumière*). À l'instar de la capitale envoûtante, *méduséenne*, ceux qui tombent sous le *charme* de cette beauté proprement artificielle soutiennent « qu'il n'y avait pas au monde une femme d'une beauté plus parfaite³⁰² ».

Cependant, dans le cadre de la narration, quelle autre incarnation de la Parisienne est mise en avant ? Phébé est la médaille Grecque, Cinthie la Romaine, Musidora la chatte Anglaise, Soudja-Sari la cruelle Javanaise... Une fois de plus, l'épisode de M. de V*** est particulièrement édifiant. En effet, la seule Parisienne qui est décrite, hormis Arabelle, n'est autre que la concierge du savant. À l'image de la ville, et alors qu'elle prend Musidora et la Parisienne pour des provinciales (ce qui ne manque pas de vexer ces dernières), le portrait de la portière paraît méticuleusement calqué sur les symptômes d'une capitale au comble de sa dégénérescence. Ainsi, celle-ci fait pleinement partie de la ménagerie la plus ignoble qui soit : la population parisienne. Assimilée à un « mufle », un « porc », un « hippopotame », un « sanglier », un « éléphant », un « faucheur » ou encore à un « dogue » – en somme à un « animal visqueux et gluant³⁰³ », moins que rien et tout à la fois – la portière est, pourtant,

³⁰⁰ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, pp. 313-314.

³⁰¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p.60

³⁰² *Ibid.*, p. 60.

³⁰³ *Ibid.*, p. 101.

« cette Méduse grotesque³⁰⁴ » et fascinante, telle que peut l'être la capitale française. Alors que sa description combine registre de la maladie et vocabulaire du monstrueux, elle ne manque pas de faire – presque – peur à Musidora qui, pour la première fois, se trouve confrontée à la réalité prosaïque de la condition d'une *civilisation* sans atours ni *mascarade*. En ce sens, la portière apparaît ici, au plus grand dégoût du narrateur et de ses *lectrices*, comme étant la plus fidèle incarnation d'une Parisienne de référence, *réelle*... Dans cette perspective, et alors que Fortunio ne manque pas de préciser l'horreur que lui inspire l'amour de ce peuple pour les *vieilles femmes*, il est intéressant de constater l'analogie récurrente entre le corps féminin en décomposition – adulé, fascinant puis, finalement, effrayant – et la décadence de la civilisation européenne. Il insiste par ailleurs sur le fait qu'il quitte une « vieille Europe qui [se] croit jeune³⁰⁵ », à l'instar d'une vieille et ridicule coquette qui, obnubilée par son apparence et le culte narcissique qu'elle se voue, ne peut prendre conscience de la dégradation, si ce n'est la rétrogradation, de sa condition, induites par une modernité qui pense pouvoir – comble de l'arrogance – « remplacer le soleil³⁰⁶ ». À titre de précision, la confiance de Prascovie à Octave Labinski quant à son refus de venir à Paris, dans l'instinct qu'elle avait de l'influence néfaste de la capitale française sur son mari³⁰⁷, est particulièrement saisissante. Comble de la Beauté idéale et du raffinement moral comme plastique, la divine comtesse Labinska, de la même façon que Fortunio, semble échapper à la malédiction nombriliste qui frappe chaque strate de la population parisienne, aveuglée par le prestige d'une Histoire passée mais dont le souvenir ne laisse place qu'au déni du constat de sa dévaluation.

Cette dimension, associée au stéréotype de la femme se croyant éternellement jeune et désirable, n'est pas sans rappeler la tante d'Amabel, lady Braybrooke. Du symbole de la civilisation malade à la métaphore d'une modernité vorace, cette dernière, dont le portrait est étudié en amont, peut-elle incarner la Londonienne de référence, acariâtre et pourtant sûre de la puissance de sa féminité ? D'une certaine façon, cette lecture est plausible puisque lady Braybrooke est la seule femme de *Partie Carrée* à rester *vivante* et à *vivre* à Londres, à être assimilée à/par l'affreuse industrialisation de la capitale. Prosaïque et pourtant, à sa façon, mécanique et infernale, lady Braybrooke n'incarne certainement pas un idéal de Beauté ni une quelconque forme d'art. Dans cette mesure, frappée de plein fouet par les atours de la modernité qui structurent sa physionomie comme sa philosophie, elle peut décemment intégrer

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 101.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 216.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 216.

³⁰⁷ GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 354.

durablement les rouages de la capitale anglaise. Cependant, ce ne peut être le cas d'Amabel ni d'Édith. En effet, ces dernières sont l'incarnation d'un type de beauté qui se rapproche le plus d'un Idéal, selon les conceptions gautiériennes. Pureté de race comme de rang se joignent à une pureté visuelle qui détonne violemment avec la noirceur brumeuse de Londres. Et pour cause, les deux jeunes femmes sont condamnées à mourir : concrètement concernant Amabel qui brûle dans sa chambre nuptiale, symboliquement quant à Édith qui s'exile à Rhodes avec Benedict. En outre, l'impossibilité de l'intégration des jeunes femmes est annoncée préalablement par une série d'épisodes violents qui traduisent toute la dangerosité de la capitale britannique. Ainsi, l'enceinte de la ville est le théâtre des agressions de ces deux incarnations du raffinement esthétique. À la page 333, Edith est *assassinée* par son propre époux, le comte de Volmerange, qui la précipite, par une nuit de tempête infernale et cabalistique, dans la Tamise furieuse. Amabel est, quant à elle, agressée dans un parc par un voleur qui tente de lui dérober son châle³⁰⁸... De plus, il est important de noter que les jeunes hommes, Benedict et Volmerange, aristocrates eux aussi et témoins d'un devenir problématique, sont également enlevés dans les rues de Londres ! Ces quelques épisodes paraissent alors mettre en exergue l'impossibilité de la survivance d'une forme de pureté, quelle qu'elle soit, au cœur de cette ville infernale, dégénérée et dangereuse. Malgré ses avancées industrielles et techniques, Londres ne peut qu'amener les hommes à une appréhension dénaturée et mécanique de leurs relations, attestant inmanquablement d'une civilisation qui rétrograde vers une *nature barbare*.

Les capitales occidentales, symboles de la civilisation incarnée par une population décrépée par les enjeux d'une modernité « toute absorbée par les intérêts matériels³⁰⁹ », semblent en ce sens devenir l'opportunité plus spécifique d'un questionnement sous-jacent : le problème n'est-il pas davantage ce que les hommes font de la modernité et des espaces relatifs à son expression plutôt que la dégradation des capitales européennes en elle-même ? Une brève lecture des parcs parisiens permet de donner un aperçu de cette assertion. En effet, dans *Avatar*, une précision géographique presque systématique permet au lecteur de se situer au sein des espaces parisiens. Cela lui permet, également, de se laisser surprendre par la description qui est donnée, page 363, du bois de Boulogne : « le bois présentait à cette heure matinale un aspect véritablement pittoresque que la fashion lui fait perdre dans la journée ». Prémisse au duel qui doit se jouer entre Octave Labinski et Olaf de Saville, le bois, au petit matin, devient l'occasion d'un exposé surprenant hors lieu et hors temps mais, pourtant, toujours parisien. Sans la

³⁰⁸ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 432.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 302.

population, précisément fashionable, Paris semble à même de proposer un lieu de paix, de beauté, une « poésie de la nature surprise en déshabillée » mais qui, cependant et comme le souligne le narrateur, « préoccupait peu les deux adversaires et leurs témoins³¹⁰ ». Cette révélation est particulièrement accentuée par la description du même bois dans *Fortunio*, en plein jour, et *envahi* par les Parisiens. Si Boulogne semble, dans un premier temps, le seul lieu où la rencontre de Fortunio est permise, légèrement excentrée, il convient de rappeler qu'au XIX^e siècle les bois pouvaient représenter des sortes de salons, à savoir des lieux de rencontres mondains, à ciel ouvert. En ce sens, et contaminée par une population vorace d'elle-même, la nature du lieu – et donc sa poésie – est *de facto* condamnée. Tout n'est que poussière et le bois reste « dépouillé de ses feuilles³¹¹ », moins vert encore que la cour du bourgeois M. de V***. Les branches sont « poissées de sèves », s'ouvrant en « auréoles décharnées comme des carcasses de parapluies ou d'éventails » (attirail indispensable pour déambuler dans un parc parisien) : « Le bois de Boulogne était aussi laid que peut l'être un bois à la mode, ce qui n'est pas peu dire³¹² ».

Dans une autre mesure, la beauté du bois de Neuilly, au sein duquel Musidora rencontre enfin Fortunio, apparaît dans toute sa splendeur mais uniquement parce qu'il est développé à travers le prisme des sentiments de la belle qui sont, seuls, à même de redonner ses couleurs au lieu fade. Le rouge laisse place au vert, « la nature présentait un aspect tout différent³¹³ », l'herbe fraîche prend le pas sur la poussière... Ainsi, cette nouvelle peinture des espaces verts parisiens, uniquement affiliés aux ressentis et émotions rassurés de la femme, semble, d'une autre façon, mettre en perspective la décadence des populations occidentales voraces, myopes, égocentriques. Si « un site qui a paru affreux, hérissé, décharné jusqu'aux os, repoussant de misère et de maigreur [...] vu dans un instant de désespoir, semble diapré, étincelant, fleuri [...] vivace [...] regardé à travers le prisme du bonheur »³¹⁴, cela paraît conforter une lecture du lieu et des espaces particulièrement liée à ceux qui les parcourent. En l'occurrence, ici, l'« allégresse » de la terre et du ciel se confondent avec celle de Musidora alors que le décharnement de Boulogne faisait écho à son malheur. Si la description de Neuilly est fondée sur « l'impression qu'éprouvait Musidora³¹⁵ », il est possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle « l'affreux, l'ignoble Paris que vous savez », n'est que le triste reflet de la décrépitude

³¹⁰ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 363.

³¹¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 124.

³¹² *Ibid.*, pp. 124-125.

³¹³ *Ibid.*, p. 146.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 146.

des populations de la capitale. Aussi, si les *squares* londoniens, autrement différents car intégrés au cœur de la cité, sont le théâtre d'enlèvements et d'agressions, la population elle-même paraît bien le symptôme de la perversion des espaces. Il semble, par conséquent, que ce soit non moins du fait de la dégénérescence de ces derniers que du fait de la décadence des habitants des capitales européennes que se donne à voir l'absurdité de la modernité, Paris et Londres exprimant, finalement et avec force, l'agonie d'une civilisation aveuglée par son prestige et, pourtant, sur le déclin.

Ainsi, il semblerait que la modernité, qu'accompagnent une industrialisation infernale et une mécanisation des mœurs, ne soit pas seulement l'un des symptômes d'une civilisation décadente mais l'un des aboutissements d'une prolifération monstrueuse : celle de la population des capitales européennes et, notamment, l'essor de la bourgeoisie. Si cette dernière instance dévore jusqu'à la possibilité même d'un nouvel âge d'or, Gautier insiste sur le fait que les symboles occidentaux, incarnés par des villes qui « se décerne[nt] tranquillement la couronne de la civilisation³¹⁶ » et se considèrent comme *axe du monde*, ont, irrévocablement, « un peu dégénéré[s] depuis³¹⁷ » les modèles que furent les civilisations antiques et primitives. Cette prise de conscience du caractère inhumain de la grande ville³¹⁸, au sens fort du terme, ne manque pas de soulever une série de questionnements quant à une forme de progrès qui aurait dû être le produit heureux des apports de la modernité et de la grandeur d'un passé qui semble, cependant, complètement révolu. Si le Progrès n'apparaît, finalement, que comme une « fantasmagorie de l'histoire elle-même³¹⁹ », la fusion des corps et des espaces comme la marginalisation des strates aristocratiques semblent témoigner d'une société qui se transforme à vive allure. En ce sens, lire la ville revient à lire les hommes qui la pratiquent pour en prendre les caractéristiques³²⁰, et vice-versa.

En définitive, l'apparente césure mise en exergue entre espaces intérieurs et espaces extérieurs ne manque pas de traduire l'immuable prolifération d'une forme d'ignobilité capitaliste et industrielle, en somme bourgeoise. S'immisçant au sein des plus traditionnelles et supposées sphères d'influence, l'analogie entre l'isolement d'une jeunesse aristocratique

³¹⁶ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, p. 323.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 329.

³¹⁸ Selon Blanqui, in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Éditions Allia, 2015 ; exposé reproduit à partir de la version française de 1939 publiée pour la première fois dans *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Le Cerf, 1989. p. 38.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

³²⁰ Idée reprise dans l'ouvrage de David Harvey, *Psychogéographie visionnaire*.

décadente, du médiocre bourgeois ou encore des contrebandiers permet de ce fait la considération d'un mal qui prolifère au sein des capitales infernales, obscures et finalement barbares. *La vieille Europe qui se croit jeune*, contrainte de performer les réminiscences d'un prestige pourtant révolu, ne parvient plus à masquer la mascarade de son influence ni même entériner le mal qui ronge ses espaces comme ses sociétés, épuisés par l'essor catastrophique d'un progrès résolument annihilateur. Cependant, qu'en est-il de l'écriture mais, aussi, de la lecture des Ailleurs spatiaux et géographiques ? En effet, les Ailleurs gautiériens, à l'instar des idéaux évoqués plus avant, sembleraient seulement s'apparenter à des *réceptacles pour les imaginaires*... L'Inde, notamment, paraît correspondre à un réseau de réappropriations, de significations et de représentations qui traduit les inquiétudes d'un contemporain face à un monde qui change mais, aussi, face à une modernité opaque et inquiétante. L'illisibilité d'espaces d'altérité structurés par le fantasmatique comme la mise en exergue d'un Beau idéalisé mais déconsidéré permettent en ce sens la mise en lumière de contrastes au sein d'une modernité occidentale, parisienne et londonienne, qui tend à la fade homogénéisation des pratiques sociales et culturelles. Jouant sur les perspectives d'un chronotope trouble et difficilement identifiable, la civilisation occidentale, industrielle et capitaliste, n'a-t-elle d'autre choix que de projeter ses angoisses au sein d'Ailleurs contrastants et révélateurs, seuls détenteurs de la possibilité d'un retour à une *pureté* primitive et originelle et, pourtant, problématique ? Comme le souligne Jean-Michel Racault, *la critique de l' Ici sous le masque de l' Ailleurs* est-elle l'unique ambition d'une réflexion qui ne peut s'établir qu'en *contre-point* ?

B. Le cas de l'Inde : fantasme ou illusion ?

À la frontière des XVIII^e et XIX^e siècles, la France perd une grande part de son influence sur le sous-continent indien, en dépit du fait que ses instances ont longtemps eu l'espoir d'une Inde française. En effet, comme le rappelle Nicola Frith dans son ouvrage *The French Colonial Imagination, Writing the Indian Uprisings, 1857–1858, from Second Empire to Third Republic*, « [...] the Treaties of Paris of 1814 and 1815 that ended the Napoleonic Wars [...] left France with only a marginal foothold on the subcontinent.³²¹ ». Ces accords ne manquent pas d'entériner les rivalités franco-anglaises et la France ne se remet que difficilement de la perte

³²¹ FRITH Nicola, *The French Colonial Imagination, Writing the Indian Uprisings, 1857–1858, from Second Empire to Third Republic*, Lanham (Mayrland, USA), Lexington Books, 2014. Version PDF p. 6.

de son influence sur ces territoires. Alors que ses colonies comme ses revendications y sont de plus en plus amoindries, Nicolas Frith précise que ces « figures of loss and desire can be seen circulating in French-language representations of India during the mid nineteenth century [...] »³²². L'Inde devient, en ce sens, « un horizon onirique³²³ », un « champ d'expérience *de* et *pour* l'imagination mais aussi un théâtre d'expérimentation *de* et *pour* l'intellection.³²⁴ ». Véritable territoire d'une altérité exacerbée, l'*Inde des romans*³²⁵ tend alors à laisser toute la place à l'univers des sensations et aux imaginations débridées.

Ainsi, malgré son désir, Gautier n'est jamais allé en Inde. Dans son article « L'Inde, à l'Exposition universelle de Londres », il affirmait en effet que « [v]oir l'Inde est un désir qui nous travaille depuis notre plus tendre enfance, et, bien qu'il y ait un proverbe, menteur comme tous les proverbes, qui dise : « Vouloir, c'est pouvoir, » nous n'avons pas encore pu le réaliser.³²⁶ ». Le non aboutissement de ce projet n'a pourtant pas empêché les espaces indiens de devenir un *topos* récurrent dans son écriture. Si l'auteur n'a pu s'y rendre, rien n'interdit à ses personnages d'en parcourir les espaces et, moins encore, de permettre à ces derniers d'investir ceux parisiens et londoniens. Dans cette perspective, Jackie Assayag ne manque pas de rappeler que :

Les représentations de l'Inde furent multiples, complexes, concurrentielles ou contradictoires, jamais monolithiques ou homogènes, et elles restèrent le plus souvent équivoques. [...] mais au bout du compte domine le goût pour le bizarre et pour d'indéracinables préjugés parfois curieusement puisés aux sources les mieux informées.

Cette réflexion alimente de façon percutante l'appréhension de l'Inde dans le présent corpus dans la mesure où Gautier semble s'attacher à une démonstration presque encyclopédique mais, pourtant, paradoxale de l'Inde. Celle-ci oscille, en effet, entre visions paradisiaques et conceptions infernales, souvent stéréotypées, ce qui ne manque pas d'en rendre la compréhension controversée. Que le contact et/ou le parcours de ses personnages soient accomplis, ambivalents ou encore déplacés au sein-même des espaces parisiens et londoniens, l'élaboration narrative du sous-continent est structurée par le mysticisme, l'onirisme et le

³²² *Ibid.*, p. 7.

³²³ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse, Le charme discret de l'exotisme français (XVIIe – XIXe siècles)*, Paris, Kimé, « Les sens de l'histoire », 1999. p. 12.

³²⁴ *Ibid.*, p. 13.

³²⁵ D'après l'expression de Christian Petr, in PETR, Christian, *L'Inde des romans*, Paris, Kailash Éditions, Livres sur l'Asie, 1995.

³²⁶ GAUTIER, Théophile, « L'Inde à l'Exposition universelle de Londres » in *L'Orient*, Paris, Fasquelle, 1893. Bibliothèque Wikisource (dont l'étude est extraite de *Caprices et Zigzags*, 1 vol. in-12, Hachette et Cie, éditeur), p. 1.

fantasmatique voire, parfois, le fantastique³²⁷ ou encore le barbare³²⁸ et semble dénoncer, systématiquement, les manques comme les manquements des *métropoles* ouest-européennes.

a. L'Inde en récit : ambivalences et analepse

Un certain nombre de personnages du corpus parcourent les espaces indiens. Cependant, et hormis dans le cadre de l'épisode de la pagode dans *Partie Carrée*, qui sera développé en aval³²⁹, les récits de ces contacts *hors métropoles* ne sont pas simultanés à la narration de *Fortunio* ni à celle d'*Avatar*. Pourtant, le récit rétrospectif de leur expérience sur le sous-continent ne manque pas de conforter un ensemble de stéréotypes entretenus par l'auteur, tout au long de sa production. En effet, alors que Fortunio est originaire d'Inde par son père « dont la fortune était dérangée », il y passe ses jeunes années, confié à un oncle « nabab d'une richesse colossale et titanique » qui « avait laissé le caractère de Fortunio se développer en toute liberté³³⁰ ». Le docteur Cherbonneau, quant à lui, « parti[t] pour l'Inde, espérant trouver le mot de l'énigme dans ce pays de l'antique sagesse³³¹ », « las d'avoir interrogé le scalpel³³² » de la science moderne européenne et déterminé à suivre l'initiation qui lui permettra, en dernière instance, de permuter les âmes. Ces deux épisodes, centraux – et attendus – dans les deux œuvres, ne font pourtant pas partie intégrante des péripéties narratives et sont pris en charge d'une part par le narrateur-confident de la nouvelle de 1837 (hors diégèse : « Profitons donc du moment où nos deux personnages *oublient l'existence du monde*, pour dire quelque chose de notre héros [...]»³³³), d'autre part par le docteur lui-même, justifiant son expérience initiatique par l'évocation du souvenir. En ce sens, dans quelle mesure la mise en récit rétrospective de l'expérience indienne et des espaces qui lui sont attachés permet-elle, au service d'un discours orienté, d'en saisir les représentations comme les préjugés ? Alors que le récit de la genèse de Fortunio paraît faire office de pudique prétexte, celui de l'initiation de Cherbonneau n'attend que d'être révélé par ce dernier, afin de justifier la supériorité de son savoir sur celui européen.

³²⁷ À savoir la domination du surnaturel, la prépondérance de l'imaginaire et de l'imagination qui, dans le cadre de cette étude, structurent les descriptions d'espaces difficilement vraisemblables.

³²⁸ Ici, ce qui est étranger, non-conforme aux habitudes de la doxa européenne occidentale, contraire au bon goût et manifestant une forme exacerbée de cruauté et d'inhumanité.

³²⁹ Voir I.2.B.b. Expérience accomplie et espaces parcourus : remise en question d'une géographie effective. p. 111.

³³⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 166.

³³¹ GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 304.

³³² *Ibid.*, p. 303.

³³³ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 166. Nous soulignons.

Ainsi, et alors que l'analepse est souvent soupçonnée de *déformer* la réalité des événements, quels sont les enjeux apparemment à l'œuvre quant à l'écriture rétrospective de l'expérience indienne ?

Il semblerait adéquat d'accorder une forme de confiance au narrateur de *Fortunio*, « [...] le devoir de tout écrivain [étant] de débrouiller devant son lecteur l'écheveau qu'il a emmêlé à plaisir et de dissiper les nuages mystérieux qu'il a assemblés lui-même [...] »³³⁴. Cependant, et tout au long de la nouvelle, ce dernier affecte de n'être pas digne de la confiance de ses « lectrices », perdant systématiquement de vue celui qu'il a *choisi* pour *héros*. Et pour cause, la révélation du passé de Fortunio par le narrateur est basée sur la construction qu'en a élaboré celui-ci au cours des chapitres précédents. En outre, la seule information déléguée quant à son origine géographique repose sur le fait que sa jeunesse soit inscrite « dans l'Inde »³³⁵ et qu'il y « resta tel que Dieu l'avait fait »³³⁶. Or, le vocabulaire du faste et de la liberté qui structure cette brève rétrospection est fondé sur un ensemble de stéréotypes liés non moins à l'Inde qu'à l'Orient, indistingué : la jeunesse de Fortunio s'est passée à chasser, se faire porter, boire, mâcher, regarder des danseuses etc. dans la plus grande opulence (F, 166). Alors que le récit des jeunes années du personnage tend à justifier son caractère *insaisissable*, l'accumulation de stéréotypes incohérents sature, finalement, une expérience au sujet de laquelle le narrateur confie que « George lui-même ne connaissait de Fortunio que ce qui se rapportait à son séjour en Inde »³³⁷. Moins attachée à la description d'une Inde vraisemblable, organisée et géographiquement identifiable, l'écriture de la jeunesse de Fortunio semble davantage l'opportunité d'un éloge de la liberté « voluptueuse » et « spirituelle » permise par la mise en récit non seulement du sous-continent mais de l'Orient en général. De ce fait, l'écriture d'une géographie lointaine et extraordinaire mais indéterminée, légitimant la concentration de la richesse mais surtout la liberté la plus extrême, permet un contraste saisissant avec les institutions régissant la capitale française, au cœur de la Monarchie de Juillet. Ainsi, le projet *éducatif* du jeune homme par son oncle autorise non moins la justification généalogique du personnage que la possibilité de rappeler la petitesse et l'insignifiance de la population occidentale, toute aristocratique qu'elle puisse être. Son absence de manichéisme, conception chère à la religion catholique encore très prégnante au sein de la société du XIX^e siècle, comme le fait qu'il n'ait crainte « ni de Dieu, ni du diable, ni même du Code » (qui n'est pas, ici, sans

³³⁴ *Ibid.*, p. 166.

³³⁵ *Ibid.*, p. 166.

³³⁶ *Ibid.*, p. 166.

³³⁷ *Ibid.*, p. 172.

rappeler le Code Napoléon, ou Code de la famille institué en 1804), ni ne soit acculé par un quelconque système d'imposition « laisse cette vigoureuse plante humaine pousser à droite et à gauche [...] sauvage³³⁸ ». Ailleurs, apparemment libérés des carcans d'un système colonialiste et oppressif qui a, supposément, ruiné son père mais aussi, en amont, le fils d'un Rajah rencontré par Musidora au bazar, l'irréelle fortune de Fortunio, son apprentissage oriental et son indépendance lui ont permis de se développer extraordinairement. Surtout, son expérience indienne lui permet d'échapper à « cette fatigue que cause la tension de l'âme vers un objet qu'elle ne peut atteindre ; car ce n'est pas la jouissance qui use, mais le désir » et « il n'était blasé sur rien³³⁹ », inconscient de l'angoisse liée à l'attente du « lendemain³⁴⁰ ». En somme, la genèse orientale de Fortunio, loin de procéder d'une justification des bienfaits de l'Inde en particulier, tend à annoncer l'incisive missive qui clôturera la nouvelle, dénonçant tour à tour le caractère étriqué des mœurs occidentales comme le caractère foncièrement capitaliste des sociétés ouest-européennes. L'Inde de *Fortunio* se départit ainsi de toute réalité spatiale mais aussi de tout repère géographique référentiel, le propos étant tout tourné vers l'exposition d'une démesure orientale qui vient contraster violemment avec la morosité de l'espace et des populations parisiennes pourtant enorgueillies.

Le procédé narratif génésique n'est pas le même quant à l'analepse mise en perspective par le docteur Cherbonneau. En effet, celui-ci se fait le narrateur de sa propre expérience *de* l'Inde (et non plus *dans* l'Inde) ou plutôt, à en croire son itinéraire, *des* Indes. Si cela n'est pas sans prévenir d'une certaine extrapolation, cette dernière est rapidement écartée par l'accumulation de données géographiques précises et, presque, encyclopédiques. Sont ainsi mentionnés : Ellora (A, 302), ville du plateau de Deccan et ancien centre brahmanique et bouddhique célèbre pour ses grottes qui abritent des temples souterrains ; le Mont Mérou (A, 302), montagne mythique et séjour des *devas* d'où s'échappe le Gange (mais dont l'établissement en Inde est aujourd'hui remis en cause) ; Jaggernat (A, 302 – ou Juggernaut), ancienne ville sainte de l'Inde abritant la plus ancienne pagode, haut lieu de pèlerinage en faveur de Vishnu où « les pèlerins se jetaient sous les roues des chars [...] afin de mériter les faveurs [du dieu], épris de l'effusion du sang³⁴¹ » ; Bénarès (A, 302), actuelle Varanasi, considérée comme l'un des berceaux de la civilisation et dont le culte est shivaïte (y mourir mettrait fin au

³³⁸ *Ibid.*, p. 167.

³³⁹ *Ibid.*, p. 169.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 170.

³⁴¹ GAUTIER, Théophile, *Avatar; op. cit.*, p. 302 (note 20).

cycle des renaissances) ; Ceylan (A, 302), ancienne colonie britannique et actuel Sri Lanka, qui abrite de nombreuses pagodes en ruine ; le temple du Tirounamalay (A, 306, dont la graphie exacte est Tiruvannamalai), petite ville tamoule à l'ouest de Pondichéry et l'un des lieux les plus anciens et les plus sacrés de l'Inde ; la grotte de l'île d'Éléphanta (A, 306) dont la grotte principale est nommée « la grotte de Shiva ». Cette longue énumération détaillée est particulièrement saisissante dans le sens où elle propose, au sein de la narration, un véritable périple qui permettrait au lecteur de transcender les limites de la pure fiction au profit d'un incroyable voyage. L'accumulation de lieux et d'espaces géographiques précisément déterminables (et pourtant *surréalistes*) accorde un crédit particulier au discours de Cherbonneau dont l'évocation du souvenir ne saurait, en ce sens et pour un lecteur qui n'a pas la connaissance de la topographie indienne, être remise en doute. À l'instar d'Octave de Saville dont « l'attention [était surexcitée] au plus haut point par ce préambule singulier³⁴² » et qui accorde une confiance aveugle au docteur, difficile de remettre en cause un voyage initiatique aussi dûment référencé...

Or, ce catalogue encyclopédique est mis à mal par un vocabulaire renvoyant à la démesure fantastique des éléments qui composent le sous-continent. En effet, les « forces vives de la nature », les « profondeurs mystérieuses des temples³⁴³ », et autres « brasiers ardents³⁴⁴ » et « climat[s] incendiaire[s]³⁴⁵ » en font un espace d'altérité hostile voire mortel, « incompréhensible aux vulgaires³⁴⁶ ». En outre, le large bestiaire mis en exergue (« tigre ; crocodiles ; chauve-souris ; singes ; éléphants » [A, 305]) comme l'isotopie de l'illisibilité associée aux lieux sacrés et à la nature (« panneaux hiéroglyphiques » [A, 301], « jungle ; forêts impénétrables barricadées de lianes ; sculptures symboliques ; dieux hybrides et touffus comme la nature de l'Inde » [A, 305]) ne sont pas sans plonger le lecteur, à l'instar de la pagode de *Partie Carrée*, au sein de lieux et d'espaces régis par le mysticisme comme par des figures monstrueuses et fantastiques pour renvoyer à l'impossibilité d'en déchiffrer les codes sans initiation préalable.

Ainsi, à travers une narration analeptique structurée par l'évocation de la jeunesse, du passé et du souvenir, l'Inde semble toujours se présenter sous les feux d'isotopies de l'opulence, de la liberté ou encore du fantastique et de l'horreur qui dépassent les limites de l'imagination

³⁴² *Ibid.*, p. 303.

³⁴³ *Ibid.*, p. 301.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 302.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 309.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 301.

et de l'entendement, en dépit d'une précision géographique tendant à crédibiliser l'expérience de certains des personnages de ce corpus. Oscillant constamment entre une exposition encyclopédique et un certain nombre de stéréotypes liés à la construction occidentale de l'Orient, l'Inde de Gautier ne saurait distinctement *guider* son lecteur entre l'expérience d'une géographie vraisemblable, justifiée, et l'impossibilité du parcours d'espaces illisibles qui en découle, amalgamés et saturés par le mysticisme et l'imaginaire. L'écriture analeptique de l'Ailleurs devient, alors et en ce sens, davantage l'opportunité de la mise en récit d'un contraste saisissant entre le rêve permis par l'évocation d'espaces lointains idéalisés mais problématiques et le caractère résolument déceptif et étriqué attaché à la réalité de ceux ouest-européens, dont les ambitions sont systématiquement désillusionnées.

b. Expérience accomplie et espaces parcourus : remise en question d'une géographie effective

Cette perspective se trouve remarquablement exacerbée lorsque les personnages du corpus sont *concrètement* projetés au sein de l'espace indien. C'est le cas, notamment, de Dakcha, Priyamvada mais aussi, et surtout, du comte de Volmerange dans *Partie Carrée*. Ainsi, considérant que l'expérience indienne du personnage est, dans ce cas, *accomplie*, effective, l'espace parcouru et considéré est rendu *vraisemblable* dans la mesure où sa géographie, aussi lointaine soit elle, est *vérifiable*. En effet, alors que Volmerange se rend dans son pays natal (il est indien par sa mère et a vécu en Inde durant ses très jeunes années, refoulées), l'utilisation du singulier « dans l'Inde », qui renvoie paradoxalement à l'évocation d'un espace nébuleux, difficile à structurer mais aussi au territoire plus concret et colonisé par les Anglais, ainsi que les précisions géographiques qui composent le chapitre XVII (PC, 397-409) du roman, paraissent proposer l'élaboration d'un espace qui se prétend, toujours, relativement identifiable. En ce sens, l'indication « à quelques distances d'Arungabad³⁴⁷ » n'est pas sans interpeller le lecteur informé ni sans constituer un réseau de significations évocateur. En effet, Aurungabad³⁴⁸, qui signifie « construit par le trône », est située au centre du Maharashtra, région soumise le 3 juin 1818 par les britanniques. La mention du fleuve Godaveri, l'une des sept rivières sacrées de l'Inde, constitue également un indice qui permet l'établissement d'une géographie relativement précise tendant à crédibiliser l'épisode pourtant incroyable qui va suivre.

³⁴⁷ GAUTIER Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 397.

³⁴⁸ Graphie moderne.

Et pour cause, s'il est possible d'identifier la région au sein de laquelle les personnages interviennent, l'arrivée de ces derniers en Inde plonge cependant et immédiatement le lecteur dans un lieu « demi ruiné », au cœur duquel « [l]a nature, enhardie par la solitude, commençait à reprendre ses droits sur l'œuvre de la main humaine.³⁴⁹ ». Abandonnée par les Anglais, la pagode, lieu mythique et mysticisé, devient un espace personnifié qui ne manque pas de laisser entendre sa voix, « dis[ant] dans son silence des choses éloquemment tristes.³⁵⁰ ». Face à l'horreur comme à l'angoisse de la colonisation anglaise, non méritante et parasitaire, l'espace humanisé paraît avoir bien plus de choses à dire et à raconter que les hommes qui le parcourent, en témoigne la personnification de l'ensemble des éléments naturels. Ainsi, « les plantes pariétales s'étaient accrochées aux parois grenues avec leur cheveux, leurs vrilles et leurs ongles³⁵¹ », « sa chevelure de broussailles³⁵² » ayant « lentement disjoint les blocs » ; la verdure « si vivace, si touffue et si luxuriante », « engloutit », « noie », « avale » le monument, peu à peu, pour reprendre ses droits, imposante face à l'immobilité des hommes qui tentent de s'immiscer, après les ravages de la colonisation, entre ses interstices. De ce fait, l'espace ainsi personnifié, « formidable » et « monstrueux », bien moins mécanique que l'odieux Anglais, est uniquement accessible et intelligible aux initiés, toujours Indiens, et non pas à l'aristocrate qui ne saurait saisir le privilège de cette mise en contact *volontaire* avec le lieu souffrant et dérobé, « impénétrable pour qui n'en connaît les détours³⁵³ ».

La densité comme les entrelacements compliqués de la nature permettent alors de mettre en exergue l'illisibilité de la pagode et de ce qui s'y déroule pour Volmerange. Par ailleurs, et au service de sa démonstration fantastique, ce que Gautier y représente contribue essentiellement à exacerber l'aspect fantasmatique et effrayant de ces espaces. En effet, comme le relève Martine Lavaud, ce que l'auteur y décrit n'existe pas : « [...] les *colonnes* décrites par Gautier n'existent pas³⁵⁴ ». Dans cette perspective, qui contraste avec l'évocation d'une géographie vraisemblable, il est permis de considérer que c'est moins l'écriture de l'Inde qui est ici mise en exergue que celle d'un espace trouble, contaminé par l'Anglais et, finalement, impénétrable pour qui ne saurait en déchiffrer les codes. Si Gautier n'est jamais allé en Inde,

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 397.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 398.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 396.

³⁵² *Ibid.*, p. 398.

³⁵³ *Ibid.*, p. 402.

³⁵⁴ Selon la note de Martine Lavaud, p. 764 de l'édition du corpus de cette étude (*op. cit.*).

comme ce fut évoqué, ses connaissances du sous-continent ne semblent donc pas orientées vers la restitution de ces espaces pour ce qu'ils sont mais bien pour ce qu'ils permettent de signifier, au service des ambitions d'un discours dénonciateur encouragé par l'insaisissabilité d'un lieu opaque et inquiétant paraissant répondre féroce­ment à l'invasion britannique et, plus largement, aux ignobles sociétés occidentales. L'emploi de nombreux superlatifs conforte cette réflexion qui se nourrit, par ailleurs et par métonymie, de certains aspects du culte shivaïte, « respir[ant] la colère et la vengeance³⁵⁵ ». Ainsi, l'extrapolation des descriptions du lieu de culte et de ses divinités tend à proposer un discours de la violence qu'un vocabulaire de l'horreur et du monstrueux vient systématiquement rehausser, la réminiscence de l'emploi des termes « effroyables », « monstrueux », « bestiale », « féroce­ment », « bizarre » – entre autres – comme l'isotopie de la difformité et de l'obscurité fondant un portrait particulièrement angoissant de ce lieu de culte brahmanique et, plus largement, de l'espace indien. Par ailleurs, ces éléments ne sont pas sans évoquer le genre du roman gothique émergeant en Europe occidentale à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle (réinvestissant les *topoi* du style gothique³⁵⁶ en vogue durant le haut Moyen Âge européen) à la suite, notamment, des événements traumatisants de la Révolution haïtienne. Il y aurait, donc, une sorte de *gothicisation* de l'Inde exotique à l'œuvre (qui, dans la représentation occidentale, « a longtemps servi à appréhender l'altérité mais en s'identifiant souvent à un processus d'exclusion utilisant la stéréotypie³⁵⁷ » et excitant l'imagination) ; soit l'inscription, pour les Européens, d'un aspect terrifiant du sous-continent dont l'insaisissabilité serait due à une « mélancolie postcoloniale³⁵⁸ ».

La réappropriation par Gautier de ces imaginaires n'est pas, en ce sens, sans susciter une sensation de malaise, d'angoisse qui, pourtant, est toujours sous-tendue par l'ironie. L'exacerbation des caractéristiques spatiales devient, de ce fait, si absurde qu'il est légitime de se demander si tout cela est bien *acceptable* (et ce en dépit de la possibilité d'inscrire le lieu

³⁵⁵ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 398.

³⁵⁶ C'est-à-dire, selon Claudy Delné composé d'une « forte dose de surnaturel, de myst[ères], de superstition, de meurtres grotesques et sanglants, de carnage. ». Claudy Delné, *Le Bâillonnement de la Révolution haïtienne dans l'imaginaire occidental à travers des textes fictionnels des dix-neuvième et vingtième siècles*, New-York, 2013 (thèse). pp. 141-142.

³⁵⁷ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse*, *op. cit.*, pp. 21-22.

³⁵⁸ GILROY, Paul, *Mélancolie Postcoloniale*, *op. cit.* Face à l'espoir déçu d'une Inde française, l'usage de la notion de « mélancolie postcoloniale » semble, en effet et dans ce contexte, indiquée. Car si, dans l'ouvrage, elle correspond à une pathologie traduisant le fait que la « géopolitique postmoderne du nouvel ordre impérial répond à l'effondrement de l'ordre colonial » (*ibid.*, p. 34), Gilroy souligne dans un premier temps que « les réactions mélancoliques sont provoquées par la perte d'un fantasme de toute-puissance » (*ibid.*, p. 128), caractéristiques du besoin perpétuel d'un retour à l'empire comme central et tutélaire.

dans une géographie concrète, vérifiable). Mais est-ce bien l'ambition d'une telle démonstration ? En effet, les fanatiques occupants de la pagode sont, contrairement à la nature et aux architectures environnantes, complètement dépersonnalisés et assimilés à l'inertie d'un bâtiment abandonné : « des êtres bizarres et fantastiques », « squelette », « une foule confuse et cuivrée », « le reste se perdait » etc. En témoigne encore le fait que « [l]es dieux de granit, mal éclairés par le reflet vacillant de la lampe, parurent froncer le sourcil et s'agiter sur leur base », alors que la foule, elle, ne peut que « frissonner d'horreur³⁵⁹ ». La brève action qui se déroule entre ces murs, plus vivants que ses participants, ne cesse de poser la question de la crédibilité devant être accordée à cet épisode, au-delà de ses caractéristiques romanesques. Si les divinités, les murs et la nature qui entourent la pagode sont apparemment assoiffés de vengeance, la passivité du peuple qui s'y inscrit, médusé par l'apparition de l'Anglais qui « *a l'air* d'un Pradjati³⁶⁰ », c'est-à-dire l'un des « dix personnages divins qui furent la première création de Brahmâ³⁶¹ », et fascinés par l'intervention de Dakcha, caricaturale, ne manque pas de décrédibiliser l'opportunité d'une insurrection contre l'Anglais, fomentée par les fanatiques populations indiennes, ici largement stéréotypées.

En ce sens, l'intervention naïve et infantile de Volmerange, *déguisé* par Dakcha, est particulièrement révélatrice de cette ambivalence, après tout le mal que le narrateur semble s'être donné pour plonger son lecteur dans une atmosphère cauchemardesque, bestiale et monstrueuse : « Cette vieille cave, avec tous ces monstres qui font la grimace, n'a rien de confortable [...] le diable m'emporte si je suis *capable* de faire un pas sans trébucher », à la fin de cette « pièce qui venait de se jouer, sérieuse pour les autres, ridicule pour lui [et qui] l'avait ennuyé.³⁶² ». Acteur et victime d'une mascarade dont il tient, malgré lui, le rôle principal lui semble-t-il, l'Anglais ne peut être à même de comprendre ce qui se joue au sein de ces espaces troubles et troublés. Ainsi, si Dakcha est investi, par la junte à laquelle il appartient, de la mission de *libérer* l'Inde (conjointement à celle de la libération de Napoléon et qui pourrait permettre, de ce fait, l'opportunité d'une possession française du sous-continent), l'opacité et l'inintelligibilité de ce qui est *en jeu* pour le gentleman, bien qu'hybride quant à sa généalogie, ne peut que se solder par l'échec de son institution. L'espace indien deviendrait alors le théâtre

³⁵⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 402.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 401. Nous soulignons.

³⁶¹ Selon la note de Martine Lavaud, p. 766 de l'édition du corpus de cette étude (*op. cit.*).

³⁶² GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 404. Nous soulignons.

d'une vaste mascarade, un prétexte littéraire destiné à malmener l'occupant britannique, aveuglé par l'illusion de sa puissance.

Seul lieu de rencontre *anglo-indien* extra-européen de ce corpus, l'espace *autre* semble impénétrable et, plus encore, imperméable. L'ensemble fantastique est rapidement tourné en ridicule et met particulièrement en difficulté une représentation sérieuse de ce qui pourrait être considéré, en reprenant les termes d'Assayag, comme le « miroir brisé de la condition métropolitaine et de son rapport à l'Autre [...] »³⁶³. Ainsi, cette expérience de l'Inde, ce premier contact avec l'espace concret (sans oser le dire *véritable*) s'apparente à un raté, un fiasco total pour devenir le *prétexte* d'une dénonciation de l'impérialisme anglais, parasite et dévastateur. L'écriture de l'espace lointain, parcouru par le gentleman dans le cadre de la diégèse, sert l'opportunité d'une réaffirmation de la décadence de l'Angleterre, éternelle rivale de la France, arrogante quant à ses progrès industriels fabuleux mais, pourtant, toujours incapable du moindre rayonnement. Renvoyant finalement à l'Ici le reflet de son opacité, l'espace fantastique et fantasmatique comme la caricature de ses populations semblent ainsi répondre, par contamination, à l'immuable dégradation instituée par l'Anglais.

c. L'Inde au cœur des capitales : hétérotopies et tiers-espace

Si les déplacements au sein des espaces indiens sont structurés par une invraisemblance nébuleuse et fantastique voire monstrueuse, le déplacement de lieux orientaux au cœur même des *métropoles* n'est pas sans alimenter un discours sur l'altérité qui permet la mise en perspective exacerbée des insipides espaces de l'Ici. Cependant, ces ailleurs insérés ne permettent pas une forme de perméabilité réciproque dans la mesure où ils ne sont accessibles aux Parisien.ne.s et Londonien.ne.s qu'au prix d'une certaine initiation, d'une forme de mérite ou, encore, ils ne le sont pas du tout. En ce sens, au regard du concept foucauldien d'*hétérotopie* (dont la notion est développée en 1967 lors d'une conférence intitulée « Des espaces autres »), le palais de Fortunio (L'Eldorado) comme la maison de Dakcha correspondent à une logique selon laquelle :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à

³⁶³ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse, op. cit.*, p. 13.

*l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.*³⁶⁴

Le palais de Fortunio est bien, effectivement, localisé à Paris alors que la maison de Dakcha est, quant à elle, effectivement localisée à Londres. Cependant, ni Parisiens ni Londoniens non-avertis ne sauraient les situer, encore moins les pénétrer. Il est entre autres précisé, page 195 de la nouvelle *Fortunio*, que ce « palais [est] inconnu, plus introuvable que l'Eldorado » et que la maison de Dakcha ressemble à une maison anglaise (PC, 344). Localisés mais non localisables, ces *points aveugles* restent fermés à la civilisation européenne pour développer leurs propres espace-temps.

Ainsi, l'Eldorado, qui intitulait initialement la nouvelle de 1837, s'apparente au centre d'intérêt de l'intrigue. En effet, chacun des personnages du texte (mais aussi son narrateur) n'a de cesse de se demander : mais où Fortunio peut-il bien vivre, *disparaître* ? Cette interrogation, longtemps sans réponse – le lecteur n'est instruit de l'existence du palais insulaire qu'à l'avant dernier chapitre – tient bien davantage les protagonistes en haleine que le pari institué entre George et Musidora lors du dîner du premier chapitre. Il s'agit alors d'un véritable lieu d'expérimentation esthétique mais aussi précisément de celui de la construction d'un fantasme utopique oriental. De ce fait, lorsqu'est présenté l'îlot édénique de Fortunio, le lecteur découvre « [u]ne bulle de pouvoir panoptique et classificateur, un module de l'enfermement qui rend possible la production d'un [Autre].³⁶⁵ ». Pourtant, l'espace d'altérité au cœur de celui parisien reste structuré de la même façon que ceux géographiquement lointains. La description du palais de Fortunio est, en effet, également régie par l'énumération prolifique de végétaux et autres animaux exotiques, notamment page 196. Cependant, la flore comme la faune du palais sous verre (inspiré dans une certaine mesure à l'auteur par sa visite au Palais des Plantes) sont systématiquement réifiées et/ou minéralisées dans la perspective d'une démonstration poétique et esthétique comme dans celle destinée à exprimer un fantasme de l'opulence. La description de l'Eldorado fait honneur « au dernier ouvrage où [Gautier a] librement exprimé sa pensée véritable³⁶⁶ » et propose un voyage visuel mais aussi olfactif et auditif, au sein d'un « rêve de

³⁶⁴ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 6 [PDF]. Nous soulignons.

³⁶⁵ DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. 165.

³⁶⁶ GAUTIER, Théophile dans une lettre à Sainte-Beuve adressée fin novembre 1863.

poète³⁶⁷ », d'un « nid merveilleux³⁶⁸ », d'un « nid de poésie³⁶⁹ » exacerbant la volupté orientale de ses occupantes comme la cruauté de son maître despotique et démiurge, du fait de l'entretien de l'ignorance des habitants de ce « conte de fées réalisé ». *Thébaïde des sens* paradoxale, l'évocation de l'Inde paraît ici, et en ce sens, plus au service de la démonstration d'une Beauté idéale et idéelle que de celle d'une réalité empirique ou encore, comme c'est souvent le cas concernant les espaces géographiques lointains, d'une transposition mystique et religieuse fascinante. En outre, ces manifestations sont mises en perspective par l'insularité complète du palais. En effet, ses ouvertures sont « murées » et son accès « impossible³⁷⁰ ». Il est l'instigateur mais aussi le produit d'une « illusion la plus complète³⁷¹ » qui repose sur le principe du diorama. De plus, sa description répond aux *topoi* de l'illisibilité comme de l'imperméabilité attachés à la démonstration des espaces *autres*, ce que la réminiscence de l'isotopie de l'invisibilité donne à lire : « inconnu ; introuvable ; mystérieuses ; secret » etc. (F, 195). Par ailleurs, ce luxe irréel est mis en exergue par un vocabulaire renvoyant à l'onirisme, au merveilleux et à la démesure : « miracle ; immense ; merveilleux ; magnifiquement ; illusion ; rêverie ; mirage ; enchanté ; magicien » etc. (F, 196-199) qui fait du palais de l'esthète Fortunio le lieu d'une projection fantasmatique et idéalisée, en somme impossible, au cœur de la capitale française.

Entre opulence, magnificence, luxe irréel, inimaginable et démesuré, le palais de Fortunio n'est pas, une fois de plus, orienté vers la représentation d'une Inde vraisemblable ni vers la description d'un espace oriental plausible. Il devient, en effet et lui aussi, prétexte à l'expression des fantasmes de son instigateur, qu'ils soient purement esthétiques ou dénonciateurs d'une société oppressive et désenchantée. En effet, et si l'Eldorado apparaît comme le lieu propice à l'accumulation d'une série de stéréotypes, il n'est pas moins la mise en lumière d'une critique acerbe de la capitale française et, hormis quant à la considération particulière de la satisfaction d'un caprice artistique, n'est-ce pas là, finalement, son propos. Paris devient, en ce sens, absolument déterminante pour la construction du palais, l'occasion d'« [u]ne insularité close et autonome, [...] qui peut traverser l'espace et se rendre indépendant des enracinements locaux.³⁷² » mais, pourtant, toujours attachée à ces derniers. Cette perspective autorise alors la narration d'un miroir déformant, contrasté et contrastant qui permet

³⁶⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 199.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 196.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 200.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 194.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 196.

³⁷² DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, *op. cit.*, p. 165.

essentiellement le requestionnement d'une modernité européenne tendant à l'annihilation du Beau, la dénonciation de « la mélasse de la civilisation moderne³⁷³ » aveuglée par l'illusion de sa puissance.

De surcroît, et de la même façon que le Parisien ne peut identifier les façades de l'Eldorado, il est impossible, de l'extérieur, de *voir* l'intérieur de la maison de Dakcha, à Londres. Cependant, contrairement à la prison dorée mise en place par l'esthète, le brahmane de *Partie Carrée* a mis à sa disposition un véritable observatoire, ce que laisse supposer l'évocation de « glaces sans tain³⁷⁴ ». Loin de l'utopie démiurgique de Fortunio, les habitants de la maison de Dakcha prétendent observer les Londoniens tout en restant à l'abri de leurs regards, ne permettant la rencontre des deux espaces qu'aux initiés et autres serviteurs dévoués (ce qui n'est pas le cas de l'Eldorado, dont personne ne connaît l'existence, pas même ses occupants). Cependant, la même constitution s'y donne à voir : la maison ressemble à une banale maison anglaise et s'ouvre sur la « cage de cristal d'une serre immense [...] ten[ant] sous cloche une vraie forêt vierge » qui s'épanouissait « avec une violence toute tropicale³⁷⁵ ». Si le Jardin des Plantes a fait forte impression à Gautier, le Crystal Palace londonien qui abrite l'Exposition universelle de 1842 ne le laisse pas moins indifférent et il n'en tarit pas d'éloge dans son article « L'Inde à l'Exposition universelle de Londres³⁷⁶ ». Une fois de plus et à dessein, l'espace intime et relatif à l'Inde est structuré par la démesure pour permettre un contraste saisissant face au factice rayonnement de la capitale anglaise.

Cependant, et alors que l'exposition du palais de *Fortunio* repose apparemment sur une forme de profusion globale et globalisante, une découverte progressive de la décoration intérieure guide la description de la maison de Dakcha, qui s'offre timidement au regard. Ainsi, l'évocation d'une série d'objets-clichés tels qu'une « fine natte indienne », un « Trimourti mystique », des « bouclier de peau d'éléphant ; sabre courbe ; krick malais³⁷⁷ » etc. permet immédiatement au lecteur d'identifier le lieu ainsi exposé, presque muséalement, comme lié d'une façon ou d'une autre à l'Inde. Il est d'ailleurs souligné, page 346, que ce premier salon d'une « simplicité élégante », véritable espace de transition entre espace extérieur londonien et espace intérieur hétérotopique indien, ne permet pas de déterminer si le lieu appartient à un

³⁷³ Gautier, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 199.

³⁷⁴ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 345.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 345.

³⁷⁶ GAUTIER, Théophile, « L'Inde à l'Exposition universelle de Londres », *op. cit.*, p. 5.

³⁷⁷ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 345.

nabab ou à un civilien ; ce qui ne manque pas d'une ironie piquante sous la plume du Français Théophile Gautier. En effet, en dotant la maison d'un *fanatique*³⁷⁸ indien des attributs de celle d'un civiliste, Anglais de surcroît, l'auteur ne départ pas son écriture d'une critique acerbe et *stéréotypée* de la démesure coloniale britannique qui semble transposer, jusque dans l'intimité des appartements, les prétentions des expositions universelles en vogue à cette époque. Par ailleurs, Volmerange ne se *réveille* pas au sein de cet espace de l'*entre-deux*... La pièce suivante, en revanche, répond à tous les stéréotypes décoratifs et d'ameublement attendus et déjà développés dans *Fortunio*, mêlant opulence, magnificence extrême et appareil merveilleux pour « rappel[er] la fabuleuse splendeur des contes orientaux³⁷⁹ » ou encore le palais de Bénarès. Comme cela fut souligné plus haut, la ville de Bénarès est considérée comme l'un des berceaux de la civilisation mais est, aussi, l'un des lieux les plus sacrés de l'Inde. Ainsi, contrairement à l'Eldorado, le narrateur sous-entend que la maison de Dakcha n'est pas la demeure d'un esthète mais bien le lieu de vie d'un homme religieux, ce qui n'est pas sans orienter la description de l'espace. Si Fortunio est bien le créateur tout-puissant de son propre palais, l'hétérotopie londonienne répond, quant à elle, à des puissances indiennes mystiques et, d'après les analyses susmentionnées, intrinsèquement monstrueuses, fantastiques (non plus merveilleuses) et terrifiantes, ce que laisse entrevoir la « frise comprenant les principaux mystères de la théologie indienne³⁸⁰ ». Cette dernière est d'ailleurs caractérisée par une forme de « vie étrange », des « complications », des « enlacements » et autres « mouvements immobiles³⁸¹ » qui répondent au *topos* de l'illisibilité attaché à l'appréhension gautiérienne de l'Inde. L'alliance de l'opulence et de la démesure architecturale comme végétale, combinée aux mystères et à la théologie indienne, ne manque pas d'élaborer un espace confus, étouffant, à l'atmosphère très particulière et inquiétante du sous-espace londonien et qui sera, par ailleurs, mis en perspective de façon plus exacerbée encore sur le sous-continent même, quelques chapitres plus tard.

L'expérience olfactive des espaces intérieurs et relatifs à l'Inde conserve, ici, toute son importance. En effet, l'énumération de différents parfums comme l'évocation d'une fumée et d'un brouillard contribuent à l'élaboration d'un espace confus et onirique, troublé. Ces parfums suspects, qui ne sont pas sans évoquer les fumoirs d'opium, font osciller les perspectives entre la véridicité du lieu représenté et la difficulté de le comprendre, toujours dans un registre

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 358.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 347.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 348.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 348.

apparenté au fantastique et qui n'est pas sans lien avec l'épisode, à venir, de la pagode. L'évocation, page 350, d'Éléphanta, de Jaggernaut et de la salle du palais d'Aureng-Zeb, qui sont des lieux véritables et géographiquement *identifiables*, renforce la confusion entre l'allusion au lieu fantasmé et mythique et l'acceptation d'espaces concrets. Cependant, si le rêve se diffuse et que Volmerange revient à lui, le lecteur doit-il considérer que celui-ci s'est dissipé ou que le rêve est devenu réalité ? À en croire le récit de Gautier, les deux interprétations sont possibles et surtout permises par l'évocation de l'espace indien. En faisant basculer la narration vers une focalisation interne, l'affirmation « il n'y avait pas moyen de douter » (PC, 351) dans l'esprit du colérique, imprévisible mais surtout naïf et enfantin Volmerange ne permet pas de répondre avec certitude à cette assertion.

Dans une perspective différente, l'analyse du cabinet du docteur Cherbonneau semble proposer une appréhension du lieu *autre* nuancée et axée sur l'hybridation, sur un « tiers-espace » retravaillé. Ce concept d'Homi K. Bhabha, développé en 1996 dans son ouvrage *Les lieux de la culture*, repose en effet sur la définition d'un espace selon une logique de traduction, « un lieu hybride, au sens figuré, ou la construction d'un objet nouveau, qui n'est *ni l'un ni l'autre* aliène comme il convient nos attentes [...]»³⁸² », sans pour autant que cette notion d'hybridité ne renvoie qu'à « un troisième terme qui résout la tension entre deux cultures [...]»³⁸³ ». L'hybridité renvoie, alors et en ce sens, toujours « à l'écran clivé du soi et de son double»³⁸⁴ » qui met en perspective un espace trouble. Ainsi, si la description de la maison de Dakcha n'est pas sans se départir d'une certaine ironie sous-entendue par la confusion entre nabab et civiliste, le cabinet du docteur Cherbonneau semble, quant à lui, le lieu de rencontre surprenant entre les sciences *modernes* européennes et celles indiennes plus « excentriques»³⁸⁵ » et « incompréhensibles»³⁸⁶ ». En outre, contrairement à l'Eldorado et à la maison du brahmane, l'appartement de Cherbonneau est très précisément localisable du fait de l'explication de son emplacement géographique au « rez-de-chaussée d'un vieil hôtel de la rue du Regard, [dans] un appartement en enfilade comme on les faisait jadis [...]»³⁸⁷ ». Il est intéressant de relever que la rue du Regard se trouve dans le sixième arrondissement de Paris (ou arrondissement du Luxembourg) qui héberge certaines des plus hautes écoles de sciences de la capitale mais aussi

³⁸² BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 64.

³⁸³ *Ibid.*, p. 144.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 145.

³⁸⁵ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 308.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 301.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 308.

ses plus prestigieuses universités. Dans *Avatar*, le lieu de la rencontre entre l'Ici et l'Ailleurs est donc, en apparence, *identifiable* et garant d'une forme d'autorité. Cependant, et alors que le paradoxal docteur n'ouvre ses portes qu'à ceux qu'il estime méritants (et/ou perdus), l'intérieur du cabinet introduit une forme d'altérité ambivalente où règne, une fois de plus, un brouillage des codes et des frontières entre les espaces. En effet, la description du lieu de rencontre entre des sciences apparemment opposées commence par l'évocation d'un « climat incendiaire », d'un « air brûlant³⁸⁸ ». Si la précision d'une température de « 35 ou 40 degrés » n'a pas vocation à choquer les lecteurs actuels, une telle fournaise ne devait pas manquer de surprendre les lecteurs contemporains de l'auteur... Le cabinet de Cherbonneau introduit donc ses visiteurs au sein d'une atmosphère particulière où, hormis son occupant, nul ne peut respirer, toujours ancré au cœur de la capitale française, elle-même considérée comme étouffante.

Aussi, toujours au contraire des luxuriantes descriptions du palais de Fortunio et de la maison de Dakcha, le cabinet du docteur n'est que très simplement meublé de « divans bas³⁸⁹ » et la description se porte d'ores et déjà sur l'évocation de nombreux lieux orientaux géographiques et culturels (Ceylan, Japon, Thugg, Calcutta et Lucknow³⁹⁰, appelée, parfois, le « Paris de l'Orient ») dont certains paraissent spécifiques et annonciateurs du souvenir évoqué précédemment dans cette étude. Néanmoins, l'accent est mis sur l'accumulation d'éléments qui semblent mettre en perspective une « naïveté barbare », « funèbre », ou encore des « idoles hindoues³⁹¹ » caricaturales et stéréotypées, pétries de violence (qui ne manquent pas de rappeler la description de certains objets observés par l'auteur lors de l'Exposition universelle de Londres). Le cabinet du docteur ressemble, en ce sens, à une sorte de musée de curiosités qui exacerbe l'aspect mystique et effrayant de cet espace mêlant sciences de l'Ici et savoirs de l'Ailleurs, entassés et incohérents (en témoignent l'évocation de Krisna en « Christ indien³⁹² », celle de livres sanskrits « ressembl[ant] plus à des persiennes qu'à des volumes comme les entend la librairie européenne³⁹³ » ou, encore, la rencontre fortuite d'une machine électrique et des idoles). Par ailleurs, la difficulté de « pénétrer dans cette retraite bizarre³⁹⁴ » sous-tend les allées et venues d'Octave comme d'Olaf qui sont, dans la veine des espaces hétérotopiques

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 309.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 309.

³⁹⁰ Ville cosmopolite du Nord de l'Inde qui fut l'un des centres stratégiques de la révolte des Cipayes. Il s'agit d'un espace capital dans le cadre des mouvements de l'indépendance indienne.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 309.

³⁹² *Ibid.*, p. 310.

³⁹³ *Ibid.*, p. 310.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 310.

susmentionnés, frappés d'une expérience olfactive complète. Cependant, elle semble, dans *Avatar*, apparentée à une fréquentation cauchemardesque assimilée à la suffocation, l'enivrement, le vertige, l'asphyxie et le malaise (A, 311) que le docteur va dissiper en « créant un frais paradis dans cet enfer de chaleur³⁹⁵ ». Ainsi, si les espaces indiens de *Fortunio* comme de *Partie Carrée* mêlaient confusément fantastique et paradis terrestre, celui instauré par Cherbonneau apparaît comme tout à fait artificiel. Néanmoins, l'appartement reste, à l'instar de ses prédécesseurs, structuré par l'isotopie de la confusion et de l'illisibilité inquiétante, comme le laisse supposer l'emploi réitéré de termes tels que « chimérique ; fabuleux ; inquiétante ; compliquée ; difficile ; bizarre » etc. pages 309 et 310. Le cabinet du docteur Balthazar Cherbonneau porte ainsi très nettement les marques de la confusion entre le lieu et les espaces parisiens et modernes et ceux indiens, inconnus et effrayants.

Si les Ailleurs géographiques gautiériers paraissent opaques, barbares et monstrueux, leur inscription au sein même des espaces relatifs à l'Ici met souvent en exergue leur caractère fastueux mais, surtout, utopique et finalement prétexte à la dénonciation des manques comme des manquements des *métropoles* ouest-européennes, dont la définition orientée est considérée par contraste. La richesse et la beauté de ces espaces intérieurs *expérimentaux*, à Londres comme à Paris, font écho aux tristes et déceptifs espaces relatifs à l'Ici tout comme ils détonnent avec la sauvage et terrifiante nature de ceux indiens et *décentrés* pour permettre la mise en perspective d'un décalage saisissant structuré par une dimension fantasmatique voire fantastique. Par la répétition de réseaux de significations denses comme de ses stéréotypes, l'évocation des éléments qui appellent des géographies lointaines, notamment celles des Indes, confortent l'insaisissabilité d'ailleurs spatiaux illisibles qui pénètrent inmanquablement les capitales française et anglaise disharmoniques et désenchantées, sans que ces dernières ne puissent jamais les saisir.

Ainsi, il est tout à fait remarquable que l'appel à une Inde – et, plus largement, à un Orient – fantasmatique mais empreinte de stéréotypes, qu'il soit analeptique, « concret » ou encore inséré au cœur des capitales ouest-européennes, traduise non seulement les

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 310. Rappelons que la chaleur est un *topos* récurrent et fermement attaché à la description de l'Inde, notamment depuis la mise en exergue du déterminisme climatique des Lumières. Cf. Catherine Weinberger-Thomas (dir.), « La yeux fertiles de la mémoire » in *L'Inde et l'imaginaire. India in Western imagination*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « collection Purusartha », 1988. p. 20 ; cf. Claudine Le Blanc, *Les livres de l'Inde. Une littérature étrangère en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014. p. 9 : « un pays [l'Inde] dont la chaleur est un *topos* de la littérature coloniale contemporaine ».

manquements de la civilisation occidentale, il permet d'amorcer les tenants d'une « définition par contraste³⁹⁶ ». Car si l'expression de la genèse de Fortunio autorise la démonstration d'un personnage idéal et idéal démiurgique, légitimant ainsi son observation du *monde* parisien, l'ambivalence d'un tel contraste semble moins attachée au besoin narratif de dire l'Autre que de permettre l'amorce d'une définition des instances supposées de pouvoir aristocratiques, vraisemblablement insatisfaisantes. En outre, toujours sous le joug d'une construction ambivalente, l'expérience du sous-continent, qu'elle soit *racontée* ou apparemment effective, ne manque pas de tendre à la mise en perspective d'un espace finalement insaisissable, effrayant même, notamment parce que soumis à l'oppression anglaise. Or, le compte rendu presque encyclopédique de la géographie indienne apparaît comme l'opportunité, la tentative de saisie par contraste d'une Europe elle-même *barbare*, comme le souligne Dakcha, ou encore décevante et insuffisante, telle que la conçoivent Fortunio et Cherbonneau, une Europe trouble, angoissante du fait de son effroyable et inéluctable mutation. En ce sens, l'insertion d'un tel fantasme, au cœur de Londres et de Paris, permet notamment de souligner l'ignobilité des espaces liés à la civilisation occidentale, la *rêverie de poète* ainsi amorcée ne pouvant s'offrir aux yeux du *vulgaire* sans prendre le risque de *disparaître*, contaminée par le regard inquisiteur et vorace d'une société mondaine qui périclite. L'Inde ainsi disposée au centre du *monde* devient dès lors angoissante, opaque et mortifère, reflet déformé et déformant mais néanmoins fidèle d'une Europe de l'Ouest rétrécie et accélérée, macabrement embourgeoisée, systématiquement déçue par l'impossibilité d'une possession effective du *pays de l'antique sagesse*.

Selon Jackie Assayag, l'Inde (et plus largement l'Orient) « rest[e] donc plus une orientation onirique, un décor en forme d'écrin à sortilège qu'un véritable lieu géographique³⁹⁷ ». Ainsi, la mise en perspective du fantasme contrasté et inassouvi d'un Ailleurs « au fort pouvoir suggestif³⁹⁸ » permet de mettre en exergue les travers d'une modernité occidentale et de ses sociétés malades. L'enfermement systématique d'individus qui n'ont de cesse de se dérober au regard de la « mélasse de la population » permet ainsi, finalement, la démonstration de « l'ignoble Paris que vous savez » comme de l'abominable Londres. Cependant, si l'aristocratie ne peut se défaire de la *dépendance* du regard de l'Autre, qu'il soit

³⁹⁶ SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme*, op. cit., p. 14.

³⁹⁷ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse*, op. cit., p. 62.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 62.

social ou géographique, son caractère éminemment nombriliste ne saurait l'empêcher d'être contaminée, peu à peu, par l'industrielle modernité des sociétés à l'œuvre. Renfermés, les espaces relatifs à l'Ici deviennent l'incarnation métonymique des troubles qui s'emparent des capitales ouest-européennes mais aussi l'écho de l'insignifiance de plus en plus marquée d'une aristocratie qui s'efface au profit de la montée en puissance de la bourgeoisie capitaliste là où l'Ailleurs tente, sous la « croûte » de sa façade, à l'abri d'une *vitre* ou sous le prétexte d'un cabinet, de révéler la survivance d'un Idéal esthétique, l'espérance, déçue, d'un syncrétisme impossible. Ainsi, Ici ou Ailleurs, les espaces sont résolument menaçants, illisibles, méphitiques et semblent refléter une désillusion gémellaire face à un système capitaliste ne proposant aucune alternative. La grande ville devient opaque, impraticable et *boueuse*, à l'instar des jungles du sous-continent qui la renvoient à sa propre illisibilité. En ce sens, l'écriture de l'Inde, « qui paraît, de tous les pays d'Orient, le plus excessif, dans l'horreur comme dans la beauté³⁹⁹ », permet de saisir avec force les inquiétudes et angoisses qui se sont immiscées au cœur même des métropoles en pleine mutation, d'en proposer le reflet catastrophique permettant une dénonciation acerbe d'un Progrès annihilant et immuablement contaminateur.

Conclusion

Face à un Ici porteur de désillusions, notamment du fait de la considération purement mercantile des modèles et inspirations esthétiques de l'auteur, l'écriture d'Ailleurs opaques semble ainsi répondre à la factice translucidité d'une civilisation européenne trompeuse et au sein de laquelle le Beau comme le fantasme d'un âge d'or primitif sont révélés impossibles par le contact d'altérités problématiques. Contre-points d'une crise qui s'amorce immanquablement, ces Ailleurs, atemporels et invraisemblables, mettent en perspective le monstre qu'est l'Ici, d'autant plus dangereux qu'il est rendu, aux yeux d'hommes obnubilés par le culte des apparences et le désir de possession, illisible. Alors que Barbéris souligne qu'« on ne rêve que sur de l'anormal, du réprimé, de l'interdit⁴⁰⁰ », la fabrication d'un chronotope chimérique permet d'établir le douloureux constat selon lequel la modernité européenne occidentale est condamnée à une apparente décadence, une irréversible dégradation. En proie au désenchantement induit par une bourgeoisie capitaliste en plein essor comme à une industrialisation infernale, l'échec systématique de l'expérience indienne, qu'elle soit tentée à

³⁹⁹ CHAMPION, Catherine, « La description du paysage indien » in *L'Inde et l'imaginaire*, op. cit., p. 92.

⁴⁰⁰ BARBÉRIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, op. cit., p. 62.

Paris, à Londres ou encore sur le territoire lointain lui-même mais, aussi, l'impossible syncrétisme d'une Antiquité glorieuse et d'un présent immédiat et insatisfaisant ne manquent pas de traduire l'épreuve comme le constat d'un monde qui se rétrécit, irrévocablement. En ce sens, et par l'image résolument mortifère que lui propose, en miroir, une Inde stéréotypée et, elle aussi, contaminée par la modernité occidentale, ce corpus met violemment en perspective :

[la] *consommation d'une illusion, et sans aucune consolation, puisque l'Occident engendre, où qu'il se répande, une âpre désolation. Sous la fêrule triviale de la moderne mais déjà vieille Europe, tout l'univers apprend le jeu sinistre du dédoublement hypocrite qui transforme en spectacles vénaux notre « berceau cosmogonique ».*⁴⁰¹

Comme le souligne Catherine Champion, « l'image de l'Inde s'ancre donc dans l'inconscient collectif en une alternance de volupté et de sauvagerie dans le contexte d'un besoin de régénération de l'Occident⁴⁰² ». Or, l'appel à une « nature aussi dérégulée⁴⁰³ » ne manque pas de traduire le dérèglement de ces sociétés ouest-européennes accélérées, dégénérées. Cherchant dans l'espace la possibilité d'une salvation ou, plus modestement, d'un espoir, l'échec systématique de la rencontre entre un Ici embourgeoisé et un Ailleurs fuyant permet de mettre en évidence la déconvenue certaine d'une génération qui doit « abdiquer sa personnalité et accepter les plus grands sacrifices⁴⁰⁴ ». Rendues malades par l'accélération effrénée d'un temps historique structuré par les révolutions, les capitales française et anglaise deviennent la représentation fidèle des défaillances d'une *vieille Europe qui se croit jeune* et qui, pourtant, entretient la vaste mascarade de son illusion de puissance. Et si son besoin absolu de contrôle ne parvient pas à *masquer* l'altération de son influence, le recours constant à des Ailleurs atemporels comme géographiques lointains, vecteurs d'idéaux primitifs et esthétiques perdus, ne manque pas de mettre en perspective, ici, cette impossible combinaison du Beau et du moderne, du sage et de l'industriel, pour témoigner de la vacuité d'un rayonnement obscur contribuant à la mise en exergue d'un impérialisme lui aussi, et finalement, décevant. En ce sens, la tentative de fabrication d'une altérité stéréotypique qui tend à proposer un regard artificiellement distancié sur une civilisation moderne en désuétude, et dont les rouages réificateurs sont repris par un Autre aux airs de Pygmalion, ne permettrait-elle pas de relever l'impossibilité d'un façonnement idéal et Idéal, d'un Ici irrévocablement condamné à l'échec ?

⁴⁰¹ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse*, op. cit., p. 140.

⁴⁰² CHAMPION, Catherine, « La description du paysage indien » in *L'Inde et l'imaginaire*, op. cit., p. 112.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁰⁴ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 87.

CHAPITRE II

CONSTRUCTION DE L'AUTRE, DÉFINITION DE SOI

Les espaces attachés à l'Ici comme à l'Ailleurs sont parcourus et, en partie, structurés par un ensemble de personnages apparemment destinés à les régir mais, surtout, à les incarner métonymiquement. En effet, alors que les insuffisances des capitales ouest-européennes sont mises en exergue par une aristocratie « languissante¹ », l'élaboration d'espaces autres est systématiquement articulée et définie par la construction d'une altérité stéréotypique et ambivalente insistant sur l'impuissance de la société mondaine de référence pour relever la tentative infructueuse d'une influence performée, d'un Idéal problématique et impossible. En outre, il est souligné, dans l'ouvrage collectif *L'Empire vous répond*, que :

Le discours dominant construit l'Altérité de telle manière qu'il contient toujours une trace d'ambivalence ou d'angoisse par rapport à sa propre autorité. Afin de conserver son autorité sur l'Autre dans une situation coloniale, le discours impérial s'efforce de tracer les contours de l'Autre pour en faire un être radicalement différent, mais il doit en même temps rester suffisamment semblable à cet Autre pour valoriser son contrôle sur lui.²

Ainsi, alors que le langage est considéré comme « vecteur de pouvoir³ » et est toujours « non neutre⁴ », Mikhaïl Bakhtine insiste sur la qualité de celui « particulier au roman » qui permettrait d'y envisager plus spécifiquement le discours comme « objet de représentation⁵ » d'une part mais aussi, d'autre part, de révéler les enjeux de désir et de pouvoir correspondant à une *production discursive* particulière, systématique et orientée. « Jeu complexe de clair-obscur⁶ », le discours « représente et est représenté⁷ » dans le roman et « le sujet se sert de la parole et du discours pour se « représenter lui-même, tel qu'il appelle l'« autre » à le constater⁸ ». En ce sens, si « le langage est toujours orienté⁹ », dans quelle mesure, au sein de *Fortunio*, *Partie Carrée* et *Avatar*, l'élaboration d'un discours affilié à une élite apparemment dominante, masculine, blanche et aristocratique ouest-européenne contribue-t-elle, au sein de

¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 79.

² ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'Empire vous répond*, *op. cit.*, p. 126.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ BAKHTINE, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 115. Cette idée est largement reprise par Michel Foucault dans son ouvrage *L'ordre du discours* (*op. cit.*) qui ajoute, page 12, que le discours n'est pas non plus « transparent ».

⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁶ BAKHTINE, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 100.

⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁸ BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966. p. 77.

⁹ ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'Empire vous répond*. *op. cit.*, p. 197.

la narration et par la construction stéréotypique de l'Autre, de l'étranger, de la femme ou encore du bourgeois, à la possibilité privilégiée d'une définition de *soi* comme d'une autorité visiblement problématiques ? Dans la perspective d'une tentative de saisie immédiate de telles figures d'altérité, comment l'écriture de l'Autre, de ses *espaces*, autorise-t-elle, par contraste, l'opportunité d'une élaboration discursive du Même et du familier, accablés par le joug de la modernité comme de l'industrialisation ? Il est tout à fait remarquable qu'au sein des œuvres du corpus de cette étude pareille instance de domination ne puisse échapper à la critique instituée par Gautier quant aux insuffisances d'une société ouest-européenne qui, dans son ensemble, participe de l'annihilation du Beau cher à l'auteur. À cet égard, si le statut de l'énonciation reste attaché à une élite masculine blanche, celui-ci est davantage affilié à la figure de l'*artiste* cosmopolite, sous couvert de transfert comme d'appropriation culturels, figure qui ne saurait se satisfaire des manquements d'une aristocratie désillusionnée voire mélancolique pour trouver son expression la plus aboutie dans l'écriture de l'esthète Fortunio, idéal de virilité qui abandonne, finalement, la capitale française à son triste sort.

Le deuxième chapitre de cette analyse permet ainsi de considérer comme d'interroger les tenants et aboutissants de la représentation imaginaire de l'étranger¹⁰, sous-tendue par le besoin constant de saisir l'Autre fuyant et angoissant, de le réifier pour en faire un objet de comparaison systématique mais, surtout, nécessaire. En outre, si le *moi* s'apparente toujours à une fiction¹¹ et que « toute identité se construit à travers la différence¹² », il semble évident que la construction de l'altérité soit de prime abord envisagée – et envisageable – par sa mise en texte, l'élaboration d'histoires à son sujet qui tendent non seulement à conforter la représentation mais aussi la position ambivalentes d'une élite dominante tout en justifiant l'exclusion de ceux qui ne sauraient être intégrés à ce système sans qu'il n'en soit *dérangé*. Dans cette perspective, au sein d'une société impérialiste¹³ en pleine mutation, la réaffirmation de *soi* passe nécessairement par une construction en miroir, de et par l'Autre, par la tentative d'une saisie discursive et représentationnelle qui permettrait, alors, de se définir par contraste. En effet, et puisque l'identité n'est autre qu'une invention, une construction, « le moi ne [peut] se constituer qu'à travers ce genre de contestation absente-présente de quelque chose d'autre,

¹⁰ Expression empruntée à Abdelkebir Khatibi, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ HALL, Stuart, *Identité et culture 2*, *op. cit.*, p.23.

¹² *Ibid.*, p.23.

¹³ Au sein des capitales occidentales, le caractère impérialiste de cette société se donne à lire, entre autres, dans l'accumulation d'objets relatifs à l'Ailleurs et à leur démonstration « tape-à-l'œil », mais est également et particulièrement visible dans sa possession de serveurs extra-européens. Cette société est, alors, toute tendue vers l'affirmation constante de sa domination sur l'Autre et le monde, et se caractérise par un désir de possession « compulsif » de ce.ux que nous mentionnons précédemment et qui sembleraient faire leur richesse.

d'une sorte d'autre « vrai moi » qui à la fois est là et n'est pas là¹⁴ ». Dans la mesure où « le discours est toujours déjà situé¹⁵ » mais qu'une identification à une élite qui dépérit n'est plus suffisamment rassurante, la définition de soi, de son époque, de sa société et de ses espaces, ne semble dès lors plus permise que par l'élaboration d'un tel contraste, toujours opaque, confortant l'échec d'une auto-valorisation résolument déceptive mais qui passe par la performance d'un prestige révolu. Considérant alors que « la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste¹⁶ », et si « toute mise en scène du moi est étroitement dépendante de l'image qu'on se fait du partenaire¹⁷ », que « le « je » construit son identité dans son rapport à un « vous »¹⁸ », la relation coloniale à l'œuvre ne permet-elle pas la mise en exergue des manques et manquements d'une Europe impérialiste tout entière tournée vers l'espoir – déçu – de sa régénérescence pour réaffirmer, systématiquement, sa profonde dépendance à l'Autre ? Justifiés par l'écriture d'une expérience de transfert culturel résolument déceptive, dans le cas de Fortunio, ou encore par celle d'une appropriation culturelle dans le cas du paradoxal docteur Cherbonneau, l'échec du syncrétisme tant espéré comme la performance problématique des savoirs lointains, au cœur des capitales ouest-européennes, ainsi que la déconsidération d'une Inde libérée de l'Anglais mettent en exergue la dégénérescence de la *civilisation*. Figure pédagogique problématique mais dont la démarche ethnologique, sous couvert d'une « modalité d'écriture cosmopolite¹⁹ », permet la justification d'un point de vue décentré sur *soi*, la construction du stéréotype oriental semble, alors, seule à même de réaffirmer l'illusion de puissance attachée à l'identité d'une *vieille Europe qui se croit jeune*, aveuglée par les prestiges d'un passé pourtant révolu. Et si Jean-Marc Moura suggère que « le cliché signale au lecteur qu'il entre dans un monde convenu où le plaisir de la narration vive et familière cache des enseignements intéressants²⁰ », dans ce cas quels sont-ils ? Car puisque l'Autre ne saurait, en définitive, qu'être saisi par le prisme de la stéréotypie, stable par définition, n'est-ce pas là prendre le risque de proposer une construction de *soi* elle aussi figée et, par conséquent, éminemment caricaturale ?

¹⁴ HALL, Stuart, *Identité et culture 2*, *op. cit.*, p.21.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 260.

¹⁷ AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, « L'interrogatoire philosophique », 2010. p. 130.

¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹ GILROY, Paul, *Mélancolie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 95.

²⁰ MOURA, Jean-Marc, *La Littérature des lointains*, *op. cit.*, p. 54.

1. Représentation imaginaire de l'étranger

Ainsi, dans son ouvrage *Les Mythes des Indes*, Michel Angot relève le fait que les mythes indiens ou hindous « sont faits du regard que nous portons sur leur culture²¹ ». Dans la même perspective, et au regard du corpus de cette étude, l'assertion de Jacques Huré, selon laquelle « toute une partie du discours oriental de Gautier trouve sa source dans le commentaire de ce qu'il voit à Paris²² », permet alors de considérer la construction ambivalente de la représentation de l'Autre. En effet, et alors que l'auteur n'a fait de l'Inde qu'une expérience performée au cœur d'une capitale désenchantée, de la découverte de traductions en vogue à sa *rencontre* avec les bayadères, la construction discursive de l'altérité exotique devient le produit d'un amalgame de textes et d'images émergeant d'un regard foncièrement eurocentré donc problématique. Alors qu'« au bout du compte domine le goût du bizarre et pour d'indéracinables préjugés parfois curieusement puisés aux sources les mieux informées²³ », l'Autre s'apparente essentiellement à un théâtre d'expérimentation, un « miroir brisé de la condition humaine et de son rapport à l'Autre²⁴ » ayant « un rôle particulier à jouer à l'intérieur de l'Europe²⁵ » et qui est, fondamentalement, attaché à elle. Et si une telle modalité de représentation relève d'une volonté de domination d'une part, la « fixité dans la construction idéologique et mode de représentation de l'altérité²⁶ » permet à la *civilisation* de se définir par contraste à une entité lointaine et stéréotypée, d'autre part. À cet égard, au sein des sociétés ouest-européennes en pleine mutation, industrielle, démographique ou encore sociale, et dans la perspective d'une définition contrastée et contrastante du Même, l'Autre se doit d'être *identifiable*.

Or, à Paris comme à Londres, l'ensemble des figures d'altérité est fuyant, invisible et, toujours, résolument opaque... En ce sens, dans quelle mesure l'écriture stéréotypique de l'Autre constitue-t-elle, seule, l'opportunité d'une réalisation du désenchantement qui semble s'emparer de la *civilisation* ? Et si l'Oriental.e est insaisissable pour les personnages occidentaux du corpus de cette étude, quels sont les enjeux véritables d'une narration sans cesse déployée par la construction d'une altérité dont elle est foncièrement dépendante ? Car si

²¹ ANGOT, Michel, *Les Mythes des Indes*, *op. cit.*, p. 21.

²² HURÉ, Jacques, « Un orient sans frontières » in « *L'Orient de Théophile Gautier* », Bulletin de la Société Théophile Gautier, Tome 1, Montpellier, 1990. p. 253.

²³ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse*, *op. cit.*, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 88.

²⁶ BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 121.

Fortunio, Dakcha ou encore Cherbonneau ne se donnent à *voir* qu'à un groupuscule *privilegié*, il est tout à fait remarquable que l'ensemble de la société mondaine mais aussi celui de la diégèse se concentrent, justement, sur la construction discursive de figures d'altérité ambivalentes et problématiques qu'elles tentent de *figer*. Dans cette perspective, l'élaboration du stéréotype oriental, masculin et féminin, comme les représentations de l'esclave et de la domestique, semblent l'opportunité d'une réaffirmation des manques et manquements de la *civilisation*, non seulement dans la considération d'une industrialisation annihilatrice mais aussi quant à la dénonciation de l'essor de la bourgeoisie. En effet, la création de fantasmes, réhaussée par un ensemble de figures féminines encore et davantage réifiées, produits d'amalgames de traductions, participe toujours d'une attirance-répulsion mettant en exergue l'impossibilité de répondre avec satisfaction aux espoirs déçus d'une génération désillusionnée. De manière saisissante, ces constructions idéalisées et attendues marquent, bien au contraire, la présence angoissante de l'autre de l'Autre, du « négrillon », du « domestique », du « déchu » qui, malgré une élaboration tout aussi stéréotypée, ne saurait masquer, en deçà d'une forme d'exergue fantasmatique, la réalité de la relation comme de la situation coloniale dont dépend le rayonnement des capitales occidentales.

A. Stéréotype masculin : du scientifique hybride à l'esthète indien

« Il se forme, avec le Grand Siècle en particulier, une manière de penser l'autre colonial qu'un langage tout fait permet.²⁷ ». Or, comment appréhender l'altérité lorsqu'elle se trouve immiscée au cœur même des capitales ouest-européennes mais, surtout, qu'elle peut s'y rendre absolument invisible ? Si la narration des œuvres du corpus de cette étude passe par la tentative constante d'une saisie diégétique et textuelle de l'Autre, dans l'espace supposément familier, son invisibilité persistante, sous-tendant son omniprésence, ne manque pas d'alimenter aussi bien une forme de fascination qu'une autre plus inquiète, angoissée face au constat d'une impossible maîtrise. Ainsi, de *Fortunio* à *Avatar*, « un désir brutal de s'unir avec l'Inde et de la capter – donc de la figer –²⁸ » transparaît avec une insistance remarquable. Par conséquent, la construction discursive de l'Autre ne saurait s'élaborer autrement que par une écriture stéréotypique qui, comme le relèvent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, « ne se modifie

²⁷ DUBREUIL, Laurent, *L'Empire du langage*, Paris, Hermann Éditeurs, « savoir lettres », 2008, p. 12.

²⁸ CHAMPION, Catherine, « L'image de l'Inde dans la fiction populaire française aux XIX^e et XX^e siècles » in LOMBARD, Denys (dir.), *Rêver l'Asie*, op. cit., p. 56.

point, reste toujours de même²⁹ » pour « favoriser une vision schématique et déformée de l'autre qui entraîne des préjugés³⁰ » mais qui permet, au moins, de le *situer*. En ce sens, « figé et rigide³¹ », le stéréotype est intrinsèquement rassurant en ce qu'il est, par définition, stable et qu'il permet de faire de l'insaisissable une donnée « connaissable et visible³² » qui participe, pourtant et toujours, d'un « processus d'exclusion³³ » qui se veut, lui aussi, rassurant.

Pour autant, chacun des textes s'agglutine et s'amalgame autour de cette altérité farouche, se construit essentiellement dans la dépendance effective d'imaginaires lointains et fantasmés qui, en définitive, ne semblent jamais répondre pleinement au besoin de régénérescence d'une société moderne insatisfaisante, sous-tendue par l'industrie et régie par le capital. La construction stéréotypée de l'Autre deviendrait-elle, alors, unique moyen de ressaisie de ce qui est en train de se jouer à Paris comme à Londres et, plus largement, dans le monde impérial ; en somme, la dernière tentative d'une réaffirmation de pouvoir constamment mise à mal et, finalement, déçue ? À cet égard, dans quelle mesure la construction de l'Autre Indien, masculin, esthète et mystérieux mais toujours violent et imprévisible voire, dans les cas de Dolfos et de Volmerange, manipulateur et assassin, permet-elle d'amorcer la critique d'une élite dominante enorgueillie d'un prestige pourtant révolu ? Et pourquoi cette construction se doit-elle d'être aussi systématiquement réitérée ? Dans une autre mesure, comment l'élaboration narrative de vieux brahmanes, dont l'ambition et la volonté sont effrayantes, permet-elle à son tour de mettre en perspective les manques et manquements d'une Europe obnubilée par l'idée de Progrès ? En ce sens, la profusion de références intertextuelles comme interartiales qui régissent l'ensemble de ces constructions, oscillant entre beauté fantasmagorique et *étrange étrangeté*, ne manquerait pas de contribuer fermement à la fixité de personnages pourtant destinés à désenclaver la vision figée d'une Europe par elle-même...

a. De l'ambivalence de l'autorité masculine : entre apparats et apparences

Il est particulièrement troublant que chacun des personnages masculins attachés de près ou de loin à l'Inde apparaisse tout d'abord affublé de l'« hideux costume moderne³⁴ », que ce

²⁹ AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 25.

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p. 28.

³² BHABHA, Homi. K., *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 127.

³³ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse*, op. cit., p. 22.

³⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 70.

soit lors de sa première apparition dans le *monde* ou encore afin de déterminer sa position au sein de celui-ci. Ainsi, alors que « la nature robuste [de Volmerange] assouplie par l'élégance et la parfaite tenue de gentilhomme, avait une grâce extrême, la grâce de la force³⁵ », son costume n'est pas plus décrit que celui de Fortunio, « dernier type de la beauté virile, disparue du monde depuis la nouvelle ère³⁶ ». Néanmoins, si l'habit du jeune gentleman permet d'amoindrir le caractère oriental de sa physionomie, dans le cas de l'esthète « la description d'un gilet, d'un habit et d'un pantalon modernes ferait reculer d'horreur de plus hardis que nous³⁷ ». En outre, et dans ce costume, Fortunio reste comparé à un « chef-d'œuvre des plus lyriques tailleurs de Paris », alliant « aristocratique et nonchalant » avec une « grâce distraite », le tout réhaussé d'une « élégance divine ». De manière saisissante chez l'un, plus modeste chez l'autre, le vêtement canonique du parfait gentilhomme permet immédiatement de mettre en exergue l'allure étrange des personnages et autorise une discordance remarquable avec leurs origines lointaines. En outre, loin de toucher seulement les jeunes hommes, cette première apparition, systématiquement amorcée sous l'égide du contraste, est également attachée à l'élaboration paradoxale des vieux brahmanes, grands régisseurs de destinées catastrophiques. Ainsi, Dakcha³⁸ est introduit vêtu de son « large habit noir, sa culotte et ses bas de soie que n'eût pas désavoué un ministre prêt à monter en chair ». « Costume tout à fait contraire à l'emploi d'apparition³⁹ », l'habit autorise ici une antithèse aussi percutante que ridicule qui sera systématiquement associée, semble-t-il, au décalage déroutant institué par la présence de tels caractères au cœur des capitales française et anglaise. En effet, Cherbonneau apparaît lui-même dans « le costume classique du médecin : habit et pantalon de drap noir, gilet de soie de même couleur⁴⁰ », ce qui ne manque pas de détonner avec sa physionomie, précédemment décrite dans le texte. De surcroît, et dans le cas du docteur, le contraste entre la figure et l'habit, au-delà d'une perspective fantastique, marque un décalage troublant dans le sens où, par son vêtement, il est censé incarner une forme d'autorité scientifique non seulement reconnue mais surtout traditionnellement acceptée et acceptable, comme ce peut être le cas du ministre du culte.

³⁵ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 279.

³⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 179.

³⁷ *Ibid.*, p. 71.

³⁸ Dont le patronyme renvoie, comme le souligne Martine Lavaud, au « fils aîné de Brahma et l'aîné de la création, est sorti du grand orteil de ce premier personnage de la trinité hindoue" (*Biographie ancienne et moderne. Partie mythologique*, tome LIV, Chez L.G Michaud, 1832, p. 79). Ce père eut de nombreuses filles qui engendrèrent à leur tour les oiseaux, les vaches, les serpents, les apsaras etc. », GAUTIER, Théophile, *Fortunio, Partie Carrée, Spirite*, *op. cit.*, note 4 p. 756.

³⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carré*, *op. cit.*, p. 347.

⁴⁰ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 280.

Or, dans le cas du fanatique Indien comme dans celui du scientifique qui en a l'apparence, l'habit noir semble avant tout mettre en exergue le contraste saisissant entre l'enveloppe charnelle et celle vestimentaire, censément « classique ». Ainsi, relativement au personnage de Dakcha comme de Cherbonneau, la description physique se veut systématiquement hyperbolique et reprend, de 1848 à 1856, un ensemble de *topoi* correspondant à la description de l'homme hors d'âge et effrayant. De ce fait, et alors que la description des hommes est toujours amorcée par le détail du visage, celui des deux personnages fantastiques est immédiatement catégorisé de « figure⁴¹ » et de « face⁴² », fait office de « masque exposé aux rayons du soleil⁴³ », le motif de la calcination étant un cliché récurrent quant à la construction des brahmanes. Dans cette perspective, si le portrait de Cherbonneau est « tanné par l'âge, calciné à des cieux incandescents, usé », la tête de Dakcha est « hâlée – brûlée – comme calcinée par le soleil », le procédé de gradation faisant alors, et très nettement, partie intégrante de la construction discursive des deux protagonistes. En outre, le recours à un bestiaire spécifique⁴⁴, à savoir, ici, « les jointures des mains, presque pareilles à celles des orangs-outangs » (PC, 346) et la « patte brune » (A, 282), alimente une mise en texte sous-tendue par un ensemble de stéréotypes largement en vogue à l'époque, tout comme l'est la description d'un « nez en bec d'aigle » (PC, 346) ou encore de « pincettes de crabe » (A, 282) visant à décrire l'ossature de ces deux personnages « hoffmanniens » qui *font du bruit*⁴⁵. Par ailleurs, non seulement animalisés, ces protagonistes étranges sont tout autant réifiés, en témoigne la réminiscence de la comparaison de leurs « milles rides » (A, 280), « rides profondes » (PC, 346) à des « plis plus pressés que les feuillets d'un livre » (A, 280), « spectre jaune, plissé, feuilleté comme un livre » (PC, 346) et « vieillard parcheminé » (PC, 358) qui tend à rehausser, dans une certaine mesure, le caractère palimpseste des deux hommes, notamment celui du docteur qui accumule une « superposition de couche de hâle » pour mélanger un « ton de vieux chêne », arbre très européen, à un « portrait enfumé⁴⁶ » trouble, opaque mais éminemment caricatural. Enfin, le caractère momifié de Dakcha, « objet d'épouvante et de pitié⁴⁷ », comme celui de Cherbonneau sont violemment contrastés par la description de prunelles d'un « bleu de turquoise » (A, 280) « dont l'âge n'avait pas amorti une

⁴¹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 346 ; *Avatar*, *op. cit.*, p. 280.

⁴² GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 346 ; *Avatar*, *op. cit.*, p. 280.

⁴³ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁴ Une telle animalisation se retrouve également quant à la description des jeunes Indiens, à des degrés divers. Voir II.1.A.b. Virilité et Idéal : l'inhumaine combinaison ? p. 137.

⁴⁵ Cf. « tout son corps craque », *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 346. ; « les faisaient mouvoir sans trop de grincements » *Avatar*, *op. cit.*, p. 281.

⁴⁶ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁷ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 357.

seule étincelle » (PC, 346), « d'une jeunesse inconcevable » (A, 280), « seuls points vivant dans sa face morte [qui] étincelaient de jeunesse » (PC, 346). Ce *topos* est particulièrement saisissant dans la mesure où il contraste fortement avec la mélancolie, la passivité oisive qui s'est emparée de la jeunesse européenne en ce milieu de XIX^e siècle et qui rend, de surcroît, les deux brahmanes remarquablement effrayants, non seulement du fait de leur physionomie finalement toujours *grotesque* et tournée en ridicule mais, surtout, du fait de leur inébranlable volonté, de leur ambition et de leur assurance. Et si ces deux corps semblent foncièrement associés à l'idée de déperdition, ils sont loin de témoigner d'un quelconque affaiblissement, notamment pas de celui des imaginaires qui leur sont liés. Ainsi, la comparaison de la peau de Cherbonneau à la peau de chagrin balzacienne, page 372 et après l'abandon de cette enveloppe, relate avec force la persistance d'un tel jeu de stéréotypie comme, remarquablement, l'usage de cette dernière jusqu'à épuisement, jusqu'à la mort du rêve qu'elle prétendait, un temps, rehausser : celui d'une possession effective de l'Inde et de ses savoirs.

A cet égard, il est important de rappeler que le docteur Cherbonneau, ainsi que Dakcha dans une moindre mesure, incarnent et permettent, par métonymie, la construction d'une Inde, certes, toujours associée au « pays de l'antique sagesse » mais aussi, et paradoxalement, réalisant tout entière le barbare, le fantastique et l'opaque, une Inde étrange, fascinante et repoussante ; en somme un « autre monde⁴⁸ »⁴⁹. Cette perspective est particulièrement mise en exergue par la description des pénitents du sous-continent⁵⁰ – étrangement loués par le docteur Cherbonneau – qui conforte, davantage, les codes discursifs qui leur sont usuellement attribués. Ainsi, l'Inde des brahmanes fanatiques est cauchemardesque, ses habitants sont des « êtres fantastiques » aux « allures de fantôme » antédiluviens, et la réminiscence des isotopies de l'effroyable comme de l'insaisissable reste spécifiquement attachée à la construction de ces derniers. Incompréhensible, complètement imperméable aux codes de l'Ici et toujours insituable, la figure du vieux brahmane autorise alors, en dernière instance, le changement du costume moderne pour celui de la robe religieuse puis, en définitive et à l'extrême, pour celui du corps d'un autre, du familier, du *situable*. Par ailleurs, et dans les deux cas, les discours de leurs propres pénitences ne manquent jamais d'alimenter comme de conforter l'ensemble des stéréotypes qui leur sont attachés mais qui entretiennent cette image d'une Inde archaïque et primitive, non trop contaminée – pour l'instant – mais en phase de l'être, par les us et coutumes occidentaux, son industrialisation, sa bourgeoisie émergente. Ainsi, lorsque ces personnages

⁴⁸ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, op. cit., p. 347.

⁴⁹ Voir I.I.B.a. L'Inde : berceau de l'humanité ?. p. 61.

⁵⁰ *Idem*.

caricaturaux profèrent à leur tour un discours lui-même stéréotypé et caricatural, notamment lié à la religion comme aux savoirs⁵¹, la saisie immédiate et effective de cette Inde se trouve spécifiquement *acceptable* et toute la construction fantastique qui lui est attachée relativement moins inquiétante puisque toujours stable, attendue et arrêtée. Néanmoins, l'accumulation de textes à l'égard de ses espaces comme de ses habitants ne manque pas de contribuer systématiquement à l'entretien de son opacité, la stabilité du stéréotype étant loin de prévenir, à son égard, d'une profusion d'amalgames réificateurs – bien au contraire. De ce fait, l'échec de l'initiation comme de l'insurrection, s'il en est une, démontre toujours l'insuffisance d'une Inde comme lieu de régénérescence, comme lieu de fusion avec une nature sauvage et bénéfique mais littéralement invivable, quoique toujours stimulante. En outre, dans *Avatar*, la comparaison de Cherbonneau à une araignée humaine « se tenant immobile devant sa proie⁵² » marque les défauts d'une acquisition salvatrice des savoirs liés au sous-continent, notamment du fait de leur mise à la « *mode* », et qui ne peuvent que dévoiler la vaste mascarade qui en découle, en plein cœur de Paris : cette construction ne fait, en effet, que renforcer l'impossibilité d'une alliance de l'Inde et de la France, en témoigne le retour de Cherbonneau dans le corps d'un aristocrate parisien désabusé, lui-même stéréotype du jeune romantique des années 1830.

Ainsi, en 1856 « la peau cuivrée de l'Inde » est réduite à une peau de chagrin, à la résignation d'une construction romanesque toujours décevante qui a, pourtant, duré près de vingt ans mais qui n'est plus suffisante pour masquer les manques et manquements des capitales ouest-européennes. Face à la dénonciation d'une modernité insatisfaisante, les apparences de celle-ci l'emportent finalement face à la construction fantastique et stéréotypée des brahmanes qui, malgré leurs ambitions, sont finalement trop extraordinaires. À cet égard, le docteur Cherbonneau ne manque pas de relever une forme d'angoisse plus saisissante du fait de son hybridité, dans la mesure où il maîtrise les codes et sciences de l'Ici, ce qui amène sa stéréotypique enveloppe à lui faire défaut. Pourtant, et si la construction comme l'appropriation d'une altérité salvatrice est toujours *inconfortable*, ses failles n'empêchent jamais de la quitter « sans quelques regrets » car « on s'habitue l'un à l'autre à vivre si longtemps ensemble⁵³ ».

⁵¹ « [...] les Anglais, ces grossiers barbares qui profanent l'eau du Gange, parlent aux parias, empêchent les veuves de se brûler comme la décence l'exige, font de leur ventre le tombeau de la vie, et, monstrosité qui crie vengeance, impiété abominable, osent se repaître de la chair sacrée du bœuf et de la vache », *Partie Carrée, op. cit.*, p. 401. ; « Notre Europe, tout absorbée par les intérêts matériels, ne se doute pas du degré de spiritualisme où sont arrivés les pénitents de l'Inde : des jeûnes absolus, des contemplations effrayantes de fixité, des postures impossibles gardées pendant des années entières [...] en des attitudes de singe. », *Avatar, op. cit.*, p. 302.

⁵² GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 311.

⁵³ *Ibid.*, p. 372.

b. Virilité et Idéal : l'inhumaine combinaison ?

En revanche, l'*étrange étrangeté* de l'Inde incarnée par les brahmanes ne saurait suffire à la pleine élaboration du stéréotype oriental masculin. Plus encore, et au regard du corpus de cette étude, elle n'en semble pas même l'origine. En effet, en 1837, le fantasme oriental apparaît avant tout attaché à l'écriture du Beau, à la réaffirmation des idéaux plastiques et esthétiques de l'auteur. Ainsi, dès la préface de la nouvelle *Fortunio*, le narrateur revendique ouvertement avoir « fait Fortunio assez beau, assez comblé de perfections pour représenter convenablement l'Amour ». Or, l'ensemble des éléments attestant de tant de perfections repose toujours sur l'origine lointaine du personnage éponyme, non seulement sur son indianité mais, davantage, sur le fait qu'il semble incarner à proprement parler un fantasme oriental. Et si sa genèse, étudiée en amont⁵⁴, réitère et entretient un ensemble de *topoi* particulièrement attachés à la construction d'un Orient fantasmatique et imaginaire spécifique, aux antipodes des coutumes parisiennes régies par le Code, l'élaboration discursive du *héros* n'est pas en reste quant à l'établissement d'une série de stéréotypes qui propose, certes, un idéal de virilité mais qui, surtout, tend à le figer complètement.

Pour autant, l'attente imposée au lecteur quant à son apparition permet une mise en texte préalable alimentée par les rumeurs des convives de George et qui amorce le caractère mystérieux, insaisissable du personnage, sa rencontre n'étant, selon eux, autorisée que par un « hasard » merveilleux. Considérant le fait que le récit sur l'Autre ne peut qu'être invention, *fabrication*, moins les Parisiens en savent sur le personnage plus il est possible de *broder* à son sujet. Cette « attente trompée⁵⁵ » permet ainsi de construire, dès les premières pages de la nouvelle, le rêve qu'incarne Fortunio, le fantasme « mystérieux⁵⁶ » comme l'« enchantement » qu'il suppose et personnifie tout entier, le « conte de fées » impossible, « occulte » et « extrême » en plein Paris et qui sera, pourtant, réalisé par l'écriture d'un Eldorado⁵⁷ correspondant, finalement, à une forme d'« hallucination⁵⁸ », lui aussi. En outre, l'interrogation impersonnelle « qu'est-ce que Fortunio ? », formulée par Phébé, sous-entend directement une forme de réification qui participe de la construction fantasmatique du personnage. Fortunio est un objet de désir, l'incarnation d'un idéal de beauté qui ne s'émancipe pas seulement des codes de l'aristocratie mondaine mais de l'humanité dans son ensemble : « Fortunio, c'est un rêve, ce

⁵⁴ Voir I.2.B.a. L'Inde en récit : ambivalences et analepse. p. 107.

⁵⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁷ « C'était un conte de fée réalisé », *ibid.*, p. 199.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

n'est pas un homme⁵⁹ ». Ainsi, le personnage brille par une absence qui permet d'amorcer, par son caractère insaisissable mais toujours indispensable aux Parisiens, la fantastique description physique qui va suivre et qui va entériner sa construction stéréotypique, réhaussée d'abord par son caractère inhumain.

En effet, si la construction du personnage est introduite par sa saisissante discrétion, celle de son immense richesse est immédiatement considérée lorsque celui-ci apparaît enfin dans le salon pour illustrer un patronyme *de facto* attaché à l'opulence, à la bonne fortune. Revenant de Venise qui, pour rappel, correspond dans l'imaginaire collectif à la Porte de l'Orient et à la « ville du désir⁶⁰ », le voyage de Fortunio est, cependant, rapidement déconsidéré par George, à l'instar du récit d'Arabelle. Ainsi, l'intervention du héros est immédiatement comparée à « une épitaphe⁶¹ » ou encore à « un journal officiel », traduisant la tentative du comte de rationaliser un tel prodige en le rapportant, non sans ironie, à des formes de récits identifiables mais surtout critiquables. Face à l'assurance de Fortunio, une fois de plus, George insiste sur le caractère impossible d'une telle démarche en assimilant l'aventure de son hôte à une possession impossible, celle du manteau de Faust, ou encore à des moyens de locomotion utopiques (« diriger les ballons ou chevaucher sur des aigles ») relevant, alors, l'organisation absolument inconcevable mais pourtant fantasmagorique de l'existence de l'Orient. Ce bref épisode permet pourtant l'introduction fondamentale du cosmopolitisme de Fortunio, cosmopolitisme autorisé par « sa bourse » et mis en exergue par sa participation à un « bal masqué » en Italie, l'événement étant lui-même, et très nettement, un cliché. Il est tout à fait remarquable que l'accomplissement d'une telle « ubiquité » se fasse sous le joug de la richesse incroyable de Fortunio qui, par son patronyme, est ici plus concrètement assimilé à l'idée de fortune, à celle de la possession illimitée d'or. De surcroît, l'introduction de l'inconcevable séjour en Italie dès l'*apparition* du personnage permet non seulement de conforter le caractère formidable de son opulence, elle autorise, en seconde instance, sa considération en tant qu'esthète comme son association systématique au pays de l'Art et à la grande Antiquité, ce qui sera confirmé par son incroyable « fait d'armes⁶² » lorsqu'il vide d'un trait la coupe d'Hercule, comparée par le personnage à un dé à coudre. Cette action saisissante lui vaut, d'une part, « l'admiration universelle » mais aussi, d'autre part, le propulse au rang de divinité antique, cruelle et extrême, ce qui se donne à lire dans son ordre au nègre Mercure, lui-même aux

⁵⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁰ HURÉ, Jacques, « Un orient sans frontières », *op. cit.*, p. 252.

⁶¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 66.

⁶² *Ibid.*, p. 67.

antipodes – et cependant cruellement lié – au dieu du commerce, le menaçant de le « corroyer tout vif et pendre un peu par les pieds » s’il ne le ressert pas dans les plus brefs délais. Seul à même de permettre le syncrétisme du temps de l’Art et du fantasme oriental, Fortunio correspond sans réserve à deux des divinités reconnues par Gautier, tout en n’échappant pas à la mise en exergue d’une figure, finalement et elle aussi, de formidable consommateur⁶³ qui répond en grande partie du stéréotype de l’Oriental, dès lors satisfait par une série de clichés accumulant mystère, insaisissabilité, or, démesure et violence.

En outre, ces aspects sont magistralement assis par la description physique du personnage qui correspond à la dernière divinité louée par l’auteur : une beauté aussi remarquable que résolument impossible, relatée à travers les yeux d’une Musidora pour ainsi dire envoûtée. Tout d’abord, il est noté, page 69 et après une esquisse générale de la physionomie du héros, que celui-ci est tout bonnement « irrésistible », « type vivant de cet idéal viril rêvé par les femmes ». Dans la perspective de l’écriture d’un fantasme oriental, Fortunio répond alors à l’ensemble des codes et stéréotypes correspondant à ce dernier : son regard et ses mouvements sont « velouté[s] », il se meut avec une « nonchalante lenteur » traduisant « une prestesse et une vivacité prodigieuses », ses traits sont d’une « pureté » et d’une « volupté » impeccables qui n’ont d’égales que la « pureté de sa race ». Et alors que l’auteur insiste sur son caractère « plutôt espagnol que français, plutôt arabe qu’espagnol », entérinant de fait son origine lointaine et fantasmatique, mystérieuse, toujours soumise à un effet d’attente comme au plaisir de dévoiler peu à peu le personnage dans les voilements du texte, l’introduction d’une physionomie qu’un « pinceau » honorerait mal ou encore qu’un « ciseau » aurait coupé amène une dimension aussi esthétique que plus spécifiquement artistique et plastique, autorisant la considération d’un personnage enchanteur qui fait, tels les Titien de George, office d’œuvre d’art, d’objet de convoitise. Par ailleurs, l’énumération, introduite au conditionnel, d’éléments spécifiquement orientaux (tels le k’hol « à la manière orientale » ou encore d’une oreille qui « semble avoir été anciennement percée⁶⁴ », laissant une imperceptible trace), tendrait à nuancer un portrait pourtant résolument univoque, tout destiné à l’écriture de ce fantasme lointain et inaccessible qui a pourtant pris place au cœur d’un salon parisien. Cette perspective permet ainsi la mise en exergue de ses manques et manquements, de son inconstance comme de son papillonnage improductif alors que le personnage oriental correspond, quant à lui, à une pureté de race sans précédent rehaussée par un « dédain

⁶³ Voir III.2.A.a. Fortunio : prédateur et consommateur. p. 308.

⁶⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 70.

tempéré⁶⁵ », « une grande puissance de volonté » néanmoins toujours contrecarrés par la récurrence d'une forme d'animalisation exotique, Fortunio étant à de nombreuses reprises comparé à un jaguar, un tigre ou encore à « un jeune taureau vierge du joug ».

S'ajoutent à ces esquisses une palette chromatique relevant elle aussi du stéréotype de l'Oriental et insistant particulièrement sur le fait qu' « un soleil plus ardent que le nôtre a déposé des couches successives d'un hâle blond et doré » sur sa peau, auxquelles se juxtaposent des teintes « rosées » et « bleuâtres », cette dernière étant récurrente quant à la construction visuelle de l'altérité exotique. Et pour cause, dans *Partie Carrée*, Volmerange expose ce même « charme étrange », surplombé par des yeux bleus cerclés de noirs et pénétrants, une « pâleur mate », une « teinte douce » mais non féminine, chaude et associée, toujours, à une série de pierres précieuses tels le diamant (*Fortunio*), le saphir, la turquoise etc. quelque chose de « fatal » (PC, 279 ; F, 149), « surnaturel », « mystérieux » et, dans le cas de Volmerange, de « mélancolique », ce qui se donnera également à lire dans le regard du Parisien Octave lors de sa rencontre avec le docteur Cherbonneau. Enfin, les deux personnages allient toujours la grâce des traits et de la physionomie à une « force plus qu'ordinaire » (PC, 279), « un mélange de grâce et de force d'un effet irrésistible » (F, 69) et, toujours, témoignent de cette « belle nuance chaude si chérie des artistes » (F, 70). En somme, et en ce sens d'autant plus que le lâche Volmerange, le marquis Fortunio n'a rien de réel ni de réalisable. Il est bien un rêve, comme cela est répété à deux reprises dans le texte ; une rêverie de poète et une *fabrication*, tel que le sous-entend l'étymologie de poésie, *poiein*, « faire, fabriquer ». Cette perspective se donne particulièrement à lire lorsque le personnage est décrit comme un « Bacchus indien » : l'introduction de l'Antiquité puis de l'Inde, garante d'un espace onirique et opaque car peu exploré par les Français, bien que contaminé par le joug Anglais, étant saisissantes à la suite de la production d'un tel stéréotype semblant, pourtant, plus attaché au Proche-Orient... À cet égard, il semble tout à fait permis de considérer l'ensemble des personnages apparemment relatifs à l'Inde comme des amalgames, des accumulations de clichés et de fantasmes essentiellement destinés à l'exacerbation d'une trame narrative qui reposerait de prime abord sur leur insaisissabilité.

Or, et ce point paraît remarquable, dans quelle mesure Fortunio (dans une moindre proportion Volmerange) peut-il être si insaisissable après un tel morcellement, un tel démembrement descriptif, une telle précision des traits ? Dans le cadre de la narration, en effet,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 70.

l'accumulation de clichés comme de stéréotypes à l'égard des personnages liés à l'Inde ne semble, finalement, que les stabiliser, les figer encore et davantage au fil du texte au point d'en proposer, ni plus ni moins, des objets d'art, des créations visuelles, artistiques mais aussi culturelles qui permettent, toujours, de mettre à mal la fade société ouest-européenne, pétrie dans la boue et la brume opaque, grouillante et, finalement, malade. À la factice démesure des salons s'oppose alors celle orientale, justifiée par une construction collective véhiculée par les arts et récits de voyage souvent alambiqués de l'époque, démesure mise en exergue par le caractère paradoxalement insaisissable de celle-ci, au cœur de Paris comme de Londres, et duquel Fortunio ne manque de se jouer, notamment lors de sa seconde rencontre avec Musidora dans le bois⁶⁶. Cet aspect est, par ailleurs, particulièrement rehaussé par l'apparition des personnages de Fortunio et de Volmerange en « costume » (F, 157 ; PC, 400) oriental, accoutrement seulement dévoilé lorsque le porteur, dans le cas de Volmerange, ou encore le spectateur, dans le cas du rapport entre Fortunio et Musidora, sont prêts, d'une manière ou d'une autre, à faire face, *concrètement*, à une « magnificence bizarre⁶⁷ ». En outre, et dans les deux cas, l'habit est parsemé d'or, de pierreries et de riches ornements pour répondre avec satisfaction au « pur amour de la couleur locale⁶⁸ » très largement véhiculé par les arts picturaux en vogue, notamment dans le cadre du mouvement orientaliste, utilisant ainsi et à dessein une imagerie familière au lecteur contemporain⁶⁹.

Une fois de plus, malgré son caractère apparemment insaisissable, le personnage oriental ne peut être, au cours de la narration, que situé et situable dans l'imaginaire collectif, saisi et identifiable pour correspondre, sans surprise, aux convenances et codes attachés à la construction de l'Autre, ce qui se donne particulièrement à lire lorsque Musidora et Arabelle sont incapables de dissocier un Normand grimé d'un Indien au marché... À cet égard, seul le comportement du rajah déchu, c'est-à-dire sa mélancolie, semble permettre une distinction satisfaisante. C'est, par ailleurs et de manière saisissante, lorsque Fortunio sera le plus conforme aux coutumes européennes que ce dernier sera soumis à un violent excès de colère⁷⁰, justifié par la narration de sa genèse, et qui permet, donc, de conforter sa construction stéréotypique.

⁶⁶ « [...] l'on vous a sans doute fait bien des histoires singulières sur mon compte, mes amis ont beaucoup d'imagination ; que direz-vous lorsque vous verrez que, loin d'être un héros de roman, un homme étrange et fatal, je ne suis tout bonnement qu'un honnête garçon, assez bon diable quoique capricieux et fantasque par boutades ? », GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 149.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁹ Comme ce fut souligné en amont et selon Jacques Huré, dans son article « Un Orient sans frontière », « toute une partie du discours oriental de Gautier trouve sa source dans le commentaire de ce qu'il voit à Paris », *op. cit.*, p. 253.

⁷⁰ Lorsque, jaloux, il décide de brûler l'hôtel de Musidora. *Fortunio, op. cit.*, p. 188.

Car si le récit des jeunes années du personnage contribue dans une certaine mesure à sa démystification, il encourage surtout l'assurance de son caractère hors norme et incompatible avec la société mondaine occidentale, le fantasme qu'il incarne tout entier et depuis ses origines permettant de compléter les clichés déjà instaurés, notamment quant à sa vie de sérail mise en exergue dans l'écriture de l'Eldorado, son désir de possession jaloux et exclusif. Considérant le souci matériel comme l'un des éléments clés de la laideur occidentale, l'impossibilité de son attachement à Musidora, bien matériel par excellence, marque effectivement l'incompatibilité du rêve oriental avec le mode de vie parisien, l'irréalisable syncrétisme comme l'improbabilité de la persistance du rêve. Ainsi, une fois le « conte de fée réalisé », il doit « s'évanouir comme un rêve » après la dernière opportunité d'une « réjouissance [...] à la mode orientale⁷¹ » mêlant drogue, danses, combats et sexualité, le stéréotype autorisant la construction stable du personnage comme le fantasme qu'il incarne tout en justifiant son exclusion et son départ.

Finalement, Fortunio semble donc moins incarner un rêve d'Orient que sa fixité la plus totale, d'ailleurs ironiquement reprise par l'écriture ambivalente du métis Volmerange dont le patronyme, retentissant écho aux personnages de Valmont et Cécile de Volanges⁷², traduit bien les affres d'une liaison finalement dangereuse, celle de l'Orient et de l'Occident. En effet, accumulations de clichés comme de stéréotypes, les personnages n'ont rien d'insaisissable pour le lecteur informé et qui, par la stabilité des événements qui lui sont énoncés, sont particulièrement intelligibles. Cette double réception, de l'impossible compréhension des personnages parisiens à la saisie effective du fantasme par les lecteurs, est particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet d'envisager pleinement, dans le roman, le fait que Fortunio ne puisse être qu'un rêve, rêve qui devient, finalement, la seule échappatoire possible pour celui du lecteur. Il permet, en somme, la construction d'un imaginaire lointain et plaisant qui autorise d'une part une forme d'évasion mais surtout, d'autre part, la mise en perspective des manques et manquements de la société ouest-européenne contemporaine *via* l'écriture d'un contraste saisissant. Celui-ci justifie dès lors la critique d'une élite dominante trop obnubilée par sa suffisance pour laisser place au rêve et ne pouvant satisfaire sa soif d'Ailleurs. À la lumière de ce constat, la construction discursive des vieux brahmines autoritaires, sous-tendue par l'écriture fantastique et hoffmannienne d'une Inde qui se veut opaque et inquiétante, marque quant à elle l'insaisissabilité comme l'incompréhension d'un espace exotique résolument

⁷¹ *Ibid.*, pp. 209-210.

⁷² Selon la note de Martine Lavaud, p. 738 de l'édition du corpus de cette étude (*op. cit.*).

Anglais et, finalement, contaminé par l'idéologie bourgeoise... Ces deux aspects, absolument complémentaires, permettent alors de figer l'objet de convoitise inaccessible tout en entretenant son caractère mystérieux, cruel et proprement inintelligible. Ces caractéristiques se donnent également à lire dans l'écriture de l'Autre féminin, Indienne ou Javanaise, bien que celles-ci restent essentiellement et foncièrement attachées à l'idée de poésie, appelant davantage une forme d'intertextualité comme d'interartialité résolument picturales et rehaussées par les apports des traductions contemporaines.

B. Stéréotype féminin : entre traduction et intertextualité

Le 20 août 1838, Théophile Gautier écrivait, dans les colonnes de *La Presse* :

[...] *qu'elles [les bayadères] 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.*⁷³

Réalisant, en plein cœur de Paris, son fantasme d'une rencontre avec une Inde féminine, « danseuse, envoûtante et sensuelle [...] qui se sacrifie par amour et devoir⁷⁴ », l'auteur se félicite de la perspicacité de ses intuitions, quelques années plus tôt. Et comme le souligne Jackie Assayag dans son ouvrage *L'Inde Fabuleuse* :

*On reconnaîtra là, pour la France au moins, l'imaginaire voulu barbare d'un paradis de garçons qui, enfin délivrés de l'Ennui, se vaustraient avec ravissement dans la patrie de l'Origine. Cet éden fantasmé de célibataires bohèmes, vagabondant dans des oasis de plaisir sous le regard animal et fidèle de concubines voilées derrière les moucharabiehs, répondaient à l'embourgeoisement croissant d'un siècle dans lequel Sully Prud'homme militait pour « la police des familles » à coup d'hygiène sociale et des compagnes moralisatrices.*⁷⁵

Par conséquent, et alors que Soudja-Sari la Javanaise, « Eve indienne » de *Fortunio*, semble essentiellement inspirée de *La Reconnaissance de Shâkountalâ*, drame écrit par le poète hindou Câlîdâsa (très largement apprécié et repris au cours du XIX^e siècle) ainsi que de sa traduction, du sanskrit au français, par Antoine-Léonard Chézy (1830), Priyamvada, l'Indienne

⁷³ Article repris en 1852 dans *Caprices et Zigzags*, op. cit., p. 342. Dès lors et dans le corps de texte de cette réflexion, l'article « Les Bayadères » sera abrégé en (B, numéro de page de l'article issu de la BnF).

⁷⁴ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse*, op. cit., p. 62.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 64-65.

de *Partie Carrée*, concentre à elle seule les attributs constitutifs de l'Autre féminine de 1837, les nombreuses lectures liées au texte de Câlîdâsa mais aussi les observations de l'auteur qui ont suivi la rencontre de 1838, allée des Veuves. Agglomérat de textes, d'images et de souvenirs « sur le mode du hors temps et de l'éternité vivante, la bayadère complète la liste des "divines beautés non obscurcies par la matérialité de l'humaine destinée"⁷⁶ » pour incarner, à proprement parler, un rêve d'Orient, un fantasme esthétique et symbolique bien loin des rigidités du Code institué en 1804 ou de l'imperfection des femmes ouest-européennes. Érotique et solaire, l'Indienne de Gautier concentre l'ensemble des sulfureuses féminités d'Orient, toujours cruelles et envoûtantes dont le fantasme, en dépit de la précision de leur description, semble pourtant, toujours, rester flou, opaque et confus alors que leurs attributs physiologiques comme moraux, sans cesse réitérés, ne manquent pas, à l'instar de la construction de l'homme oriental, d'en figer la représentation comme la construction éminemment stéréotypiques.

a. La dénomination comme processus de réification

Et pour cause, il est remarquable que l'ensemble des noms associés aux personnages féminins liés à l'Ailleurs, dans *Fortunio* comme dans *Partie Carrée*, soit, en première instance, attaché à leur caractéristique physique majeure ainsi qu'à leur origine lointaine. De ce fait, dans la nouvelle de 1837, Soudja-Sari est immédiatement annoncée comme « la Javanaise » alors que Priyamvada, dont le nom ne manque pas d'évoquer « l'amie de Sacountalâ dans la pièce de Câlîdâsa⁷⁷ », référence qui ne peut échapper au lecteur contemporain et averti, est *de facto* associée à l'Inde, comme le souligne la mention « d'un riche costume indien⁷⁸ ». En outre, et alors que le narrateur insiste sur le fait qu'« il est évident que nos lectrices voudront savoir ce que c'est que Soudja-Sari. – Soudja-Sari la Javanaise⁷⁹ », la répétition de l'origine géographique lointaine comme la tournure impersonnelle, sous forme d'interrogation indirecte associée à l'adjectif démonstratif « ce », insistent sur sa réification comme son incompatibilité au système social de référence. Sans repère visuel effectif, le seul moyen de la saisir s'apparente, irrévocablement, à la possibilité de s'appuyer sur la traduction de ce nom exotique, qualifié de « significatif⁸⁰ », et dont le narrateur doit la compréhension « à l'obligeance d'un

⁷⁶ ASSAYAG, Jackie, « Aurore et crépuscule de l'Ève indienne : l'imaginaire de la danseuse du temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti », in *Rêver l'Asie*, *op. cit.*, p. 257.

⁷⁷ Selon la note de Martine Lavaud, p. 756 du corpus de cette étude (*op. cit.*).

⁷⁸ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 351.

⁷⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 175.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 176.

membre de la Société asiatique très fort sur le javan, le malais et autres patois indiens ». Incapable de dire « ce qu'est la Soudja-Sari », ce dernier se borne strictement à la signification de ce nom aux sonorités étrangement lointaines : « œil plein de langueur, suivant l'usage oriental, qui donne aux femmes des noms tirés de leurs qualités physiques », lieu commun qui alimente l'ensemble des arts de l'époque. Quant à Priyamvada, au-delà de l'évidente intertextualité qui lui est dédiée, Martine Lavaud souligne, après que Volmerange l'a qualifiée de « celle dont le langage a la douceur du miel⁸¹ », que « selon Jules Janin, ce nom serait issu de *priya*, « gracieux », et *vad*, « parler » (*Contes et nouvelles littéraires ; histoire de la poésie et de la littérature chez tous les peuples*, t. II, « Les Hindous et les Persans », chez F. G. Levrault, 1834, p. 88. N. 1) » insistant également sur le caractère foncièrement enchanteur de la parole de la jeune femme qui envoûte littéralement le gentleman, le manipule et le berce de ses mots. Ainsi, à deux reprises et « grâce à la traduction⁸² », les deux personnages sont immédiatement situables et saisissables, aussi bien textuellement que discursivement, ce qui permet non seulement de les figer, dans l'imaginaire collectif, mais également de les dépersonnaliser, de ne les considérer que comme des œuvres répondant largement aux *topoi* romantiques en vogue, elles aussi et à part entière, et qui seront pleinement satisfaits dès leur apparition respective comme dans leur comparaison aux femmes d'Europe. En outre, cette construction discursive n'est pas seulement attachée à ces deux protagonistes idéalisées, mais bien à l'ensemble des personnages féminins liés à l'Ailleurs, telles Rima-Pahes, « à qui ses immenses cheveux noirs faisaient comme un manteau de jais » ; Koukong-Alis, « aux sourcils en arc-en-ciel » ; Sicara, « à la bouche épanouie comme une fleur » ; Cambana ou encore Keni-Tambouhan⁸³ dont « le nom est emprunté à la première pièce de la section « Poésie malaise » du *Choix de poésies orientales* (1830) de Francisque Michel : « La Mort de Keni-Tambouhan »⁸⁴, et qui constituent le harem, si ce n'est la *collection* du marquis Fortunio. Par ailleurs, du « membre de la Société asiatique » à Jules Janin, la saisie de l'Autre féminin n'est autorisée que par la traduction d'une autorité savante, masculine, blanche et française qui ne manque pas de les réduire, pour ainsi dire, à un attribut purement physique mais surtout esthétisant, toujours associé à « une belle à l'œil voluptueux, au regard velouté chargé de rêverie ». À cet égard, Soudja-Sari est constamment ramenée à cette caractéristique particulière puisque, page 193, elle est de nouveau énoncée comme « cette beauté javanaise aux yeux

⁸¹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 356.

⁸² GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 176.

⁸³ *Ibid.*, p. 198.

⁸⁴ Selon la note de Martine Lavaud, p. 719 du corpus de cette étude (*op. cit.*).

chargés de langueur⁸⁵ », langueur issue, notamment, de son dédain par Fortunio et qui va justifier, textuellement, l'intérêt porté sur elle.

Dans le cas de Priyamvada, la révélation de son nom à la fin d'une longue description s'étendant sur près de cinq pages (PC, pp. 351-356) est, alors, loin d'être anecdotique. En effet, et si dans la considération de la relation de Fortunio et de Musidora l'annonce de Soudja-Sari est retentissante, il est remarquable que l'« apparition » de Priyamvada se fasse sous l'égide du « bruit » et du « frisson », le personnage étant d'abord introduit par « un frisson de clochettes⁸⁶ [qui] se fit entendre derrière un rideau ; les anneaux grincèrent dans leurs tringles ». Et si l'identité de cette « apparition » est longtemps dissimulée, son attachement au monde du théâtre, et donc de la facticité, de la fiction, est, lui, immédiatement mis en exergue. Les deux jeunes femmes, ainsi théâtralisées, sont de ce fait, sans équivoque, reléguées au monde du rêve, du fantasme et de l'apparat, ce qui est particulièrement mis en perspective par leurs descriptions physiques et vestimentaires, à l'instar de la démonstration des bayadères de 1838. Ainsi, de Soudja-Sari à Priyamvada en passant par la danseuse Amani, la représentation des jeunes femmes est introduite par la peinture de leur teint, assimilé au canonique et classique modèle de Titien ou encore au pinceau d'un « Raphaël indien⁸⁷ ». La « peau, mate et pulpeuse comme une feuille de camélia⁸⁸ » de Soudja-Sari, la « peau [qui] ressemble, pour la couleur, à un bronze de florentin⁸⁹ » d'Amani et le « teint, singulier dans nos idées européennes, [qui] avait l'éclat de l'or ; cette nuance ambrée, semblable à celle que le temps a donnée aux chairs peintes par Titien » de Priyamvada sont, alors, ponctués d'une irrésistible envie de les toucher⁹⁰ qui les cantonnent systématiquement au rang d'objets d'art absolument parfaits et associés à une nature végétale, minérale comme animale résolument exotique. La récurrence de tels motifs, sous la plume de Gautier, se donne également à lire, comme ce fut souligné, dans la langueur comme dans la volupté du regard, « long », « noir » (F, 202), surmonté de « paupières frangées d'un rideau de cils bleus [...] les deux prunelles de ces yeux brill[ant] d'un éclat velouté et sembl[ant] à deux étoiles noires sur un ciel d'argent » (PC, 352), « deux soleils de jais roulant sur des cieux de cristal » (B, 343) ; description dont l'oxymore constitue la figure de style centrale pour

⁸⁵ Cette caractérisation est mise en exergue à cinq reprises, au cours de la nouvelle, pages 175, 176, 193 et 202.

⁸⁶ Le son des clochettes chargeant les pieds des femmes indiennes se laisse également entendre dans *Fortunio*, p. 166, mais aussi dans « Les Bayadères », mentionnant « de grands anneaux [qui] résonnent au-dessus de ses chevilles et accompagnent chacun de ses mouvements d'un bruissement métallique » p. 344.

⁸⁷ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 352.

⁸⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 202.

⁸⁹ GAUTIER, Théophile, « Les Bayadères » in *Caprices et Zigzags*, *op. cit.*, p. 342.

⁹⁰ « semblait plus douce au toucher », *Fortunio*, p. 202 ; « au toucher, cette peau est plus soyeuse qu'un papier de riz et plus froide que le ventre d'un lézard », « Les Bayadères », p. 342.

insister sur l'inhumanité d'une telle beauté, d'une telle perfection, en plein cœur des capitales ouest-européennes. Leurs cheveux incroyablement longs, d'« une pénombre bleuâtre » (F, 202) ou encore « d'un noir bleuâtre » (B, 342 ; PC, 352), toujours frangés d'or, séparés en tresses lourdes ou en bandeaux (F, 205 ; B, 344 ; PC, 352) comme leurs petites mains, leurs petits pieds (F, 203 ; B, 342 ; PC, 353) ou encore leurs oreilles, apparentées à de fins et légers coquillages (F, 206 ; PC, 352) contribuent d'une part à répondre avec satisfactions aux critères d'une féminité suave tout en entretenant, d'autre part, leur attachement à une nature sauvage, parfaite et picturale.

La réminiscence de ces traits, distinctifs et pourtant résolument similaires, semble alors témoigner non seulement de la persistance du fantasme de la femme indienne et exotique mais aussi, comme le souligne Jackie Assayag, d'un désir de Gautier qui « consiste à peindre sur l'émail étranger du visage l'étincelante complexion ignorée des contrées tempérées. L'auteur de *Emaux et Camées* cherche en effet à graver sur pierre la pureté d'une race inaltérée et à sculpter dans le bronze primordial les pupilles solaires de l'indianité », « d'une force intacte, d'une féminité essentielle⁹¹ » foncièrement métonymique.

b. Costumes et caractères : de la femme-objet à la cruelle enchanteresse

A cet égard, la composition du costume des trois jeunes femmes, toujours dans la perspective d'une reconstitution, d'une *recomposition*, même, ne manque pas d'appuyer la persistance d'un tel « rêve de poète », tout en insistant sur l'opacité de son fantasme. Ainsi, si la description de la tenue des personnages relève d'un certain plaisir esthétique, la démonstration de style ici performée semble également répondre d'une forme de synesthésie mettant en exergue le caractère éblouissant comme odorant du costume pour en relever, en définitive, les charmes de la cruauté.

En effet, celui de Soudja-Sari est serti d'or (le terme apparaissant à six reprises à l'égard de sa toilette), n'est que « ramages et des fleurs en pierreries », « rubis », « turquoises », « se colorai[t] de toutes sortes de nuances d'une richesse inimaginable⁹² » alors que le costume de Priyamvada est « surchargé de tant d'ornements, que l'étoffe disparaissait presque », « brillait

⁹¹ ASSAYAG, Jackie, « Aurore et crépuscule de l'Ève indienne : l'imagination de la danseuse du temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti », *op. cit.*, p. 256.

⁹² GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, pp. 205-206.

comme des fils d'argent ou des rayons de lune tissés » d'un « éclat phosphorescent⁹³ » et est caractérisé, lui aussi, par sa profusion d'or dont l'isotopie est cinq fois reprise. « Suivant la mode orientale », les deux héroïnes et la danseuse sont toutes trois vêtues d'un pantalon ample laissant voir leurs chevilles bruissantes et ruisselantes de bijoux mais, surtout, « il y avait une grande distance entre le corset et la ceinture du pantalon » (F, 205), « entre cette brassière et le pantalon, il reste un assez grand espace entièrement nu, et qui n'est pas le moins paré » (B, 345). En somme, et cela est d'une « bizarrerie étrange », elles sont « nue[s] du corset à la taille » (PC, 353), ce qui permet non seulement de voir leur peau mais aussi leurs courbes languissantes apparentées, toujours, à la pureté d'une « statue grecque⁹⁴ » dont l'indianité est réhaussée, quant à Priyamvada, par le port d'un « anneau d'or étoilé de diamants » faisant écho à celui porté sur « la narine gauche de la déesse Parvati » mais, surtout, sur « celle de la bayadère Amani⁹⁵ » et qui dérangera, lors de son retour à Londres, le comte de Volmerange. Néanmoins, après la description d'une profusion de richesses et d'ornements aussi splendides qu'étourdissants, dans les trois cas le narrateur achève sa démonstration par l'ajout d'un « voile » ou d'un « pagne », bien qu'eux aussi sublimement parés, « négligemment roulé autour de [leur] corps, estomp[ant] de sa vapeur blanche ce que ce costume aurait pu avoir de trop éclatant et de trop précis » (F, 206). Mêlé aux vapeurs d'opium et aux parfums enivrants, ce tissu « jouait à plis caressants autour de ce corps onduleux » (PC, 353), motif repris également lors de la description du costume d'Amani. Ainsi, tout éclatante qu'en soit la parure et à travers l'écriture de la femme orientale, son fantasme reste tamisé, recouvert de *tissus* et de *textes* fermement entrelacés et qui semblent répondre, par synecdoque, au rêve d'Inde et plus largement d'Orient si cher à l'auteur. Et alors qu'il paraît impossible d'*imaginer* pareille beauté, il devient particulièrement nécessaire de la rendre identifiable, dans ce besoin constant de la situer et de la saisir. Cette construction participe nécessairement d'une forme de réification fondée sur les apparences qui semble, en ce point, répondre à la même logique que celle de la construction des figures féminines présentes au sein des aristocratiques salons parisiens. Cependant, la construction discursive et visuelle de la femme orientale appelle, dans une certaine mesure, un imaginaire collectif particulièrement défini qui repose, lui, sur la construction stéréotypée de l'Autre et qui se doit systématiquement d'y répondre. En outre, cette réification spécifique est toujours liée à une nature sauvage et indomptable, pour ainsi dire *barbare* (dans le sens « qui échappe à la compréhension ») mais toujours plastique et esthétisante, contribuant à la persistance d'un tel

⁹³ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, pp. 352-353.

⁹⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 205.

⁹⁵ Selon la note de Martine Lavaud, p. 753 du corpus de cette étude (*op. cit.*).

fantasme qui ne manque pas, par conséquent, de se trouver figé, telle une peinture sur toile ou une statue antique. Ces analogies, sans cesse réitérées par le narrateur, témoignent sans relâche du désir de syncrétisme, absolument impossible à Paris comme à Londres où il ne peut, finalement, qu'être spectacle, mascarade éphémères et voués à disparaître, une fois le rideau tombé.

Ainsi, la femme orientale, à l'instar du stéréotype oriental masculin, s'apparente à une incarnation métonymique de l'Ailleurs, ici toujours indianisée – au sens élargi – ce qui se donne particulièrement à lire dans sa comparaison aux fragrances et aux mœurs de son « *pays* ». En ce sens, la Javanaise « Soudja-Sari avait des passions violentes comme les parfums et les poisons de son pays⁹⁶ ». Sa bouche est comparée à une « fleur de cactus » et la « bien nommée » avait « un regard d'un velouté et d'une langueur inexprimables [...] auquel il était impossible de résister ». Véritable ensorceleuse, incarnation suprême d'une beauté impossible et primitive, Soudja-Sari, par son regard et sa langueur, enchante et dépossède les hommes qui croisent ses œillades envoûtantes tels les « gracieux vampires qui boivent un Européen en trois semaines en le laissant sans une goutte d'or ni de sang ». Car :

quand elle arrêtait sur vous son œillade veloutée, on se sentait monter au cœur une paresse infinie, un calme plein de fraîcheur et de parfums, je ne sais quoi de joyeusement mélancolique. – La volonté se dénouait ; tout projet se dissipait comme une fumée, et la seule idée qu'on eût, c'était de rester éternellement couché à ses pieds. Tout semblait inutile et vain, et il ne paraissait pas qu'il y eût autre chose à faire au monde qu'aimer et dormir.

Et si les champs lexicaux de la dévoration comme de l'envoûtement sont caractéristiques de la description de la jeune femme, l'impossibilité de se défaire comme de dompter ses charmes semble répondre au très en vogue *topos* de la femme sauvage, exotique et dangereuse dont jamais l'homme occidental ne saurait échapper à l'emprise, ni même la concevoir pleinement. Remarquablement, la comparaison de la Javanaise à un vampire se donne toujours à lire dans le cadre d'une critique de Gautier relative à l'œuvre de Nathaniel Hawthorne, dont les *Contes* furent réunis pour la première fois en 1837 dans un recueil intitulé *Twice-Told Tales*, soit la même année que la parution de *Fortunio*. Ainsi, l'auteur comparaît la fille d'un botaniste toxicologique à « une de ces Javanaises, vampires d'amour, succubes diurnes, dont la passion tarit en quinze jours le sang, la moelle et l'âme d'un européen.⁹⁷ », reprenant presque mot pour mot la description de sa propre Javanaise... De plus, à l'instar de Musidora, Soudja-Sari est

⁹⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 202.

⁹⁷ GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme* ; suivie de *Notices Romantiques* et d'une *Étude sur la poésie française 1830-1868* avec un index alphabétique Paris, L'harmattan, « Les Introuvables », 1993. p. 306.

comparée à une « couleuvre », « un aspic ». Cependant, bien que la courtisane se vante de la mort d'un jeune pair d'Angleterre, la cruauté de la Javanaise est sans égal. En effet, « une des habitudes de notre infante était de planter des épingles dans la gorge de ses femmes lorsqu'elles ne s'acquittaient pas de leurs fonctions avec toute la légèreté désirable ». Ainsi, lorsque Musidora envoie son domestique Zamore punir Jack après la mort de Blanchette, la Javanaise, elle aussi immédiatement infantilisée par le narrateur, se charge elle-même d'assouvir une soif de sang et de violence apparemment intarissables. En somme, Soudja-Sari à *l'air* dangereuse et toute sa cruauté semble autorisée à s'exprimer du fait de son origine lointaine d'une part mais aussi, d'autre part, du fait de son imperméable enfermement. Ainsi coupée du *monde* et incapable de le rejoindre, l'expression de la violence de la Javanaise peut s'exprimer dans toute son ampleur puisqu'elle ne saurait, véritablement et contrairement à Musidora, représenter un danger pour la société mondaine de référence comme pour une gente masculine européenne dominante n'ayant pas la volonté suffisante pour résister à ses charmes. Car, comme le souligne Jackie Assayag, « l'Ève indienne est bien [le] double tranchant [de la femme occidentale], l'incarnation splendide d'une mimésis déformante qui la fait être différemment semblable, quoique proprement insaisissable⁹⁸ », ce qui se révèle particulièrement effectif dans la mesure où elle est enfermée dans l'Eldorado... Libérée des contraintes de la bonne morale et des normes imposées par la société parisienne, incarnation suprême d'un stéréotype rendu innocent du fait de sa rigidité, Soudja-Sari est alors en pleine mesure d'incarner, à son paroxysme, toute la cruauté comme l'animalité du sexe féminin dont elle ne représente qu'un corps, n'ayant jamais à se soucier de son *image* puisque représentation parfaite d'un *imaginaire* résolument impossible au cœur de la capitale française.

Cette considération se donne également à lire dans l'écriture de Priyamvada, dont la cruauté s'exprime par le biais de la vengeance de Volmerange, trompé par sa fiancée. Ici, le parallèle entre la femme orientale et celle occidentale est particulièrement saisissant, la magicienne indienne amorçant d'elle-même la critique de « ce climat maudit, [...] cette terre ingrate où les fleurs ne peuvent éclore qu'emprisonnées sous verre avec un poêle pour soleil, où les femmes sont pâles comme la neige sur le sommet des montagnes et ne savent pas aimer⁹⁹ ». Qualifiée tour à tour par l'Indienne de « simple jeune fille », « capricieuse femme du Nord », « changeante », « coupable », « menteuse », « perfide » ou encore « criminelle¹⁰⁰ »,

⁹⁸ ASSAYAG, Jackie, « Aurore et crépuscule de l'Ève indienne : l'imagination de la danseuse du temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti », *op. cit.*, p. 255.

⁹⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 359.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 360-361.

l'Anglaise devient la cible d'une critique acerbe visant à envoûter comme à manipuler le jeune homme en vue du succès de l'insurrection organisée par Dakcha mais aussi, et dans le même temps, l'opportunité d'une démonstration de violence de la part de Priyamvada qui estime, après la confession du meurtre d'Edith par Volmerange, que « c'est un châtiment bien doux ». La femme du Nord et, dans ce cas précis, l'Anglaise, semblerait alors correspondre à une Europe froide, miroir déformé et déformant d'une Inde solaire et passionnée¹⁰¹, uniquement capable d'apprécier le sous-continent en sa qualité de contrée « sauvage bonne à égayer les soirées », ce à quoi serait condamnée la belle Indienne si elle était en contact avec le *monde*. Seulement, considérant la reprise d'un personnage issu de la culture dramaturgique comme de la rencontre de l'auteur avec Amani, cette assertion ne manque pas d'ambivalence puisque produite et encensée pour son caractère *préconstruit* reposant sur l'illusion assumée d'une forme de perfection. En outre, si l'Inde semble ici, en dépit du discours de Priyamvada, cantonnée au pur divertissement comme au plaisir esthétique, ce n'est que pour mettre davantage en exergue le caractère annihilateur d'une Angleterre vorace et industrielle, incapable de saisir le fantasme qu'incarne le sous-continent.

S'organisant autour de la description d'une série de tortures destinées à châtier l'autre femme, la cruauté de l'Orientale, déjà esquissée sous les traits de Soudja-Sari, est donc mise en exergue par un esprit de vengeance doucereux, envoûtant et visiblement destiné à punir sa rivale, fade et infidèle. Dans l'optique d'une définition métonymique par contraste, « l'effort de l'écrivain consiste donc à pénétrer l'ésotérique physionomie de la femme orientale, ce chef d'œuvre d'ornement barbare, par la description en creux de sa consœur occidentale¹⁰² ». Confortant ainsi les fantasmes et stéréotypes liés à la femme exotique, la fixité de leur construction, attachée à leurs origines lointaines, permet alors un certain plaisir transgressif que leur élaboration comme leur représentation purement esthétiques, finalement, sont à même de permettre.

En définitive, « l'Ève indienne », oscillant entre traduction et intertextualité, est une œuvre d'art vivante, personnification d'un monde menaçant mais captivant rendu inoffensif par sa systématique réification plastique. Ainsi, la langueur des trois jeunes femmes, Soudja-Sari,

¹⁰¹ « là, une femme qui aie au-delà du trépas, et sa flamme ne peut s'éteindre que dans les cendres du bûcher : c'est là qu'il faut vivre, c'est là qu'il faut mourir pour un unique amour », *ibid.*, p. 361.

¹⁰² ASSAYAG, Jackie, « Aurore et crépuscule de l'Ève indienne : l'imagination de la danseuse du temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti » in *Rêver l'Asie*, *op. cit.*, p. 255.

Amani mais aussi Priyamvada, permet l'élaboration de véritables peintures et sculptures associées à la perfection des arts de l'Antiquité, à l'Idéal. Or, trop esthétisé et pictural pour être *vrai*, d'un « orient parfait¹⁰³ », pour ainsi dire, « rêve de poète » incarné dans des scènes de tableaux apparentées à une ekphrasis, l'Autre féminin reste, avant tout, un bien meuble, objet d'art mais surtout de consommation fantasmatique. Et si « la poésie mystérieuse de l'Inde semblait incarnée dans cette belle fille, éclatante et sombre, délicate et sauvage, luxueuse et nue, faisant appel à toutes les idées et à tous les sens [...]»¹⁰⁴ » la construction oxymorique de telles entités repose avant tout sur un incommensurable désir de possession, assouvi d'abord par Fortunio, esthète et collectionneur qui « avait acheté [Soudja-Sari] à l'âge de neuf ans, le prix de trois bœufs¹⁰⁵ », puis par Dakcha qui, personnifiant une Inde fanatique et mystérieuse, profite de la beauté comme des *charmes* de Priyamvada pour fomenter son insurrection mais, aussi, par les Parisiens eux-mêmes et dont l'auteur n'est pas en reste, obnubilés par le spectacle, la reconstitution d'une Inde féminine et sulfureuse incarnée par Amani et sa troupe, allée des Veuves. Représentatif d'un Orient parfait et *apparemment* inaccessible, finalement inoffensif puisque stéréotypé, rigidifié et répondant avec satisfaction aux codes de l'Ici, l'Autre féminin devient un bien de consommation certes esthétique et plastique mais dont la soumission passionnée tend à la rapprocher, en dernière instance et dans une considération purement mercantiliste, de l'autre de l'Autre, du domestique, du « négriillon ».

C. L'autre de l'Autre : réflexions sur « l'ordre racial¹⁰⁶ »

Dans son ouvrage intitulé *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, Aurélia Michel relève que :

L'esclavage est central dans la construction de la modernité européenne, et en particulier française, puisque la France est probablement la nation qui a poussé le système esclavagiste et colonial à son plus haut degré et à sa pleine puissance.

De surcroît, elle insiste sur le fait qu' « il y a sans doute l'obstacle voire l'impossibilité de dire une telle violence [...] qui consist[e] à faire de l'histoire de l'esclavage une histoire de la marge [...] voire de contrition.¹⁰⁷ ». Or, et alors que le métis est considéré comme une « menace pour

¹⁰³ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 352.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 354.

¹⁰⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁰⁶ MICHEL, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2020.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 11-12.

l'ordre social¹⁰⁸ », le nègre, quant à lui, relève d'une « fabrication¹⁰⁹ », est un « produit monstrueux d'un siècle de plantation¹¹⁰ » dont « aucune mauvaise foi ne peut cacher l'évidence : la personne qu'on désigne comme « nègre » est un être humain. En l'appelant nègre, le Blanc procède donc d'une fiction », devenue son « essence¹¹¹ ». À cet égard, toujours selon la considération d'une construction stéréotypée visant à asseoir une forme de domination, un décalage certain se donne à lire quant au traitement de l'autre de l'Autre au sein du corpus de cette étude. Il apparaît comme un produit de consommation plastique et esthétique *à la mode*, attaché aux Parisiens et participant de leur confort d'une part ; comme « bien meuble », propriété de Fortunio non plus seulement déshumanisée mais proprement inhumaine, d'autre part. En outre, et alors que la nouvelle de 1837 exprime de la manière la plus éloquente le rapport problématique et ambigu d'une société élitiste française à cet Autre asservi, sa construction narrative semble, elle, s'ancrer au cœur des débats contemporains relatifs à l'abolition de la traite. Ainsi, dès la page 76 et sous les feux de l'alcool, « le fashionable Alfred demandait la tête des tyrans et l'abolition de la traite des Noirs, au grand ébahissement des négrillons étonnés d'une philanthropie si subite ». Pourtant, si Martine Lavaud souligne que « le sujet est alors sensible », l'intervention du Parisien n'est pas dénuée d'une acerbe ironie, tout entouré qu'il est d'*objets* exotiques qui marquent, assurément, la position de domination de son hôte donc celle d'une société au sein de laquelle, lui aussi, il se targue de possessions effectives, notamment celle tant estimée de Musidora. De plus, considérant la remise en cause systématique des dires, par l'ensemble des convives, de celui ou celle qui est en état d'ivresse, l'absence de réponse de la part des participants – ou sa non retranscription de la part du narrateur – semble marquer tout à fait ostensiblement le caractère délicat d'une telle intervention mais, surtout et finalement, son manque d'intérêt pour la société mondaine, parisienne et dominante de référence, forte de l'ensemble de ses possessions, qu'elles soient purement plastiques, domestiques et/ou coloniales.

a. Les « nègres »

Pourtant, au cours de la nouvelle, les termes « nègre » et « négrillon » n'apparaissent pas moins de dix-huit fois, témoignant de la répétition de leur apparition mais aussi, plus

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 161.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 162.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 164.

remarquablement, de leur omniprésence comme de leur nécessité, au sein de la narration. Dans un premier temps, l'esclave est, ainsi, intimement lié au luxe et à l'expression du confort matériel de la société aristocratique parisienne. À cet égard, page 54, il est souligné que :

Le service était fait par des petits nègres tout nus, à l'exception d'une trousse bouffante de soie pourceau, avec des colliers de verroterie et des cercles d'or aux bras et aux jambes, Ces négrillons circulent autour de la table avec une agilité de singe et versent aux convives les vins les plus précieux de France, de Hongrie, d'Espagne et d'Italie, contenus non dans d'ignobles bouteilles de verre, mais dans de beaux vases florentins d'argent ou de vermeil, d'un travail admirable, et, malgré leur prestesse, ils ont peine à suffire à leur service.

Véritables *outils* participant du *raffinement* du souper comme de son exposition de possessions, l'ensemble des domestiques Noirs, systématiquement qualifiés de « petits », s'apparente alors à un élément de décoration se voulant subtil mais destiné à exacerber l'exotisme de la scène. Costumés, leur « trousse bouffante de soie pourceau » ne manque pas de se fondre dans les « rideaux de velours nacarat¹¹² » tout en détonnant avec leur doublure de « moire blanche », leurs apparats correspondant, quant à eux, aux franges de « crépine d'or ». Pleinement associés à la décoration de la salle et enchaînés de richesses, les « nègres » de George sont absolument invisibles et pourtant évidemment là, présents et essentiels, parti prenant d'une composition qui renvoie, toujours, aux arts picturaux dont les références sont canoniques. Véritables objets esthétiques, ils se fondent littéralement dans la préciosité des mets pour marquer la puissance comme la position de domination des convives alors qu'ils ont, pourtant, « peine à suffire à leur service ». Et si la réalisation de ses esclaves, par George, relève évidemment d'une construction stéréotypique esthétisante, leur comparaison à des « singes », imprégnant l'imaginaire collectif, ne manque pas de rehausser d'une part leur déshumanisation comme, d'autre part, la voracité féroce d'une *ménagerie* qui consomme à outrance ceux qu'ils ont « fabriqués » comme Autres et qui, à l'instar les denrées ingurgitées par la tablée, s'épuisent. Par ailleurs, et alors que la soirée touche à sa fin, l'insistance du narrateur sur « les nègres, harassés de fatigue [qui] dormaient debout, en s'appuyant le dos contre les murs¹¹³ », témoigne du caractère orgiaque d'un événement qui n'est plus que « désordre », « débris » et écroulements, en somme d'un « champ de bataille » dont le divertissement, illusoire et presque mortel, ne paraît dédié qu'à la satisfaction des caprices excessifs de cette aristocratie décadente et annihilatrice.

Davantage, si l'épisode du souper semble remarquable par son exubérance, le chapitre III, qui introduit la description de la chatte blanche de Musidora, est de nouveau l'occasion d'un

¹¹² GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 52.

¹¹³ *Ibid.*, p. 79.

contraste saisissant comme d'une démonstration exacerbée d'asservissement. Ainsi, page 85, il est signalé que Jack, dont la consonnance anglaise du nom laisse supposée une déportation britannique et non française, « un petit nègre, entièrement vêtu de noir pour rendre le contraste plus frappant, est chargé du soin de cette blanche et discrète personne ». Une fois de plus et immédiatement, le personnage est diminué par sa taille, qualifié de « petite », là où l'animal est, lui, personnifié. Narrativement comme discursivement inférieur, le « petit nègre » permet ici l'écriture d'un contraste violent entre la description de l'animal et la description de celui qui n'est pas humain, uniquement destiné à réaffirmer la blancheur comme « marque d'une position sociale dominante [...] valeur de l'aristocratie¹¹⁴ ». Disparaissant dans son costume afin de mettre en valeur la bête, l'esclave permet de relever le caractère résolument absurde, pourtant comiquement retranscrit, d'un tel traitement vis-à-vis de Blanchette mais aussi, dans le même temps, l'aberration que constitue sa propre condition, insistant sur le plaisir purement esthétique et plastique de son emploi et dont la couleur marque l'indéfectible différence. En outre, alors que le narrateur souligne que « quelques vertueux mortels seront sans doute indignés d'un tel luxe pour un simple animal, et diront qu'il vaudrait bien mieux, avec tout cet argent, donner du pain aux pauvres », l'énumération des activités performées par Jack ne semblent pas s'insérer directement dans la considération d'un tel système économique qui en profite pourtant, ici, de façon particulièrement caricaturale. Et si la profusion d'or en faveur d'un animal permet de relever, non sans ironie, les incohérences de ce système mais aussi l'ensemble de ses rouages, l'avilissement d'un *homme* au profit d'une chatte, lui, ne saurait visiblement nécessiter la moindre justification, la servitude des Noirs correspondant à un fait de société européen acceptable à l'époque. Par ailleurs, au sein de la narration et pour « ce petit nègre¹¹⁵ », ce « travail » semble s'apparenter à un véritable privilège dans la mesure où il « serait sans cela à griller au soleil des Antilles, où il serait fouaillé du matin jusqu'au soir et du soir jusqu'au matin. – Au lieu de cela, il est bien nourri, bien habillé, et n'a pour toute besogne qu'à être noir à côté d'une chose blanche. ». Serviteur d'une chatte « presque aussi cruelle qu'une femme qui s'ennuie », il serait « favorisé », *sauvé* de l'ignoble servitude des plantations esclavagistes. Or, et comme cela sera souligné quelques chapitres plus loin, Jack n'échappe pas pour autant à « la petite main bien dure » de Musidora, déshumanisé et moins qu'animal, chose à côté d'une autre, donc finalement esclave, maillon d'un système économique profitant avant tout aux Français, du tapissier aux paysans, bénis par les privilèges accordés à une bête et qui contribuent toujours

¹¹⁴ MICHEL, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc*, op. cit., p. 20.

¹¹⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 87.

à l'alimentation d'un système capitaliste reposant, en sous-texte, sur les apports des champs, notamment ceux des colonies.

Dans une autre mesure, la mort de Blanchette, qui survient à la fin du chapitre XIII de la nouvelle, permet, au cours du chapitre suivant, la distinction d'une hiérarchisation au sein même du système domestique de Musidora qui semble, lui aussi, fondé sur l'appartenance des personnages à un groupe déterminé. Ainsi, et s'il conviendra de revenir plus précisément sur ce point¹¹⁶, le discours de Jacinthe, camériste de la courtisane, insiste sur la dépendance comme la subordination effective de Jack à la chatte (« voyez donc votre bête ») mais aussi sur sa soumission à Musidora (« *vo*tre maîtresse¹¹⁷ »), relevant dès lors la complexité de la relation entre les deux femmes. Et alors que Jack qualifie Blanchette de « mauvaise bête », Jacinthe lui intime le silence en ces termes : « Taisez-vous, animal ! » ; ce qui contribue, une fois de plus, à le déshumaniser comme à l'évincer radicalement d'une quelconque sphère d'influence. Il est ainsi remarquable que ce dernier octroie à l'animal des caractéristiques et une agentivité bien supérieures à la sienne, notamment lorsqu'il constate qu'« elle a fait exprès de mourir pour [le] faire battre par Madame ». Et si la violence de Musidora à son égard est ici mise en exergue, sa dépersonnalisation répond quant à elle à une construction symbolique et discursive de l'esclave, impuissant, inférieur et finalement *fouetté*, relevée par une domestique qui plaint ironiquement la fin tragique de l'animal pour encourager la punition à venir du subalternisé ; ce qui ne manque pas d'insister, alors, sur la stéréotypique mais effective violence des instances de domination.

En outre, cet épisode violemment caricatural permet également la confortation d'une série de stéréotypes physiologiques attachés à la figure du *nègre*. Ainsi, qualifié de « négrillon », Jack « roul[e] ses gros yeux d'un air de terreur bouffonne », cette unique caractéristique physique donnée et agrémentée de l'adjectif « gros » détonnant avec le caractère de petitesse pourtant systématiquement associé au « petit nègre ». Difforme et impuissant, Jack ne peut répondre que par une série d'onomatopées grotesques qui participe non seulement à sa bêtise mais, aussi, insiste sur le fait que le personnage semble accoutumé à de telles scènes de violence, ce que relève l'expression faussement anticipatrice « comme si ». Dans l'appréhension d'un tel châtiment, le « négrillon » tente de cacher un méfait dont il est pourtant innocent, donnant à la chatte « une apparence de vie¹¹⁸ », puis s'enfuit pour « se cacher dans le

¹¹⁶ Voir II.1.C.b. Jacinthe et Zamore. p. 161.

¹¹⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 141. Nous soulignons.

¹¹⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 142.

grenier », « pour attendre que le nuage fût passé, non sans avoir fourré dans ses poches une bouteille de vin, du pain et un grand morceau de viande froide ». À cet égard, le narrateur semble de nouveau entériner un certain nombre de stéréotypes relatifs à la *fiction du nègre*, c'est-à-dire, selon Aurélia Michel, une forme de « paresse et malveillance [qui] sont précisément ce que le miroir nègre tend au Blanc, et qu'il faut en permanence punir et violenter¹¹⁹ », réaffirmant par conséquent la propre médiocrité des instances supposées de domination. Innocent mais lâche, Jack apparaît ici comme opportuniste mais aussi vil et manipulateur puisqu'il « ramassa la chatte, la porta dans sa niche, lui plia les quatre pattes sous le ventre, rangea sa queue en cercle, lui ouvrit les yeux de façon à lui donner une apparence de vie », ce qui n'est pas sans insister, encore, sur l'analogie entre la chatte et sa maîtresse, cette dernière étant également installée par Fortunio, dans sa *véranda*, quelques pages plus loin. De ce fait, et si le sort comme la fabrication du « nègre » sont particulièrement caricaturaux, sa capacité à façonner l'animal au point de lui donner les apparences de la vie n'est pas sans proposer un écho retentissant à ce qui est en train de se jouer pour sa maîtresse et qui témoigne, une nouvelle fois, d'une forme de dépendance à l'Autre auquel serait, finalement et *vitalement*, soumise la société mondaine de référence. Ici, les instances de pouvoir semblent un temps s'inverser pour témoigner avec force de la fragilité d'un système reposant sur la peur comme l'exploitation de l'Autre et dont la facticité met en exergue la profonde impuissance de ses institutions. Dans la même perspective, ce sont le « nègre » Mercure et le « mulâtre » Jupiter, dont les dénominations semblent répondre avec une mordante ironie à la démesure de George¹²⁰ comme à son amour controversé pour les modèles antiques, qui vont aider les convives du souper à sortir de *sous la table* lorsque ce dernier met le feu à la salle. Durant le tumulte, ils sont d'ailleurs les seuls à assister au départ de Fortunio, à être témoins de son éclipse, ce dont témoigne la réponse respectueuse de Jupiter à la question de Musidora, « Où est Fortunio ? » : « Il est parti », en l'occurrence seule réponse directement rapportée de toute l'œuvre quant à la situation du personnage éponyme et qui ne manque pas d'annoncer l'abandon final.

Contrastant avec la *relation* ambivalente et paradoxale des dominants et des dominés au sein de la capitale française, la relation de l'ensemble des « nègres » et autres domestiques à Fortunio, relevant d'une soumission extrême et inhumaine est, par ailleurs, tout à fait saisissante. En effet, dès son arrivée dans le salon de George, le personnage intime une série

¹¹⁹ MICHEL, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc*, op. cit., p. 164.

¹²⁰ Mercure étant, dans la Rome antique, le dieu du commerce, des voleurs et des voyages mais aussi le messager des dieux et Jupiter, dieu parmi les hommes comme parmi les dieux, « présidant aux relations internationales ». Source : www.mythologica.fr. URL : <https://mythologica.fr/rome/jupiter.htm> [consulté le 02/08/2021].

d'ordres à Mercure : « Mercure, apporte-moi la coupe d'Hercule¹²¹ », « Mercure, verse-moi dans ce dé à coudre une goutte d'un liquide quelconque¹²² ». Ainsi, après la démonstration de son cosmopolitisme comme de son immense richesse, Fortunio témoigne de sa puissance comme de son pouvoir, d'une part sur une assemblée subjuguée par un « fait d'armes [qui] lui valut l'admiration universelle » mais aussi, d'autre part, sur l'Autre qui lui doit, de *droit*, une obéissance immédiate comme une soumission sans égale. Par ailleurs, lorsque le personnage interroge de nouveau l'esclave afin de savoir s'il ne reste pas « encore un peu de cette piquette dans la cave de [son] maître », réaffirmant dans le même temps la subordination, visiblement insatisfaisante, de Mercure à George, l'hésitation du « nègre » ne manque pas d'outrer au plus haut point l'esthète Indien. Alors que Mercure cherche dans « les yeux de George pour savoir s'il devait obéir », dans l'attente d'une confirmation visuelle et effective de son *maître*, Fortunio conforte sa position de domination comme sa suprématie, s'attendant à être immédiatement obéi de chacun et selon le moindre de ses désirs. Car :

*Jamais il ne lui arriva de répéter deux fois le même ordre ; même il était rare qu'il prît la peine de formuler sa volonté avec la parole : un geste, un clin d'œil suffisait [...] il n'était pas encore arrivé à Fortunio d'attendre quelqu'un ou quelque chose [...]*¹²³.

Cependant, il semblerait que le nègre Mercure, influencé par une ménagerie « qui ne disai[t] absolument rien¹²⁴ », se conduise « plus européennement¹²⁵ », soumis à la volonté d'un aristocrate qui en use essentiellement dans le but de satisfaire aux caprices des apparences de son influence et des illusions de sa puissance. Or, dans le cas de l'Oriental, habitué à être adoré par une « valetaille¹²⁶ » absolument privée de volonté comme de libre arbitre, une telle attitude est un affront impardonnable et inacceptable qui conduit, fatalement, à un accès de rage. Indigné, « Eh bien ! brute, faut-il te répéter deux fois les choses ? », Fortunio menace de torturer l'esclave en cas d'insubordination : « Si j'étais ton maître, je te ferais corroyer tout vif et pendre un peu par les pieds, en attendant mieux¹²⁷ ». Dans son attitude, dont le conditionnel soulève la menace, est alors exposé un clivage remarquable entre l'illusion de se faire obéir et respecter recherchée par le comte et celle, pleinement effective et autoritaire, d'un Fortunio qui institue clairement, avec les esclaves, une relation de soumission de droit particulièrement revendiquée, inéluctable. Ainsi, toujours page 67, « le nègre Mercure courut vite prendre un autre vase sur le

¹²¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 66.

¹²² *Ibid.*, p. 67.

¹²³ *Ibid.*, p. 170.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹²⁶ *Ibid.*, p.170.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 67.

buffet [...] puis se retira d'un air craintif et se tint à quelque distance, debout sur un pied, comme un héron dans un marais, attendant l'événement avec une sorte d'anxiété respectueuse ». Ici, dépossédé de la moindre volonté face à celle indéfectible de Fortunio, le « nègre » est immédiatement animalisé et tenu en respect pour correspondre à ce qui *devrait* être attendu de la soumission *idéale* d'un esclave. Par ailleurs, et contrairement à Jack qui fuit la perspective d'une punition par Zamore, Mercure se tient prêt à recevoir une *correction* avec tout le respect supposément dû à un maître absolu et tout puissant dont il serait la propriété effective. C'est, alors, cette extrême servilité qui permet au « nègre » comme à Jupiter d'observer comme de comprendre le départ du maître invétéré du souper comme de ses convives, eux, aveuglés par l'illusion de leur propre pouvoir...

De surcroît, et en collectionneur qui se respecte, Fortunio est propriétaire d'une *collection* d'esclaves. En effet, pages 169 et 170, il est souligné qu'il possède des « esclaves noirs, jaunes ou rouges [qui] étaient aussi souvent rossés que les Scapins de comédie ou les Davus des pièces de Plaute ». Également, et comme le raconte George à Musidora, Fortunio est toujours suivi d'« un petit monstre à figure de safran, les yeux plus grand que la tête, la bouche lippue, les cheveux plats, et fagoté le plus hétéroclitement du monde ; - un monstre à cheval¹²⁸ », un « drôle [qui] ne sait pas un mot de français ni d'aucune autre langue chrétienne ». Nommé Hadji, qui signifie « pèlerin » en arabe, le Maure répond d'un ensemble de stéréotypes physiologiques mais aussi culturels qui tendent d'une part à réaffirmer l'exotisme de Fortunio mais aussi, d'autre part et dans sa méconnaissance de la langue¹²⁹ comme des mœurs de la capitale française, à l'impossibilité d'une forme d'émancipation comme d'individualité, quelle qu'elle soit. Et s'il semble *monstrueux* dans son apparence, une telle fidélité, au sein d'une société aristocratique volage et improductive est, tout autant, absolument inconcevable... Il est, par ailleurs, affirmé que « chose étrange ! [Fortunio] était adoré de cette valetaille, et ils se fussent jetés au feu pour lui complaire ; il les traitait tellement en animaux, qu'il leur avait fait croire qu'ils étaient des chiens, et leur en avait inspiré la servilité passionnée ». Dans cette perspective, il semblerait que le caractère démiurgique de l'Oriental permette la mise en exergue d'un esclavagisme *idéal*, interrompu seulement par la mort ou la passion et dont la *ménagerie* de Fortunio correspond à l'imaginaire. Et si la *collection* de serviteurs du personnage n'a d'égale que sa perfection, elle paraît, ainsi et davantage, correspondre à un idéal de servitude stéréotypique particulièrement *romantique*. C'est à la lumière de cette introduction que sont

¹²⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁹ Voir II.3.A. Maintien dans l'ignorance : langue et pouvoir. p. 209.

mis en texte les quatre « nègres » de Fortunio, non pompeusement nommés comme le sont ceux de George. Leur description entérine alors cette relation de servitude inhumaine et *parfaite* mais qui effraie, dans le même temps, *la Musidora*. En effet, cette dernière ne souhaite pas se dévêtir pour se baigner, faisant remarquer à son amant qu'elle sait nager « mais [que] ces nègres [...] sont là ». Immédiatement, Fortunio la convainc de le rejoindre : « Ces nègres ? eh bien ! qu'est-ce que cela fait ? ce ne sont pas des hommes. S'ils n'étaient pas muets, ils pourraient très bien chanter le *Miserere* à la chapelle Sixtine¹³⁰ ». L'assertion « ce ne sont pas des hommes » répond, alors, de deux caractéristiques majeures quant à la définition de l'esclave, notamment dans le cadre des sérails. D'une part, ils sont résolument non-humains, sujets impersonnels, comme le souligne l'emploi réitéré de l'adjectif démonstratif « cela », non pas seulement dépersonnalisés ou animalisés mais proprement rejetés de toute forme de vie sociale. D'autre part, comme le relève Martine Lavaud dans sa note page 716, les chanteurs mentionnés par l'esthète étaient des castrats : ils échappent donc à la définition de masculinité et, plus largement, d'*hommes*. Dans le cadre d'une relation de servitude les privant véritablement de droits humains, les autres de l'Autre, ici, sont tout destinés à la satisfaction du maître absolu et incontestable, en sont la propriété immuable et exclusive. Muets, privés de parole et, quoi qu'il en soit, de son usage, les nègres de Fortunio composent alors une fresque de servitude orientale et idéalisée, rehaussée par l'usage de « deux belles mulâtresses¹³¹ » qui semblent essentiellement destinées, elles aussi, à exacerber l'imaginaire exotique attaché au personnage plutôt qu'à relater, vraisemblablement, une quelconque réalité coloniale.

Néanmoins et pour finir, la violence de cette réalité se donne plus concrètement à lire, entre autres, dans l'énonciation de deux expressions, respectivement page 184 puis 215. Ainsi, devant la beauté de *Musidora*, Fortunio annonce que sa monstration amènera « plus d'un amant [à être] traité comme un nègre », ce qui insiste, une fois de plus, sur la violence instituée à l'égard des Noirs et relève, comme le souligne Aurélia Michel, d'un *ordre racial* violemment établi. Et si l'expression semble correspondre, dans l'imaginaire collectif, à « traiter quelqu'un comme un esclave », c'est-à-dire comme *un moins que rien*, elle ne manque pas de réaffirmer, par l'usage de lieux communs, la construction stéréotypique et donc ancrée, dans l'ordre social, de l'autre de l'Autre. À cet égard, le constat selon lequel les danseuses d'Opéra trompent « les pairs de France, les généraux, les diplomates » pour des « perruquiers, des machinistes, des gens de lettres ou des nègres », cette énumération n'étant pas exempte d'une certaine forme

¹³⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 179. Nous soulignons.

¹³¹ *Ibid.*, p. 180.

d'ironie, n'est pas sans scandaleusement affirmer la dépravation de ces dernières mais, surtout, le caractère foncièrement inférieur et finalement soumis des institutions de la capitale française qui, dans leur frivolité et pour leur bon plaisir, *s'abaissent* au rang des Noirs, c'est-à-dire à la plus complète servilité de leurs propres – mais maigres – ambitions.

b. Jacinthe et Zamore

Les cas de Jacinthe, la camériste de Musidora, et de Zamore, dans une autre mesure, sont également particulièrement édifiants, non seulement dans le cadre d'une construction stéréotypique de l'autre de l'Autre mais, aussi, dans celui d'une forme d'émancipation quant à cette construction. Selon Suzanne Amigues, dans son article « "Hyakinthos" fleur mythique et plantes réelles »¹³², la « hyakinthos correspond à des plantes déterminées, la jacinthe d'Orient [...] rappelant par leur forme ou par leurs taches colorées le nom de héros morts prématurément (Hyacinthe, Ajax), et enfin celui d'une fleur de deuil sans identité précise. ». « Sujet de controverse¹³³ », elle souligne aussi le fait que « dans le mythe d'Hyacinthe, la plante symbolise globalement la végétation printanière, tôt développée et tôt détruite par l'action du soleil », « toujours soumise au jeu des réinterprétations et des amalgames de données légendaires¹³⁴ ». Ainsi, l'omniprésence de Jacinthe, dont le nom revient à trente-quatre reprises, est tout à fait remarquable. Silencieuse et *invisible*, le vocabulaire de la discrétion lui est systématiquement attaché, en témoigne l'emploi des termes et expressions « sur la pointe des pieds », « en silence¹³⁵ » ou encore « disparut¹³⁶ ». Entrant dans la chambre de la courtisane par « une porte imperceptible cachée dans le mur », Jacinthe est pourtant « une grande fille svelte et bien tournée, coquettement mise avec un madras chiffonné à la façon des créoles ». Répondant alors immédiatement au stéréotype de la « belle créole », Jacinthe est là mais invisible, disparaissant « imperceptiblement » dans une « porte imperceptible », modérée mais indispensable à une femme qui l'accuse de vouloir l'« aveugler et de [la] rendre plus noire que le museau d'un ours les mains d'une danseuse de corde¹³⁷ ». De ce fait, si la relation de subordination entre les deux femmes semble rapidement mise en exergue, la camériste devant s'activer et répondre en

¹³² AMIGUES, Suzanne. « "HYAKINTHOS" FLEUR MYTHIQUE ET PLANTES RÉELLES. » in *Revue Des Études Grecques*, vol. 105, no. 500/501, 1992, pp. 19–36. JSTOR, www.jstor.org/stable/44264818. Accessed 1 Aug. 2021.

¹³³ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 83.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 84.

silence aux invectives et caprices contradictoires voire impossibles d'une Musidora qui lui demande d'« [éteindre] bien vite cet affreux soleil¹³⁸ », elle n'est pas sans relever d'une forme de rivalité froide, d'un conflit permanent rehaussés par le besoin *vital* de la Parisienne de conserver, toujours et à disposition, sa domestique. En effet, après l'épisode de l'ouverture du portefeuille de Fortunio, Musidora est laissée, pour rappel, à l'état d'« enfant malade », enfant qui, après l'échec d'une compréhension de l'objet, s'en remet absolument à Jacinthe. Ainsi, et alors qu'elle lui intime l'ordre de l'emporter dans son bain¹³⁹, « Jacinthe entoura sa maîtresse d'un grand peignoir de mousseline, la prit dans ses bras et la souleva comme un enfant malade¹⁴⁰ », la Musidora n'ayant d'autre échappatoire qu'un appel à une figure d'altérité pour être lavée de cette expérience sensorielle avilissante et qui témoigne de son indéfectible dépendance. À cet égard, page 94 et lorsqu'elle « [se sent] défaillir », la courtisane « se laiss[e] aller en arrière sur l'épaule de la suivante agenouillée », l'implorant de la *soutenir*. Néanmoins, dès l'instant où Musidora entre dans un bain qu'elle estime trop chaud, la camériste semble de nouveau disparaître du champ de la narration, évincée du paysage de la salle de bain comme de la conversation qui va se tenir, au sujet de Fortunio, entre sa maîtresse et Arabelle. Et si ce dernier est qualifié d'« aussi invisible qu'un roi oriental », Jacinthe, elle, est pourtant là, toujours plus présente et répondant avec constance aux divers ordres de la courtisane dont elle reste, silencieusement, à l'entière disposition.

Il est, par ailleurs, tout à fait remarquable que la présence de Jacinthe soit systématiquement associée à la tentative de saisie ou de rencontre de Fortunio. Présente lors du bain, elle est de nouveau appelée par Musidora lorsqu'il s'agit de « faire causer [le joaillier] sur le comte du marquis¹⁴¹ », dont elle possède un bracelet. Seulement, cette fois-ci, la courtisane lui propose, en échange de ses services, de lui donner « cette robe gris de perle dont [elle a] tant envie¹⁴² ». À celle qui, véritablement, s'apparente à sa *souvainante*, elle offre une robe de *seconde main*, autorisant le constat selon lequel la subordination de Jacinthe à sa maîtresse ne repose pas, à l'instar des « nègres » de George, sur une escomptée relation de respect ni de fidélité mais bien d'échange essentiellement matériel, seul rapport social apparemment connu et maîtrisé par la jeune femme. Et pour cause, malgré l'échec de sa mission, la camériste demande à Musidora : « aurai-je la robe grise » ; ce à quoi il lui est répondu « oui, ne me romps pas là

¹³⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴² *Ibid.*, p. 113.

tête, de grâce, et laisse-moi seule », accord à la suite duquel elle « se retira ». Serait-il alors, ici, mis en exergue l'opportunisme de la belle créole profitant de la richesse mais aussi des faiblesses de sa maîtresse, ou bien le caractère matériel d'une relation au sein de laquelle Musidora serait la plus dépendante ? Au regard des attitudes comme des actions de la camériste, au cours des chapitres suivants, il semblerait que cette deuxième interprétation soit la plus vraisemblable. En effet, et alors que Jacinthe « l'aida à se revêtir¹⁴³ » lors de sa première sortie au bois, c'est elle, toujours, qui « délaçait ses cothurnes et dégrafait sa robe¹⁴⁴ » à la suite de sa déconvenue. Permettant la sortie puis l'enfermement de la courtisane, Jacinthe est bien la seule qui assiste et participe systématiquement à sa quête infructueuse de l'Autre, jusqu'au moment où elle lui donne, elle-même et en main propre, la précieuse lettre du marquis la conviant à Neuilly ; lettre qui arrête, par ailleurs, le suicide de la jeune femme : « Musidora ne savait que penser, lorsque Jacinthe lui remit un petit billet qui lui avait été donné par un des jockeys¹⁴⁵ ». Forte de ce précieux sésame, elle appelle immédiatement sa domestique, pourtant non congédiée, témoignant une fois de plus de son absolue nécessité dans le cadre de l'événement à venir : « Jacinthe, Jacinthe, vite, habille-moi, chausse-moi ; *je veux sortir*¹⁴⁶ ». Ainsi, si Musidora n'a de cesse que la volonté de quitter son appartement, elle s'en remet aveuglément à sa camériste, chargée de nouveau de trouver à la courtisane la tenue qui sera celle de sa rencontre effective avec Fortunio tout en tentant de lui « laisse[r] le temps de la réflexion ». Néanmoins, et en dépit de la déférence de sa domestique, Musidora, captivée et empressée, lui reproche d'être « plus lente qu'une tortue ; on dirait qu[']elle a] une carapace sur le dos ». À cet égard, il est possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle la mort à venir de Musidora serait, en partie, endossée par celle qui, peu avant, avait arrêté sa main... Par son omniprésence, sa connaissance fine et effective des événements, Jacinthe pourrait-elle être, en effet, celle qui finalement a participé le plus activement à la consommation de son fantasme ? Dans la considération du fait que c'est elle, précisément, qui « heurte du pied le cadavre de la chatte¹⁴⁷ », animal représentant métonymiquement la courtisane, cette perspective ne manquerait pas d'insister, une fois de plus, sur l'ascendant symbolique de la camériste sur la Parisienne qui, figurativement, se retrouve à ses pieds, « crevée ».

¹⁴³ *Ibid.*, p. 123.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 127.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 140. Nous soulignons.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 141.

Et pour cause, subordonnée à Musidora mais non soumise, son profond dédain à l'égard de la mort de l'animal permet dans le même temps d'affirmer sa supériorité sur les autres domestiques de la maison, notamment ceux masculins. Ainsi, Blanchette devient la bête de Jack, Musidora *sa* maîtresse, et non celle de Jacinthe. Qualifié d'« animal » par la camériste, le « petit nègre » est effrayé par la sentence annoncée et proférée « majestueusement » par la jeune femme qui estime que celle-ci est méritée. En effet, elle relève amèrement le fait que Jack « [n'avait] qu'une chatte à soigner » ce qui, par analogie, semble traduire la difficulté de satisfaire mais surtout de s'*occuper* de sa propriétaire, qu'elle, Jacinthe, a préservée un temps de la mort. Et si le nègre est, toujours et fermement, associé à la figure de l'esclave, Jacinthe, elle, semble répondre à l'adage de Théognis selon lequel « Ni les roses, ni la jacinthe ne naissent d'une scille ; jamais non plus un enfant généreux ne naîtra d'une esclave¹⁴⁸ », oppressée par une société patriarcale qu'illustre le comportement violent de George I' « embrass[ant] résolument¹⁴⁹ » à son arrivée comme lors de son départ de l'hôtel de *son* incomparable. Ainsi, considérant le fait que la camériste semble, elle aussi, répondre d'un désir de possession effective de la part des hommes du *monde*, ne pouvant détourner les lèvres sans enfreindre les codes qui régissent la société à laquelle elle n'appartient pas mais qu'elle doit *servir*, elle paraît néanmoins pleinement maîtresse de ses ambitions au contact de Musidora, elle-même objet de possession effective des hommes de son entourage et de laquelle, dans une certaine mesure et en ce sens, elle ne semble pas bien différer. Et si Musidora pense assouvir sa colère en malmenant ses domestiques, Jacinthe, quant à elle, « se plaisant à augmenter les terreurs du nègre », réaffirme, au sein du microcosme social auquel elle se rapporte, son évidente position de dominante. La belle créole, ici, est donc particulièrement dangereuse, fine connaisseuse des rouages d'une société qui pense avoir une influence sur elle mais dont sa compréhension des codes permet, en partie, de s'émanciper.

Elle appuie, de plus, sa menace par l'énonciation d'un autre personnage relativement énigmatique, Zamore, « qui ne peut souffrir [Jack] et qui a le bras solide ». Sans savoir précisément à quel égard il *sert* Musidora, il est possible d'en déduire qu'il s'attèle aux besognes les plus violentes lorsque sa maîtresse n'en exprime pas le désir. Or, le patronyme Zamore pourrait renvoyer, d'une part, au drame en trois actes d'Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza*

¹⁴⁸ Théognis, I, 537-538.

¹⁴⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 117.

*ou l'Heureux naufrage*¹⁵⁰, pièce dont la représentation suscita la haine des colons, mais aussi, d'autre part, au page de la duchesse du Barry¹⁵¹, Zamor, dont il fut le *jouet* et qu'il dénonça, la condamnant à la guillotine. Dans le drame d'Olympe de Gouges, qui « renvoie à une période de la colonisation française où la traite négrière était à son apogée¹⁵² » et qui relate les conséquences de l'esclavage dans la perspective de deux d'entre eux, Zamore, un Indien instruit, s'enfuit avec celle qu'il aime à la suite de l'assassinat de son contremaître, violent envers Mirza. Ainsi, dans les deux cas, l'écriture d'un domestique dénommé Zamore n'est pas sans renvoyer le lecteur averti à un imaginaire insubordonné, raisonnant ou se battant pour sa liberté – par vengeance. Cependant, et alors que la figure littéraire comme celle historique luttent pour cette émancipation, dans le cas du personnage de Gautier, Zamore perpétue fondamentalement un système de violence fondé sur la peur et institué par les dominants, notamment quant au fait, comme le souligne Jacinthe, que ce dernier « ne peut souffrir » le « négriillon » de Musidora...

Ainsi, et si l'autre de l'Autre ne semble parvenir à un *idéal* de servitude que sous la domination de celui qui, au sein de la société mondaine de référence, en est absolument émancipé, le « nègre » comme le domestique, sous la gouvernance de l'aristocratie parisienne, ne sauraient répondre pleinement à un stéréotype de subordination effectif et pourtant attendu, sa nature dévalorisante apparaissant *de facto* comme « un instrument de légitimation dans diverses situations de domination¹⁵³ ». En effet, objets esthétiques à la mode, biens meubles, les « nègres » et « mulâtres » de George semblent, dans une certaine mesure, détachés d'une forme de domination absolument aveuglée par l'illusion de sa puissance et désireuse de « maintenir sa position » (Sherif & Shérif 1969 : 277 in *Stéréotypes et clichés* p. 41). C'est à cet égard, notamment, que la camériste Jacinthe semble se soustraire à l'influence de Musidora, familière des codes de cette société mais aussi, et toujours, profondément ancrée en elle, plus consciente des ambivalences de sa servitude que ne l'est, visiblement, sa *propriétaire*. Car si

¹⁵⁰ DE GOUGES, Olympe, *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage : un drame indien, en trois actes, et en prose*, Paris, Cailleau éditeur, 1788. Reproduction : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb372408806> [consulté le 02/08/2021], ainsi que sa version augmentée d'une préface, *L'esclavage des Noirs, ou l'Heureux naufrage*, 1792.

¹⁵¹ BISHOP, Cécile, « Seeing Race, Seeing Ghosts: Zamor, Ourika, and the Specter of Blackness » in *L'Esprit Créateur*, Volume 59, Number 2, Summer 2019, pp. 56-71. DOI : <https://doi.org/10.1353/esp.2019.0016> [consulté le 02/08/2021].

¹⁵² GIGAN, Angélique, « Du drame maritime au drame historique : péril en mer dans L'Esclavage des Nègres ou l'Heureux Naufrage (1789) d'Olympe de Gouges ». Journée de recherche "Tempêtes, naufrages et pirates dans l'océan Indien : accidents réels ou péripéties fictives ?", Feb 2011, Saint-Denis, La Réunion. pp.61-73. fihal-01174583f

¹⁵³ AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 41.

les Parisiens estiment l'autre de l'Autre comme uniquement destiné à son bon plaisir et à son service, ils ne sauraient prendre conscience de leur propre dépendance à ce système de domination, finalement défectueux, ni de la fragilité de celui-ci... Et alors que lieux communs et stéréotypes se rejoignent pour écorcher la conception d'une « domination apaisée car naturelle », d'une « nature de l'état social [justifiant] l'exploitation des uns par les autres¹⁵⁴ », l'impuissance des aristocrates du cercle de George ne peut être, du fait de leur comportement inconstant, qu'inadéquat à l'idée d'une servitude « passionnée » et, finalement, impossible au sein de la capitale française ; la *fiction* intentée par la ménagerie à l'égard de l'autre de l'Autre ne peut, finalement, jamais le faire correspondre à la construction comme aux attentes d'un *ordre racial* ambivalent et controversé.

Comme le soulignent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, « les relations interethniques et interculturelles sont saisies, non pas tant au niveau de leur réalité effective que dans la manière dont elles sont pensées, perçues, fantasmées.¹⁵⁵ ». Et si le stéréotype « se définit comme une représentation sociale, un schème collectif figé qui correspond à un modèle culturel daté [qui] en tant que tel, est constitutif du texte qui peut travailler à le déjouer mais non s'en passer¹⁵⁶ », il permet de fixer, de saisir comme de rendre intelligible la représentation imaginaire de l'étranger. En ce sens, la construction textuelle de l'Autre ne saurait s'émanciper d'un certain nombre de *topoi* récurrents voire systématiques qui participent de sa compréhension et permettent d'en saisir les contours, notamment du fait de sa constante tentative d'invisibilisation. Or, et si l'Oriental.e, amalgame de textes et d'images, est résolument idéalisé.e, sa construction permet d'une part de conforter l'expression des ambitions artistiques de l'auteur mais aussi, d'autre part, de mettre en exergue les manques et manquements de la société aristocratique ouest-européenne de référence pour amener, en définitive, à parler de *soi*. À cet égard, l'écriture des « négrillons » et autres domestiques, notamment de la camériste Jacinthe, autorise non seulement la critique acerbe d'une société impérialiste qui se prétend élitiste mais assure également, par leur fondamentale omniprésence, le caractère controversé et foncièrement alarmant d'un tel système de domination, fondé sur un

¹⁵⁴ MICHEL, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc*, op. cit., pp. 206-207.

¹⁵⁵ AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 70.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

avilissement reposant sur l'illusion d'une forme de puissance. Et si, dans *Avatar*, l'Anglais devient, conjointement à l'Indien, le domestique du docteur français, l'Idéal d'asservissement comme d'émancipation ne saurait être écrit que sous les traits de l'Autre, aussi admirable que résolument effrayant et qui, du fait de sa construction discursive contrastée et contrastante, permet la dénonciation d'une société embourgeoisée insatisfaisante. Stable et indéfectible, la figure de l'étranger devient alors l'opportunité d'une démonstration idéologique et orientée, organisée sous les auspices d'un référent culturel Autre et pédagogique « signal[ant] au lecteur qu'il entre dans un monde convenu où le plaisir de la narration vive et familière cache des enseignements intéressants¹⁵⁷ », sur *soi*, pour *soi*.

2. La figure pédagogique de l'étranger

Si, comme le rappelle Edward W. Saïd dans son ouvrage *L'Orientalisme*, « l'Orient a permis à l'Europe de se définir par contraste¹⁵⁸ », Stuart Hall précise qu' « en tant que processus, récits et discours, l'identité est toujours racontée depuis la position de l'Autre¹⁵⁹ ». Et alors que « les espaces métropolitains saturés de l'Europe sont le théâtre de confrontations déconcertantes avec une incontournable altérité¹⁶⁰ », à la lumière du corpus de cette étude la construction de l'Autre semble toujours permettre une « rencontre en tant que quête initiatique¹⁶¹ » du Même. Ainsi, en plein cœur de Paris comme de Londres, cette construction discursive de l'Autre autorise l'élaboration d'un regard apparemment distancié qui tendrait à amorcer la critique des manques et manquements des sociétés modernes ouest-européennes, justifiée par la « différence culturelle¹⁶² ». « L'objectif de la différence culturelle [étant] de réarticuler la somme des savoirs du point de vue de la position significative de la minorité qui résiste à la totalisation [...]¹⁶³ », l'écriture de l'Autre, observateur et critique – que ce soit dans le cadre d'un transfert culturel (Fortunio) ou encore dans celui d'une appropriation culturelle (Cherbonneau) –, toujours « dans un sens figuré et créatif¹⁶⁴ », permet ainsi de « se distancier de manière constructive de ses habitudes culturelles¹⁶⁵ ». La figure de l'étranger devient, alors,

¹⁵⁷ MOURA, Jean-Marc, *La Littérature des lointains*, op. cit., p. 54.

¹⁵⁸ SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme*, op. cit., p. 14.

¹⁵⁹ HALL, Stuart, *Identités et cultures 2*, op. cit., p. 62.

¹⁶⁰ GILROY, Paul, *Mélancolie postcoloniale*, op. cit., p. 189.

¹⁶¹ KHATIBI, Abdelkebir, *La figure de l'étranger*, op. cit., p. 29.

¹⁶² BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 255.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 255.

¹⁶⁴ GILROY, Paul, *Mélancolie postcoloniale*, op. cit., p. 95.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

éminemment *pédagogique* en ce qu'elle autorise d'une part l'élaboration d'un point de vue qui se voudrait extérieur sur la société de référence mais aussi, d'autre part, qu'elle en légitime l'observation comme la tentative de saisie immédiate.

A cet égard, il est tout à fait remarquable que l'ensemble des œuvres constituant le corpus de cette étude s'achève sur les *mots* ou récits de l'Autre, de la restitution de la lettre de Fortunio au fait divers relatant la mort du docteur Cherbonneau en passant par le récit de la nouvelle pénitence de Dakcha. De plus, et pour rappel, alors que *Partie Carrée* s'amorce sur la description du bourgeois Geordie, attendant patiemment l'arrivée de ses clients et autres voyageurs, *Fortunio* comme *Avatar* sont introduits par l'attente d'un Autre salvateur devant ranimer, toujours, les petits aristocrates parisiens ennuyés, désabusés voire, dans le cas extrême d'Octave, mélancolique. En outre, au sein du présent corpus, il semblerait que seul l'Autre étranger et masculin¹⁶⁶ ait l'opportunité d'une définition de lui-même, par lui-même, au sein de la narration. Néanmoins, ce constat n'a d'égal que la dénonciation systématique des affres de la modernité qu'il autorise, de la critique de « l'hideux costume moderne¹⁶⁷ » à celle de son système scientifique. De ce fait, cette prise de parole est-elle, finalement, mise au service d'une construction *acceptable* de l'Autre ou alors, plus vraisemblablement, de la condamnation d'une aristocratie improductive et en désuétude, contaminée par une société embourgeoisée et industrielle ; en somme, une contamination de l'Europe par les pratiques et l'imaginaire d'une classe, celle bourgeoise ? Ainsi, et si l'ensemble des personnages ouest-européens n'évoluent que par la présence de l'Autre, dans quelle mesure la narration de ces trois œuvres s'en trouve, également et davantage, dans la dépendance effective ? Autorisant le constat d'un monde moderne malade et insuffisant, l'omniprésence de l'Autre deviendrait-elle, à part entière et exclusivement, justification du processus d'écriture du Même ? Au regard de ces réflexions, la retranscription de la lettre de Fortunio, clôturant la nouvelle du même nom, semble particulièrement édifiante. En effet, dans la perspective d'une « modalité d'écriture cosmopolite¹⁶⁸ » qui n'est pas sans rappeler les *Lettres persanes* de Montesquieu, la distanciation permise par les mots de l'Autre conduit non seulement une critique acerbe et virulente de la capitale française mais aussi la dénonciation de toute forme d'annihilation du Beau et de l'Idéal par l'émergence d'une société bourgeoise et capitaliste. Face à l'échec du transfert culturel institué par le personnage, seule la destruction de l'Eldorado semble

¹⁶⁶ Ou du moins de celui qui en a l'air, l'appartenance du docteur Cherbonneau à cet égard étant toujours problématique.

¹⁶⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 95.

envisageable, le départ en Orient « plus simple » puisque seul espace à même de permettre l'expression d'une *représentation* considérée comme parfaite. De ce fait, et alors que Fortunio s'apparente, selon Marie-Claude Schapira, à un « héros expérimental¹⁶⁹ » dont la construction est destinée à exprimer la « pensée véritable¹⁷⁰ » de l'auteur, sa tentative infructueuse de transfert culturel, d'Orient à Occident, ne manque pas de mettre en exergue les contradictions comme les insuffisances de la capitale française en cette première moitié de XIX^e siècle. Dans la même perspective, le docteur Cherbonneau semble autoriser l'élaboration d'un point de vue distancié sur les sciences européennes, déjà mises à mal dans *Partie Carrée*, et qui révèlent, toujours, l'impuissance d'une Europe pourtant obnubilée par ses propres savoirs mais surtout aveugle quant à ses carences, en témoigne l'écriture résolument péjorative de l'Anglais dans le roman de 1848.

A. Transfert et appropriation culturels : modalités d'une définition par contraste

L'introduction de figures d'altérité exotiques, au sein des capitales ouest-européennes, permet la mise en place d'un système de comparaison entre un Ailleurs, fantasmé et idéal, et l'espace familier dont elles tendent à proposer, systématiquement et en miroir, la critique virulente. Ainsi, alors qu'« [il prit à Fortunio] le désir de voir l'Europe, la France et Paris¹⁷¹ » – cette gradation géographique semblant conforter l'acception de la capitale française par elle-même comme « le centre, l'œil et l'ombilic de l'univers¹⁷² » – sa découverte se fait, toujours, sous le joug de la déception. En effet, et si en 1837 « tout lui parut misérable, étriqué, mesquin », chacun des adjectifs ici employés renvoyant visiblement à chacun des trois espaces précédemment évoqués, cette considération péjorative semble structurante de l'ensemble du corpus de cette étude et ne manque pas d'être réitérée. À cet égard, près de vingt ans plus tard, elle est de nouveau mise en exergue dans la nouvelle *Avatar* lorsque le docteur Cherbonneau, « las d'avoir interrogé le scalpel [...] pri[t] en dédain profond la science matérialiste dont le néant [lui] était prouvé¹⁷³ », amorçant ainsi l'inévitable départ pour l'Inde. Dans ces deux perspectives, le désir de voir ainsi que celui de quitter la capitale française autorisent nécessairement la comparaison entre l'espace concret et ordinaire et celui lointain et fantasmé

¹⁶⁹ SCHAPIRA, Marie-Claude, « Fortunio, personnage expérimental », *op. cit.*, p. 23.

¹⁷⁰ GAUTIER, Théophile dans une lettre à Sainte-Beuve adressée fin novembre 1863.

¹⁷¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 170.

¹⁷² GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, p. 307.

¹⁷³ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 303.

mais, surtout, la mise en exergue des incohérences et manquements des sociétés, parisienne comme londonienne, bourgeoises et industrielles, émergentes.

a. Du désir à l'abandon : les impossibilités du transfert culturel

Dans le cas de Fortunio, « produit parfait » à qui revient l' « initiative du transfert culturel¹⁷⁴ » en pleine civilisation occidentale, le récit de ses jeunes années permet ainsi la justification d'une comparaison systématique entre un Ailleurs idéalisé et un Ici résolument décevant. De ce fait, après l'explication de son inconcevable opulence, le contraste amorcé par sa découverte de la capitale française n'en est que plus saisissant et déconcertant. Et si Marie-Claude Schapira souligne que « Fortunio se révèle donc plus occupé à identifier des contrastes qu'à comprendre une civilisation dont il perçoit surtout les insuffisances », n'est-ce pas là l'un des enjeux fondamentaux de l'écriture de ce personnage, destiné à exprimer la « pensée véritable » de l'auteur ? En somme de dénoncer, en élaborant une forme d'Idéal impossible sous couvert d'une expérience instituée par l'Autre, l' « ignoble, l'affreux Paris que vous savez », de mettre en exergue l'annihilation du Beau tant préconisé mais, surtout, de conduire le lecteur à la *compréhension* de cette inévitabilité ?

Ainsi, et alors que le personnage se charge d'une très grande partie de sa fortune pour *faire face* à la civilisation, son premier constat est sans équivoque : « aux magnificences orientales », absolument fantasmagiques, s'oppose immédiatement la pragmatique misère parisienne au sein de laquelle « les grands seigneurs les plus riches lui faisaient l'effet de mendiants déguenillés¹⁷⁵ ». En outre, cette désolation parisienne sans cesse réaffirmée, et paradoxalement exacerbée par l'adjectif mélioratif et le superlatif attachés à des seigneurs cupides, apparaît comme le fil conducteur non seulement du mépris immédiat de Fortunio à l'égard de la civilisation occidentale mais aussi de sa construction antithétique par le narrateur. Cette remarquable antithèse permet ainsi d'élaborer un contraste entre un Orient barbare et fantasmagique et une Europe en proie à la plus profonde désillusion, à un désenchantement qui échappe lui aussi au *logos* et qui se lit très nettement au sein de cette société comme au détour de ses rues boueuses, opaques. À cet égard, la construction métonymique de l'Autre autorise une définition réflexive dont l'élaboration de l'Eldorado, incarnation d'un Orient idéal,

¹⁷⁴ SCHAPIRA, Marie-Claude, « Fortunio, personnage expérimental », *op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 170.

entérine significativement « l'antithèse complète » d'un « conte de fées réalisé » *versus* « la mélasse de la civilisation moderne¹⁷⁶ ». Et si l'écriture du palais répond de manière tout à fait satisfaisante au « rêve de poète » revendiqué par l'auteur, elle semble surtout permettre la dénonciation acerbe du cauchemar qu'incarne ladite civilisation. En effet, séparé de l'Idéal par « une croûte de façades peu épaisse¹⁷⁷ », « la rue boueuse, infecte et bruyante bourdonnait, grouillait et fourmillait à deux pas de là¹⁷⁸ ». L'énumération disqualificatrice, par deux fois, des affres de l'affreux Paris ne manque pas, dans cette perspective, de sonner le glas d'une capitale malade¹⁷⁹, miroir d'une civilisation décadente et, finalement, insoutenable... Par ailleurs, bien que la description d'une palette chromatique des plus fades puis des plus vives semble ici la plus à même de saisir le contraste opéré par l'esthète, elle paraît surtout au service de la dénonciation d'une institution annihilatrice. Ainsi, « la lanterne du commissaire de police balançait au bout d'une potence son étoile blafarde », l'oxymore « étoile blafarde » réhaussant la cruauté comme le caractère destructeur et chaotique d'une autorité supposée maintenir l'ordre et dont la potence, sentence de mort et de révocation des libertés, est elle-même mise en exergue par cette « brume » relevant l'opacité d'un monde incohérent. Dans la même perspective, face à la vision cauchemardesque instituée par cette figure d'autorité méphitique, le chatolement des « cinq codes », Civil, de Procédure Civile, de Commerce, d'Instruction criminelle et Pénal (1804-1806-1807-1808-1810) institués par Napoléon I^{er}, « tranche » le brouillard pour cohabiter avec les « fleurs tricolores découpées en façon de cocardes » de la « charte constitutionnelle » de 1830 et réaffirmer un monde de règles et de *privations*, un monde au sein duquel l'individualité ne semble pas propice à l'expression, engluée dans la « mélasse de la civilisation moderne ». De plus, toujours dans la perspective d'une comparaison effective avec un Orient résolument opaque du fait de sa construction fantasmagique, à Paris tout n'est que « gaz hydrogène », « cloaque de la plus boueuse prose », « ce n'était que tumulte, fumée et pluie, laideur et misère, fronts jaunes sous un ciel gris ». En définitive, et alors qu'« ici, le travail aux bras nus et noircis, à la poitrine haletante comme un soufflet de forge » exhale, immuablement Paris s'embourgeoise au profit d'un capitalisme émergent au sein duquel la *fortune* morale et artistique n'est plus de mise, le rêve de poète non plus.

Si cette antithèse, la plus virulente et la plus complète de l'impossible à vivre, se donne à lire dans le contraste de l'impossible à imaginer, l'ensemble de ces éléments était pourtant

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 199.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 199.

¹⁷⁹ Voir I.2.A.b. Espaces extérieurs : de la capitale malade à la capitale infernale. p. 92.

mis en exergue dès la page 170, dans la misère étriquée et mesquine immédiatement pressentie par l'Oriental nouvellement arrivé et dont le regard, porté à une découverte, conduit une expérience particulièrement *pédagogique*. Il permet, ainsi et sans réserve, la saisie par contraste d'« un monde d'idées » factice et improductif mais surtout profondément malléable puisque régi par le culte des apparences, culte auquel appartient, pourtant, Fortunio. Ainsi, ce « monde d'idées dont il ne soupçonnait pas l'existence » mais dont il semble rapidement saisir les codes ne manque pas de retentir, non sans une certaine ironie, avec la considération d'un « Parisien de race¹⁸⁰ » duquel l'esthète se rapproche par son « flair admirable » et son *instinct* naturel, un *monde* dont les faux semblants et autres apparats sont les maîtres absolus et qui, par conséquent, ne peut rien produire d'insaisissable ni de mystérieux, d'idéal. Et si une telle péjoration ne semble pas immédiatement mise en perspective, le charme de la nouveauté accompagnant l'initiation de l'esthète aux activités de la haute société, l'énumération comparative qui suit ce constat paraît essentiellement destinée à exacerber l'insatisfaction résultant d'une telle expérience comme d'en intensifier la futilité. En effet, aux « charmes pénétrants et sauvages de la vie barbare » sont opposés « les raffinements de la civilisation la plus extrême¹⁸¹ », l'extrémisme étant, ici, systématiquement contrecarré par la démesure attachée à un Orient fantasmatique. Ainsi, « après avoir chassé le tigre sur un éléphant avec les Malais [...] il lui semblait piquant de courir le renard, en habit rouge, avec les membres du Parlement, sur un cheval demi-sang », « après avoir vu, à l'ombre de la grande pagode de Bénarès [...] danser les véritables bibiaderi », « il trouvait plaisant de voir, à l'Opéra, mademoiselle Taglioni dans *Le Dieu et la Bayadère* » ; ce qui semble aller à l'encontre de la conception d'une civilisation occidentale d'abord estimée comme *extrême*. Cependant, considérant la mordante ironie qui structure l'ensemble de ces comparaisons, il est envisageable d'en relever, vraisemblablement et dans la perspective d'un Orient vécu comme *extrêmement grand*, l'*extrême petitesse* si ce n'est la médiocrité. À ce qui semble résolument fastueux pour les Parisiens de race répond, toujours, une démesure orientale qui permet de conforter les manquements comme l'égoïsme de la société ouest-européenne. Est-ce alors en cela que correspondrait le monde d'idées évoqué par l'expérience du marquis ? L'assertion « seulement, dans les premiers temps, il avait beaucoup de peine à se retenir de couper la tête des bourgeois qui l'ennuyaient » semble y répondre par l'affirmative, autorisant de surcroît l'un des rêves de poète cher à l'auteur, attaché à la dénonciation de la bourgeoisie émergente. En outre, il est remarquable que cette décapitation intervienne en la défaveur de ceux qui coupaient la tête de la haute aristocratie à

¹⁸⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 171.

peine quarante ans auparavant ce qui ne manque pas, une fois encore, de mettre en exergue le caractère résolument contrasté et contrastant du jeune Oriental...

De plus, et contrairement aux convenances de ce *monde*, Fortunio ne peut se résoudre à « voir sa maison ouverte à *tout le monde*¹⁸² », dans la « peur de les voir revenir ». Ici, la société mondaine apparaît comme invasive, répond du fourmillement, du bourdonnement comme du grouillement de la « mélasse de la civilisation moderne » envahissante donc forcément informe et impropre, disharmonique. En somme, si le personnage semble comprendre les rouages de cette société, il y refuse son intégration, répondant toujours avec satisfaction aux exigences de ses apparences mais non de sa curiosité, toute impériale, pour justifier du maintien dans son éternelle ignorance¹⁸³. Dans cette perspective, Fortunio en entretient lui aussi la construction superficielle tout en s'émancipant d'une forme de voyeurisme. Critiquant jusqu'à l'intimité des relations entre les *gens* de la société de référence, il n'est possible de rencontrer *le* Fortunio qu'à l'*extérieur* (et ce contrairement à la divine Prascovie qui, en tant que « femme à la mode¹⁸⁴ », ne sera *visible* qu'en privé, dans *son* monde), aux courses, dans les bois ou encore à l'Opéra, en somme dans l'espace qui est communément considéré comme le *monde* en tant que lieu de *monstration*. Par ailleurs, alors qu'il lui est reproché de ne pas se montrer avec une duchesse ou encore une danseuse, « et qu'il ne lui manquait que cela pour être tout à fait du bel air¹⁸⁵ », il décide de « [faire] ce sacrifice aux convenances », apparaissant aux Bouffes avec une « danseuse [qui] était grasse et [une] duchesse [qui] était jeune, chose doublement extraordinaire ». Toujours sous couvert d'ironie, Fortunio réussit donc l'impossible au sein de la société aristocratique parisienne, s'en accaparant les codes mais surtout les dépassant pour contribuer, toujours et finalement, à une accumulation de textes à son propre sujet. Quoi qu'il en soit, ces différents faits d'armes lui ont valu une forme d'*acceptation* ambivalente¹⁸⁶ par cette société au point d'en permettre mais surtout d'en justifier le plus significativement sa critique comme d'alimenter, par ce biais, le récit d'un *monde* qui ne saurait survivre indépendamment de ce qui se dit à son égard et qui répond, toujours, à la construction du personnage de Fortunio, lui-même alimenté par une série de textes. Cependant, et alors que les rouages de la société parisienne n'en deviennent que plus lisibles, au regard de cette expérience

¹⁸² *Ibid.*, p. 171. Nous soulignons.

¹⁸³ Voir II.3.A. Maintien dans l'ignorance : langue et pouvoir. p. 209.

¹⁸⁴ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 333.

¹⁸⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁸⁶ « *l'on avait accepté le Fortunio tel qu'il se donnait* », *ibid.*, p. 172.

qui tente infructueusement de « mélanger la vie barbare et la vie civilisée¹⁸⁷ »¹⁸⁸, Fortunio, lui, n'en devient que plus trouble et plus fuyant, sa liaison avec Musidora conduisant au fait que « l'on parlait plus que jamais de ses bizarreries » pour témoigner d'une accumulation nécessaire de discours à son encontre, afin de le situer au sein de l'espace mondain. À cet égard, et en dépit de l'expression d'une tentative de syncrétisme, il semblerait que Fortunio, personnage expérimentant l'échec d'un transfert culturel, ne soit pas venu au cœur de la capitale française dans la perspective d'un *mélange* résolument incompatible mais pour en rehausser les manques et manquements comme pour témoigner de l'impossibilité consommée d'un rêve d'Orient effectif et surtout *visible* en plein Paris, l'Idéal étant imperméable à ses affres.

Ainsi, et à l'instar de Prascovie qui reproche à Octave, dans la peau de son mari, le fait que « Paris vous a gâté. J'avais raison de ne pas vouloir y venir¹⁸⁹ », Fortunio ne saurait en supporter « la boueuse prose » après avoir fait le constat de son impossible dépassement. Observateur mais non acteur d'une société régie par le culte des apparences, il se réfugie dans son Eldorado pour échapper à *la mélasse de la civilisation moderne* que sa compréhension distanciée des codes rend invivable. Sans jamais se confronter à la *vie* de la capitale française, l'esthète n'en fréquente que le *monde* et la prostitution – des femmes comme des images – pour faire l'expérience d'une société théâtralisée et au sein de laquelle il ne fait que des *apparitions*. La courtisane Musidora, qui incarne métonymiquement cette société mettant en scène l'illusion de sa puissance, devient alors « son précieux fardeau¹⁹⁰ », l'expérience parisienne un champ de flammes, tout comme le sera le rêve d'Orient matérialisé en plein Paris et dont le fantasme ne peut manquer de se *sacrifier* aux convenances. Sous le regard de Fortunio, qui permet ainsi une définition par contraste, « il n'est plus temps¹⁹¹ » de sauver la civilisation moderne de ses désillusions et annihiler le rêve devient, finalement, « plus simple¹⁹² ».

b. L'appropriation culturelle : rouage d'un bénéfice ou outil de dénonciation ?

Cette perspective se donne à lire, dans une certaine mesure, à travers la critique acerbe des sciences occidentales émise par le docteur Cherbonneau. En effet, dès la page 276 de la

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹⁸⁸ Or, il est souligné page 171 que Fortunio divise sa vie en « deux parties bien complètes ».

¹⁸⁹ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 354.

¹⁹⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁹² *Ibid.*, p. 216.

nouvelle *Avatar*, celles-ci sont immédiatement décrédibilisées par le mal d'Octave, « qui mettait en défaut la science de la faculté », « chose invraisemblable à Paris, au dix-neuvième siècle ». Ainsi, cette « maladie étrange » qui déstabilise « les médecins ordinaires » nécessite *de facto* l'intervention du paradoxal docteur mais surtout l'appel à un Ailleurs supposément salvateur. Fort de savoirs lointains acquis sous les auspices d'une appropriation culturelle intentée par le médecin français, Cherbonneau semble ainsi seul à même de diagnostiquer une maladie de l'âme, celle du fantasme de possession de l'Idéal synchrétique incarné par la comtesse Prascovie, maladie non cataloguée¹⁹³ ni « à symptômes bien connus » des sciences occidentales, trop strictes, trop *étriquées*, elles aussi.

Ce constat autorise alors la critique de la médecine moderne « guéri[ssant] ou empir[ant] » les maux de patients dont les médecins à la « signature hiéroglyphique » et les « anodines formules du *Codex* » ne conduisent qu' « au pharmacien du coin ». D'une rigidité – donc d'un aveuglement – sans pareil, les sciences occidentales ne semblent permettre que la construction comme l'entretien d'un engrenage reposant sur un système de cause à effet dont elles deviennent le problème initial mais aussi l'impossible solution, les malades ayant besoin d'elles comme elles ont besoin d'eux pour rester efficaces. En outre, cette observation se donne également à lire dans *Partie Carrée* lorsque Priyamvada annonce à Volmerange que « vous autres Européens, qui vous fiez à vos sciences factices inventées hier, vous ne vivez plus dans le commerce de la nature, vous avez brisé les liens qui rattachent l'homme aux puissances occultes de la création¹⁹⁴ ». Ici, comme dans *Avatar*, les sciences européennes sont décrédibilisées au profit des « traditions » de l'Inde, « pays de l'antique sagesse¹⁹⁵ » permettant, seul, de trouver « le mot de l'énigme ». De plus, et alors que Cherbonneau estime qu'Octave n'est *traitable*, pour ne pas dire manipulable, qu'en vertu du fait qu'il soit « civilisé¹⁹⁶ », il réaffirme le constat formulé en 1848 : « il n'y avait pas d'espoir avec les moyens ordinaires », avec la méconnaissance de « la science moderne¹⁹⁷ ». À cet égard, la civilisation occidentale devient « ignorante », coupée des « forces vives de la nature » et suffisamment imbue de ses connaissances pour « nommer » ces « pays étranges » et traditionnels « barbares », inintelligibles, donc. Une fois de plus, « notre Europe, toute absorbée par les intérêts matériels, ne se doute pas du degré de spiritualisme où sont arrivés les pénitents de l'Inde¹⁹⁸ » et met

¹⁹³ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁹⁴ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 362.

¹⁹⁵ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 305.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 291.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 301.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 302.

davantage en exergue le fait qu'elle « ne laiss[e] voir que la mort quand [le docteur] cherchait la vie¹⁹⁹ ». La science moderne étant, elle aussi, qualifiée de « matérialiste dont le néant [lui] était prouvé », dans ses insuffisances comme dans son autosatisfaction, Cherbonneau « abandonne l'effet pour la cause », finalement, s'émancipe d'un système dont il ne connaît que trop bien les rouages pour effectuer un pas de côté, s'approprier les savoirs de l'Autre afin de dépasser ceux de « ses confrères ».

Or, l'inévitable départ pour l'Inde, sous couvert d'un « dédain²⁰⁰ » du docteur envers les connaissances d'Europe mais aussi envers ses habitants, semblerait justifier l'étude de « certaines choses que la science dédaigne²⁰¹ » d'une part mais surtout, d'autre part, l'accomplissement de son « rêve scientifique²⁰² ». Incapable de compréhension ni de la moindre sensibilité, le docteur Cherbonneau semble donc non seulement critiquer un « empirisme grossier²⁰³ », il y participe fondamentalement ! Aveuglé par l'ambition d'un profit résolument personnel, il renvoie les « vulgaires » qui ne l'intéressent pas, se détache des contraintes du Serment d'Hippocrate puisque non soumis aux lois médicales occidentales, pour n' « entrer en lutte avec la destruction²⁰⁴ » que lorsqu'il en était touché ou « qu'il jugeât la vie menacée utile à la poésie, à la science et au progrès du genre humain ». Ainsi, dans sa critique du matérialisme des sciences occidentales, finalement, il est celui qui y contribue le plus fermement, assurant sa fonction de personnage paradoxal destiné à mettre en exergue les manques de ces dernières mais qui répond, lui aussi et peut-être davantage, à ces manquements sous couvert d'*utilité*. En ce sens, s'il semble obnubilé par l'acquisition des lointains savoirs de l'Inde, il ne saurait, lui aussi, les comprendre ni même en être digne, révélant à son paroxysme l'égoïsme comme l'opportunisme des sciences européennes. Cette idée est remarquablement mise en exergue par sa confession, page 312 : « nous autres européens, nous sommes trop légers, trop distraits, trop futiles, trop amoureux de notre prison d'argile pour y ouvrir de bien larges fenêtres sur l'éternité et l'infini » et illustrée par le fait qu'il rajeunisse une femme, fait aussi impossible que des plus absolument futiles et superficiels pour alimenter, toujours, un système reposant sur le culte des apparences comme celui de soi-même. Alors que « l'homme n'invente rien, et chacun de ses rêves est une divination ou un souvenir²⁰⁵ », tout comme Volmerange celui européen est

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 303.

²⁰⁰ Le terme apparaissant trois fois au cours de la nouvelle, pages 303, 307 et 317.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 312.

²⁰² *Ibid.*, p. 304.

²⁰³ *Ibid.*, p. 303.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 308.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 314.

« incrédule », et « ses préjugés d’homme civilisé se révoltaient à cette idée²⁰⁶ » – il est aussi infantilisé et puéril, destiné à « [s’abandonner] en toute confiance aux pouvoirs [de l’Autre]²⁰⁷ » qui a « les moyens de réduire les malades lorsqu’ils se regimbent²⁰⁸ ». Et si le docteur Cherbonneau s’évertue sans cesse à minimiser l’influence des sciences européennes, n’est pourtant pas fakir qui veut, en témoigne le fait qu’il se prenne « le pied aux plis de sa robe brahmanique²⁰⁹ », qualifiée plus après de « costume », tout comme l’était, après tout, sa tenue de médecin.

Par ailleurs, il est particulièrement intéressant qu’une fois repoussé par le mystérieux docteur, le comte Labinski, persuadé d’être victime d’une sorcellerie, fasse appel au docteur B***, identifié comme le docteur Esprit Blanche, « aliéniste chez qui Nerval fut hospitalisé²¹⁰ ». Le vocabulaire de la médecine française est immédiatement mis en exergue, le comte souhaitant « consulter²¹¹ » le médecin, et non le « visiter²¹² » comme ce fut le cas lors de sa première rencontre avec Cherbonneau. La consultation, correspondant au fait de « donner un avis²¹³ » dans le but de prescrire un traitement, répond ici de ce qui est communément, pour ne pas dire exclusivement, attendu des médecins occidentaux. Une fois de plus, l’effet est prioritaire sur une cause qui, indiscutablement, ne peut qu’échapper à l’aliéniste qui n’est apte qu’à produire un diagnostic sur la forme, les apparences, et non le fond. Considérant à tort que « la vision est réelle, l’idée est chimérique²¹⁴ », le docteur B*** permet d’amorcer un contraste intéressant entre ce « qui se voit » et ce « qui se croit », les deux devant rester résolument séparés pour faire sens, attestant dès lors du caractère étriqué et immuablement aveugle des sciences occidentales.

Finalement, et alors que le médecin lui demande une nouvelle consultation dans quinze jours après la prescription d’une « anodine formule du *Codex* », le comte « ne [sait] plus que croire²¹⁵ », faisant la douloureuse expérience du caractère central comme de l’importance fondamentale de l’enveloppe au sein des sociétés ouest-européennes. Ainsi, lorsqu’ « on

²⁰⁶ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 366.

²⁰⁷ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 317.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 340.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 320.

²¹⁰ *Ibid.*, note 60 p. 341.

²¹¹ *Ibid.*, p. 341.

²¹² *Ibid.*, p. 310.

²¹³ Définition de « consultation » issue du site [www.cnrtl.fr](https://www.cnrtl.fr/definition/Consultation). URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/Consultation> [consulté le 09/08/2021].

²¹⁴ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 341.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 342. Nous soulignons.

déplorait la perte irréparable que venait de faire la science²¹⁶ » après la mort de Cherbonneau, ce dernier se félicite de l'acquisition d'une « jeune enveloppe, que [sa] science aura bientôt rendue robuste²¹⁷ » et qui lui permettra d' « étudier, travailler, lire encore » mais aussi, et surtout, de contribuer à l'entretien de son pouvoir sous couvert de rêve scientifique, éminemment européen. Ainsi, lorsqu'à son tour Dakcha profère un discours allant contre la contamination du monde par les mœurs européennes et ses « grossiers barbares », son insistance sur la profanation de l'eau du Gange, l'empêchement de la *sati* comme le fait qu'ils « osent se repaître de la chair sacrée du bœuf et de la vache²¹⁸ » paraît essentiellement destinée à relever les rouages d'une mascarade visant à dénoncer la présence britannique en Inde tout en réaffirmant, dans le même temps, l'espérance déçue d'une colonisation de ces espaces par les Français. En effet, selon le brahmane, seul Volmerange, qui pour rappel est Français par son père, serait à même de délivrer le sous-continent de la domination anglaise et, pourtant, cette perspective échoue lamentablement. S'il abat un « gros d'Anglais²¹⁹ », le personnage, lâche, ne peut que fuir le champ de bataille, inférieur en tout point à l' « aigle divin²²⁰ » qui aurait dû, seul, permettre le rêve d'une Inde française. Or, finalement, le caractère caricatural d'une telle prospective ne manque pas de réaffirmer la contamination immuable des Ailleurs par l'Ici, la capitale française étant, elle aussi et à l'instar de l'Angleterre (même si apparemment, dans une moindre mesure) le fief de « monseigneur Progrès et très puissante dame Industrie²²¹ ». Et si, dans le cas de Fortunio comme de Cherbonneau, la critique de l'Europe, élaborée sous l'égide de la comparaison, permet d'en traduire la profonde décadence, ils sont, dans le même temps, ceux qui paraissent le plus fermement contribuer à l'entretien de son système de représentation. Comme cela est souligné dans *L'Empire vous répond*, « aucune légitimation ne permet plus de contenir la violence de l'appropriation²²² »...

Alors que Martine Lavaud relève, dans son ouvrage *Théophile Gautier, Militant du romantisme*, que l'Autre « salvateur va ramener [le Français] sur les chemins délaissés de la

²¹⁶ *Ibid.*, p. 375.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 372. Nous soulignons.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 401.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 408.

²²⁰ *Ibid.*, p. 402.

²²¹ BAUDELAIRE, Charles, article sur « Théophile Gautier », in BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français II. Les mages romantiques. L'École du désenchantement*, op. cit., p. 1988.

²²² ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'empire vous répond*, op. cit., p. 28.

beauté²²³ », il semblerait qu'une telle assertion ne permette pas, seule, de réaliser les enjeux à l'œuvre, au sein du corpus de cette étude. En effet, considérant que toute beauté est impossible au sein des capitales ouest-européennes malades, destinées à l'abandon, à la mort ou à la folie, les textes paraissent plus essentiellement contribuer à une « dénonciation exaspérée de l'Europe²²⁴ » mais dont la critique repose, finalement, sur l'entretien de ses systèmes de représentation. À cet égard, et si l'auteur paraît « faire de l'Orient, pédagogue malgré lui, l'auxiliaire de ce *désempourgeoisement*²²⁵ », force est de constater qu'une telle tentative ne peut que se solder par la fuite invétérée ou encore le travestissement de cette altérité. Ainsi, sous les apparences du regard expérimental de l'Autre, l'Ailleurs ne saurait permettre d'envisager une forme de régénérescence des espaces relatifs à l'Ici mais bien le constat d'un impossible exutoire, l'obscur rayonnement des capitales occidentales répondant à l'opacité de cultures comme d'espaces lointains, exotiques et fantasmés visiblement destinés, dans leur encensement d'un Idéal impossible, à proposer une *critique de l'Ici sous le masque de l'Ailleurs* dont la lettre de Fortunio offre un exemple retentissant.

B. Du pédagogue à l'ethnologue : l'exemple de la lettre de Fortunio

Si la narration des œuvres constituant le corpus de cette étude s'ouvre sur l'*attente* d'une altérité supposément salvatrice, il est tout à fait remarquable qu'elle s'achève systématiquement *par* le récit de l'Autre, dans le cas de Fortunio, ou encore *sur* le récit de ses ambitions sinon de sa mort, survenue brutalement, dans les cas de Dakcha et de Cherbonneau. Ainsi, il semblerait qu'une telle structure, considérant le fait que les textes ne peuvent s'amorcer ni se conclure sans le concours ou la considération de l'Autre, autorise le constat selon lequel la diégèse, et plus largement la narration de soi, se trouve dans la dépendance effective de telles figures d'altérité²²⁶. Et s'il fut rappelé, en amont, que l'Autre permet toujours une définition par contraste du Même, il paraît non seulement justifier le processus d'une écriture égocentrique mais aussi la production du *texte littéraire* en lui-même. En ce sens, la construction discursive d'un point de vue apparemment distancié mais résolument *fictif*, puisque reposant sur une construction stéréotypique de l'Autre, permet aussi bien de dispenser la « pensée véritable » de

²²³ LAVAUD, Martine, *Théophile Gautier, Militant du romantisme*, Paris, Éditions Honoré Champion, « Romantisme et modernité » numéro 45, 2001. p. 342.

²²⁴ MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains*, op. cit., p. 336.

²²⁵ LAVAUD, Martine, *Théophile Gautier, Militant du romantisme*, op. cit., p. 334.

²²⁶ Voir II.2.C. L'Autre par lui-même : un « récit de soi » problématique et orienté. 199.

l'auteur, sous couvert d'une « modalité d'écriture cosmopolite » comme d'une attention particulière accordée aux ambitions de l'étranger – ambitions sur lesquelles il conviendra de revenir dans un second temps – mais aussi de proposer la critique acerbe d'une société en proie au désenchantement et restituée par l'expérience ethnologique de Fortunio.

Et pour cause, dans la considération d'une infructueuse tentative de transfert culturel qui n'est pas sans faire écho aux *Lettres Persanes*, la retranscription de la lettre du personnage à Radin-Mantri, apparemment resté en Inde, couche finalement sur papier l'ensemble des observations relevées par l'esthète, au cours de ses quatre années à Paris. Restituant l'ensemble de ses investigations comme le compte rendu de ses études sur le *terrain*, Fortunio se déleste d'une thèse aussi résolument péjorative que structurée par un cynisme des plus mordants. En outre, la surprenante relation épistolaire mise en exergue, relevant d'une part d'une intimité aussi inattendue que visiblement assumée mais aussi, d'autre part, de la confrontation du lecteur à son propre voyeurisme, permet de justifier la sévérité d'un bilan social et scientifique mais, surtout, de jouer de la connivence, ici ambivalente, apparemment induite par le genre. Destinataire ambigu d'une lettre qui ne lui est pas destinée, le lecteur se trouve finalement face à un réquisitoire contre une civilisation aveuglée par l'illusion de sa puissance et à laquelle il est pourtant, *de facto*, associé. Et si l'ethnologue se substitue finalement au pédagogue, la remarquable démonstration de l'Oriental ne manque pas de dresser le bilan médiocre d'une société qui, sous ses airs de grandeurs, ne saurait se montrer à la hauteur de ses ambitions à la fin des années 1830.

Ainsi, dans la perspective d'une dénonciation des manques et manquements d'une Europe de l'Ouest médiocre, la lettre de Fortunio, du constat d'une irrévocable déception à la justification de son départ « dans l'Inde²²⁷ », propose le cheminement logique et démonstratif d'une critique qui n'épargne aucune des carences de la société parisienne²²⁸. Sous le joug d'un désappointement qui n'est pas sans rappeler le premier constat formulé dès la page 170, une fois de plus l'Europe, puis la France et, enfin, Paris, sont respectivement les victimes des invectives du personnage. Ainsi, alors que la sentence de son départ est annoncée dès les premières lignes de la lettre, « je retourne dans l'Inde, et probablement je n'en sortirai plus²²⁹ », annonçant le départ effectif du rêve oriental tout en confortant l'impossibilité d'un éventuel

²²⁷ *Ibid.*, p. 211.

²²⁸ Et qui justifie, ici, notre attachement à une analyse linéaire de cette lettre qui semble proposer au lecteur de flâner dans ce *monde* dont la modernité est hideuse, la capitale affreuse et ignoble.

²²⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 211.

retour (en témoigne l'usage de l'indicatif), c'est tout « le pays de la civilisation²³⁰ » qui est ici mis à mal. En outre, celui qui incarne un tel rêve s'émancipe immédiatement des considérations d'un « on » aveugle quant à sa médiocrité, d'une entité impersonnelle qui répond à une civilisation réduite à « cela », pronom démonstratif désignant la chose sans précision ni valorisation quelconque. La civilisation n'est donc rien qui vaille le coup de se « déranger », la France « un pauvre pays », « Paris, une sale ville », en somme un monde « misérable, étriqué, mesquin²³¹ ». Et si, selon l'auteur, « Paris s'occupe infiniment de lui-même [...] admet à peine qu'il existe quelque chose en dehors de lui [...] et se décerne tranquillement la couronne de la civilisation²³² », témoignant non seulement de l'égoïsme assumé des Parisiens mais aussi de leur cécité quant à la facticité de cette autocongratulation, une telle introduction ne manque pas d'une certaine violence qui répond immédiatement de la construction en miroir instituée tout au long de la nouvelle à l'égard du « héros expérimental ». Loin de l'intérêt tant escompté, incarnation d'une *prose boueuse* se donnant des airs de grandeur, le rétrécissement géographique mis en exergue, de l'Europe à Paris, réaffirme les premiers sentiments du personnage comme la condamnation d'un *rêve d'Occident* non seulement inconcevable mais proprement impossible. Ainsi, la France n'est pas un pays pauvre, elle est un « pauvre pays » ; Paris n'est pas une ville sale, c'est une « sale ville²³³ ». Au-delà de l'effet de style appelé par l'inversion de la position de l'adjectif et du nom qu'il qualifie, ici, la France n'est pas seulement considérée en tant que pays « dont les ressources sont insuffisantes, qui possède à peine le strict nécessaire pour subvenir à ses besoins et qui a très peu d'argent²³⁴ », selon l'opulent Fortunio, mais comme un espace « qui offre, qui présente peu de matière, peu de possibilités de développement, qui dénote un manque de qualités intellectuelles ou artistiques », « qui est en mauvais, en piteux état, ou de qualité médiocre » voire « qui inspire de la pitié, de la commisération » ; à l'instar de Paris, « qui a perdu sa netteté, sa pureté sous l'effet d'une matière étrangère qui souille, tache et donne à la chose altérée un aspect déplaisant ou dégoûtant²³⁵ » d'une part, l'essor de l'idéologie bourgeoise pouvant vraisemblablement et sous la plume de Gautier renvoyer à « une matière étrangère qui souille », mais surtout « qui est impur, souillé moralement », « qui est contraire à l'honneur et à la bienséance », « qui corrompt », en somme

²³⁰ *Ibid.*, p. 212.

²³¹ *Ibid.*, p. 170.

²³² GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, p. 307.

²³³ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 212.

²³⁴ Définition de « pauvre » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pauvre> [consulté le 13/08/2021].

²³⁵ Définition de « sale » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/sale> [consulté le 13/08/2021].

« laid, mauvais, détestable » et comparable à une « maladie sexuelle », d'autre part. Closes sur elles-mêmes et enivrées de l'illusion de leur autosuffisance, la France comme sa capitale sont le théâtre d'un monde de débauche au sein duquel Beau et Idéal sont résolument exclus, ou alors condamnés à la fuite.

Une fois ce resserrement institué, la description plus précise de la capitale française conduit le lecteur indiscret à une flânerie aussi surprenante qu'incisive, non seulement au sein de ses espaces mais aussi, et surtout, au cœur de sa société et de son *monde*. Et si l'Europe est comparable à une vieille femme enorgueillie d'une beauté comme d'un prestige révolus, Paris, en son sein, est immédiatement associé à un « vieux bonhomme perclus de rhumatismes²³⁶ » : en somme, ils incarnent un vieux couple mondain et embourgeoisé éminemment caricatural. Et pour cause, « d'abord il y pleut toujours, et le soleil n'y paraît qu'en gilet de flanelle et en bonnet de coton ». Gris, triste et boueux, le soleil parisien est donc travesti, lui aussi, du terne et « hideux costume moderne », morne et sans couleur, puisque le gilet de flanelle renvoie à l'habit coutumier des hommes, le plus souvent gris et toujours étriqué, et le bonnet de coton gris au traditionnel couvre-chef féminin. Ainsi personnifié, l'astre est effectivement associé à un « vieux bonhomme » pour perdre de sa prestance comme de sa puissance et être, à son tour, adjoint au registre de la maladie, incapable de rayonnement au sein de l'insipide capitale. De ce fait, la nature ne peut y être que « toute petite », sous les grands airs de l'industrialisation et de l'embourgeoisement, et ses arbres dénudés ne manquent pas de renvoyer à la ville le miroir de sa désolation comme d'un impossible épanouissement qui se donnait déjà à lire, page 124, lorsque le narrateur décrivait le bois de Boulogne²³⁷ « encore dépouillé de feuilles », où « les branches rouges et poissées de sève s'ouvraient en auréoles décharnées comme des carcasses de parapluies ou d'éventails dont on aurait déchiré la soie ». À l'instar du soleil en gilet et en bonnet, la nature est immédiatement associée aux attributs masculins comme féminins des *gens à la mode* et donc à leur insipidité comme à leur caractère péremptoire. Et si leur petitesse résonne avec la description de « toutes petites feuilles » se donnant à voir « seulement pendant trois mois de l'année²³⁸ », la nature parisienne permet de mettre en relief, telle la société qui la parcourt, son incontestable insuffisance mais surtout son impossible épanouissement. De surcroît, cette insuffisance est mise en exergue par une critique de la superficielle grandiloquence de la chasse, activité virile par excellence, cantonnée à la course du lapin, « tout au plus quelques méchants sangliers ou quelques mauvais loups qui n'ont pas seulement la force

²³⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 212.

²³⁷ Voir I.2.A.b. Espaces extérieurs : de la capitale malade à la capitale infernale. p. 92.

²³⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 212.

de manger une douzaine de paysans ». Ici, l'illusion de puissance conférée à l'élite parisienne, la chasse étant associée, page 171, aux membres du Parlement, témoigne donc de leur cruel manque de *force* mis en perspective, justement, par la cruauté du marquis qui permet de réaffirmer, par contraste, non seulement sa démesure orientale mais aussi le ridicule d'une société forte d'exploits médiocres dans une capitale trop petite pour la magnificence de l'Autre, du tigre vorace et implacable.

La description de Paris en grabataire, dans sa physionomie comme dans ses activités, permet alors d'amorcer l'étude comme la critique des hommes « horriblement laids » (« l'homme a cruellement abusé de la permission qu'on lui a donnée d'être laid²³⁹ », le relèvera le narrateur d'*Avatar*) et des « femmes... Oh ! et ah ! », des « gens riches, ou qui passent pour tels » et qui, par leur incompetence et leur cupidité, se pensent maîtres absolus d'un espace en perdition dont l'illusion de confort matériel réhausse le triste tableau urbain. En outre, cette laideur matérielle comme physionomique, visiblement attachée à la dénonciation d'une bourgeoisie émergente, permet de mettre en exergue la médiocrité de la ville précédemment énoncée. Car, en effet, l'illusion de pouvoir, de richesse comme de confort matériel reste résolument associée à l'affreux bourgeois, au simulacre de son autosuffisance contrecarrée par l'obligation « de laisser leur chapeau en gage ou d'aller emprunter de l'argent à un de leurs amis ». En somme, la fortune bourgeoise est systématiquement dans la dépendance d'autrui et, plus remarquablement, dans celle de l'Autre, en témoigne le fait que l'opulent Fortunio permette à ses fréquentations de *profiter* de son immense richesse. Dans l'obligation de justifier de leurs frasques, ici illustrées par le recul de leur tilbury dans une devanture ou l'écrasement « d'un manent ou deux », la bourgeoisie émergente autorise la réaffirmation, en miroir, de la décadence de la capitale, de « l'affreux, l'ignoble Paris que vous savez²⁴⁰ » contaminé par l'invasion capitaliste, une capitale comme un capital se donnant des airs de puissance essentiellement fondés sur l'illusion d'un *profit* annihilateur et, toujours, liés à un système qu'ils entretiennent et qui ne saurait se développer sans la participation des Autres.

Ainsi, si la critique virulente de la bourgeoisie permet de mettre en exergue les manquements de la capitale française comme d'analyser ses carences, elle permet également de construire celle des fashionables de la petite aristocratie parisienne, particulièrement observée par un Oriental n'épargnant aucune des strates de la société. Ainsi, à la facticité bourgeoise répond celle aristocratique, concentrée par l'idée de « mode » et donc d'un *monde*

²³⁹ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 299.

²⁴⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 199.

régi par le culte des apparences, fer de lance d'un pouvoir qui s'illusionne et qui s'émerveille d'une influence définitivement révolue. Ici, après les apparats d'un confort matériel improductif, c'est donc celui d'une mascarade qui est mis en perspective. À l'instar des bourgeois, le constat de leur impuissance repose dans un premier temps sur une estimation pécuniaire qui répond à l'opulence de Fortunio, de celui qui peut tout s'offrir sans le concours d'autrui. En effet, l'hideux costume moderne, « habit du plus élégant d'entre eux », est défini comme « [ne valant] pas mille francs » et, à l'instar du bourgeois, « les trois quarts du temps ils le doivent ». Le confort matériel de tout à chacun repose ainsi sur les bénéfices tirés des relations attachées à tel ou tel microcosme social mais, surtout, réitère le constat d'une dépendance effective. Par ailleurs, et alors que « leur suprême raffinement consiste à porter des bottes vernies et des gants blancs », celui-ci répond avec une acerbe ironie à la description d'une ville de boue, pluvieuse et « sale », le détail des dépenses attachées à ses effets, « quarante francs » et « trois francs ou cents sous », étant cyniquement associé à un « luxe titanique ». Or, il n'est pas anodin de remarquer qu'entre 1815 et 1830, le salaire moyen d'un ouvrier correspondait à 3 francs 50²⁴¹, l'achat d'une paire de bottes à 40 francs représentant donc véritablement, à cette époque, un luxe titanesque conféré à une élite dominante affichant ostensiblement ses richesses. Néanmoins, la colossale fortune de l'Oriental permet surtout, ici, de mettre en exergue le ridicule d'une telle suffisance comme le mercantilisme exacerbé attaché à la petite aristocratie parisienne afin d'en autoriser la critique comme d'en justifier le mépris assumé. En outre, si tous se ressemblent, annihilant ainsi toute considération d'une quelconque identité individuelle – l'individu disparaissant toujours aux profits de la *mode* – le ridicule d'une telle arrogance est poussé à son paroxysme dans la mesure où les fashionables ne sont pas distinguables « des portiers, des marchands de salades et des avocats », qu'« il est très difficile de distinguer un grand seigneur, un fils de famille, d'un professeur d'écriture anglaise en vingt-quatre leçons²⁴² ». Et si l'ouvrier comme le paysan ne sauraient être distingués de l'avocat, noble vocation elle-même soumise au culte des apparences, le rentier ne saurait être dissocié du charlatan, toujours associé, lui, à l'improductivité de figures savantes controversées. En somme, hormis la vacuité d'un culte exacerbé des apparences, rien ne permet de reconnaître une petite aristocratie qui ne saurait s'exprimer ni *vivre* hors d'une perpétuelle théâtralisation d'elle-même.

²⁴¹ PAILLAT, Paul, « Les salaires et la condition ouvrière en France à l'aube du machinisme (1815-1830) », in *Revue économique*, volume 2, n°6, 1951. pp. 767-776. DOI : <https://doi.org/10.3406/reco.1951.406875>. www.persee.fr/doc/reco_0035-2764_1951_num_2_6_406875 [consulté le 15/08/2021].

²⁴² GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, pp. 212-213.

Cette considération permet de conduire la flânerie du lecteur comme le compte rendu incisif de Fortunio au sein d'espaces de théâtralisation non seulement revendiqués mais effectifs : les cafés parisiens, l'Opéra et, enfin, les soirées mondaines. Ainsi, dans un premier temps, l'analyse de l'influence des cafés ne manque pas de renvoyer à celle, fabriquée, des fashionables en ce qu'ils sont, comme eux, « accrédités par la mode ». Or, la conception extraordinaire d'un tel lieu est immédiatement contrecarrée par le fait que « tout le monde peut [y] aller », les fashionables enorgueillis de leur superficialité comme « le vaudevilliste ou le faiseur de feuilletons », en somme, les faiseurs de mondes et de fictions, les uns ne pouvant, visiblement, exister sans le concours des autres. Ainsi, alors que Gautier lui-même publie dans *Le Figaro* le dernier chapitre de sa nouvelle, sous la plume de Fortunio, aucune strate de la société, bercée d'histoires et d'illusions, ne saurait être épargnée, relevant systématiquement la vacuité du petit théâtre mondain. Et s'il est de bon ton de se *montrer* au sein d'espaces apparemment « accrédités » par quelques-uns sous couvert d'élitisme, « ces cafés sont les plus abominables gargotes du monde²⁴³ », notamment du fait qu'ils sont ouverts à tout le monde, sans considération aucune d'une forme d'influence résolument superficielle. En outre, et puisqu'une gargote s'apparente à « petit restaurant bon marché où l'on sert des plats peu délicats et/ou de mauvaise qualité.²⁴⁴ », le substantif « monde », considérant l'acception sociale du terme, permet de relever d'une part le fait qu'il n'y a rien de plus ordinaire que de fréquenter ces lieux, ce *monde-là*, attaché aux apparences et aux illusions de pouvoir mais aussi, d'autre part, d'émettre le constat selon lequel les lieux géographiques les plus réputés de Paris, au cœur de la civilisation, sont les plus abominables qui soient dans le monde en général, lui-même théâtre d'enjeux de désirs et de pouvoirs plus vastes. Ainsi, et une fois de plus, l'exposition de la démesure orientale de Fortunio, qui a pour habitude de *consommer* des mets « extraordinaires » tels « une bosse de bisons ou des pieds d'éléphants à la poulette » comme de témoigner d'un raffinement gargantuesque proprement inimaginable au sein des cafés parisiens, devient l'opportunité d'une dénonciation de la médiocrité de ces endroits à la mode. Rappel d'un contraste assumé et saisissant, l'irritation de l'esthète rehausse son caractère hors norme mais, surtout, la *prose boueuse* et résolument banale attachée à la capitale française pourtant ô combien fière de sa culture apparemment contrefaite (« leur soupe à la tortue a rarement des écailles »). En somme, là où il est de bon air de se montrer, le fantasme oriental

²⁴³ *Ibid.*, p. 213. Nous soulignons.

²⁴⁴ Définition de « gargote » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/gargotte> [consulté le 11/08/2021].

ne manque pas de confirmer l'insuffisance de la civilisation, de ceux qui *font* le monde et qui, par la même occasion, annihilent le rêve comme le bon goût.

Néanmoins, cette théâtralisation de soi se donne le plus remarquablement à voir et à *étudier* à l'Opéra, monde microcosmique et domaine de l'illusion par excellence permettant au *monde* de se satisfaire des apparences de son influence, sous l'égide d'une *monstration* revendiquée, « après leur dîner », dans un endroit où il convient d'être vu. Par ailleurs, dans ce passage, l'incontournable Opéra devient « une espèce de baraque en bois et en toile avec des dorures passées et des espèces de barbouillages²⁴⁵ en manière de papier peint d'une magnificence suffisante pour montrer des singes acrobates et des ânes savants ». L'« endroit » vivement critiqué dans la banalité de sa construction comme dans la médiocrité de ses performances semble s'apparenter, ici, à l'Opéra Peletier, bâtiment provisoire donnant sur le boulevard des Italiens²⁴⁶ et construit en une année afin de marquer la transition entre le théâtre Richelieu et l'Opéra Garnier en cours d'élaboration, sans priver les Parisiens des plaisirs mondains²⁴⁷. Servant uniquement de faire valoir au *monde*, l'Opéra Peletier était donc particulièrement léger, comme le relève l'offuscation de l'esthète face aux « quatre colonnes d'un corinthien repoussant, qui ne sont même pas de marbre ». Ici, et dans le but de satisfaire aux caprices du *monde*, la critique de Fortunio permet d'émettre le constat selon lequel les bâtiments liés à l'expression artistique sont soumis, eux aussi, au besoin de monstration de la haute société plus qu'à la réalisation esthétique d'espaces consacrés à la performance théâtrale en tant que telle. Négligeant la qualité d'un tel « endroit », supposément dédié à l'Art, les représentations qui y sont proposées ne peuvent donc être à la hauteur des ambitions artistiques revendiquées par l'auteur. Néanmoins, et si l'Opéra fut symboliquement inauguré par la représentation des *Bayadères* de Charles Simon Catel, sur un livret d'Etienne de Jouy d'après Voltaire, une fois de plus le lieu d'illustration d'un Ailleurs fantasmatique ne saurait être à la hauteur du rêve oriental (qui a, lui, pu observer les *vraies* bayadères) puisque contaminé par l'avidité cupide de l'aristocratie, par son besoin de performer sa propre suffisance. En outre, les fameuses loges, considérées comme « des boîtes oblongues » où « il est de bon genre de se placer » sont immédiatement caractérisées par le fait qu'« il est impossible de rien voir » de la

²⁴⁵ La comparaison des ornements et autres œuvres d'art à des barbouillages n'est pas anodine quant à la considération des Arts, ce qui permet dans le même temps de considérer le caractère particulièrement blâmé comme la déconsidération de l'esthète à leur égard, au sein de la capitale française. Cf. *Fortunio, op. cit.*, p. 153 : « ne faites pas attention à ces barbouillages ».

²⁴⁶ Qui correspond à l'étape suivante de la flânerie critique au sein de l'affreux Paris. L'évocation de ce boulevard permet de conforter notre hypothèse selon laquelle c'est bien, ici l'Opéra Peletier qui est critiqué (l'une de ses façades donnant sur le boulevard des Italiens).

²⁴⁷ Source : <https://www.histoires-de-paris.fr/opera-le-peletier/> [consulté le 11/08/2021].

scène, mais qu'il est facile de s'y faire *observer*, en témoigne l'arrivée de Fortunio et de Musidora à l'Opéra, page 184²⁴⁸. Et s'il lui tient à cœur de *paraître* avec *le* Fortunio, sa monstration est particulièrement mise en perspective par le fait que Musidora désire surplomber la salle, se montrer à elle mais, surtout, s'y donner à voir. En somme, à l'Opéra, tout n'est que théâtre et les arts lyriques ne sont pas seul témoignage d'un univers de monstration comme de performance, mais bien le miroir déformé et déformant de ce qui se joue au sein même des relations sociales desquelles ils deviennent le prétexte. Cette perspective est vivement mise en exergue par le constat de Fortunio qui ne trouve aucun « plaisir là-dedans », puisqu'il « paraît que l'amusement *consiste à voir* les jambes des danseuses jusqu'à la tête²⁴⁹ », réaffirmant le voyeurisme des spectateurs, un voyeurisme associé aux plaisirs de la chair et donc, toujours, éminemment matériel, dénué de la moindre poésie. Et alors que la musique devient un « tapage énorme²⁵⁰ », finalement, « *la pièce qu'on joue est toujours la même*, et les vers sont écrits par les plus mauvais poètes qu'on puisse trouver²⁵¹ ». D'une part, cette assertion permet de mettre en perspective le fait qu'à l'Opéra « rien n'est nouveau sous le soleil²⁵² » – lui aussi remplacé dans le Peletier par les lampes à gaz qui composent, pour la première fois, l'éclairage d'un tel édifice – mais, davantage, que le théâtre du *monde* ne saurait, à l'instar des pièces classiques inlassablement représentées, se permettre la moindre variation, absolument persuadé du succès de son influence, enorgueilli de la facticité de son triomphe comme d'un prestige pourtant révolus.

Comme ce fut évoqué, et suivant la logique démonstrative instituée par Fortunio, lorsque le *monde* n'a pas le luxe de se présenter à l'Opéra, « l'on se promène avec un cigare à la bouche sur un boulevard qui n'a pas deux cents pas de long, sans ombre, sans fraîcheur, où l'on n'a pas place pour poser sa botte que sur le pied de ses voisins ». La rue, en l'occurrence le boulevard des Italiens²⁵³, devient à son tour un théâtre mondain à ciel ouvert, la promenade étant, elle aussi, l'une des activités les plus à la mode pour illustrer, somme toute, la possibilité d'exploiter un autre espace de monstration. Par ailleurs, et si la flânerie est l'apanage des puissants, le caractère exigü de la capitale, dont les boulevards n'ont « pas deux cents pas de

²⁴⁸ « Quand Musidora parut avec le Fortunio sur le devant de la loge, ce fut dans la salle un frémissement d'admiration universelle ; peu s'en fallut qu'on applaudît », *Fortunio, op. cit.*, p. 184.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 213. Nous soulignons.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 214.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 214. Nous soulignons.

²⁵² GAUTIER, Théophile, *Arria Marcella*, in *Récits fantastiques, op. cit.*, p. 242.

²⁵³ Dont la longueur correspond en réalité, selon l'observation de Martine Lavaud (renvoi de note 1 page 721, *op. cit.*) à 200 mètres ; ce qui ne manque pas de rehausser d'une part le cynisme de Fortunio comme sa *démesure* mais aussi, d'autre part, la virulence de sa critique exacerbée quant au manque de place au sein de la capitale française.

long », ne manque pas de rappeler les observations émises par Rica dans la lettre XXIV de l'ouvrage de Montesquieu, à savoir « qu[’il] ne [peut] pardonner les coups de coude, qu[’il reçoit] régulièrement et périodiquement : un homme qui vient vers [lui] et qui [le] passe, [lui] fait faire un demi-tour ; et un autre, qui [le] croise de l’autre côté, [le] remet soudain où le premier [l’] avait pris : et [il] n’avai[t] pas fait cent pas, qu[’il est] plus brisé que [s’il avait] fait dix lieues.²⁵⁴ ». En définitive, à Paris, la flânerie réalise la mise en scène d’un combat perpétuel permettant à une élite dominante d’asseoir son pouvoir sur l’autre, d’un espace grouillant et suffocant duquel un épuisement sans réserve devient la monnaie courante du fait d’une population énergivore et destructrice. Et si l’étouffement des rues ne saurait suffire à mettre en exergue le constat de cette insoutenable exigüité, elle permet de rehausser celle intenable orchestrée lors des soirées mondaines.

Autre alternative à l’Opéra, la soirée permet, en effet, d’amorcer une ultime critique de cette théâtralisation de soi et de ses espaces de monstration. Ainsi, selon Fortunio, « aller en soirée est un des plus inexplicables plaisirs de l’homme civilisé²⁵⁵ ». Cette considération ne manque pas de retentir sourdement avec l’ouverture de la nouvelle, relatant les insuffisances, sous couvert de profusion de richesses, du dîner donné par George et dont la sélection des convives ne permettait pas de rehausser l’ambiance léthargique, sans la présence régénératrice de l’Autre. Alors que le dîner privé devient le théâtre d’une opulence fade et superficielle, le récit des soirées mondaines permet d’asseoir le constat selon lequel la société aristocratique ne saurait survivre en dehors de la démonstration de soi, de son pouvoir et de son influence. Ainsi, dans le cadre des soirées, l’analyse interne apportée par le marquis, et de laquelle le lecteur ne fait pas les bénéfices lors du souper de George, met en exergue les contradictions permanentes qui régissent les plaisirs et satisfactions paradoxales de l’*homme civilisé*, mis à distance par l’ethnologue observateur qui a pu détailler les mœurs des fashionables dans leur *milieu*. Par l’introduction formelle « voici ce qu’est une soirée », suivie du détail académique de celle-ci, Fortunio réaffirme le constat relatif à son expérience : la civilisation européenne n’est que *trop* plein, elle n’en est donc que plus vide d’intérêt. À cet égard, et à l’instar des boulevards où il est impossible de circuler, « on fait venir quatre cents personnes dans une chambre où cent seraient déjà mal à leur aise ». De plus, et une nouvelle fois, l’Oriental insiste immédiatement sur l’horripilante profusion d’individus, ici comparable à une masse, par la description de la pauvreté de leurs apparats. Les hommes et les femmes se ressemblent tous ; les uns étant

²⁵⁴ MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*, Lettre XXIV de Rica à Ibben, *op. cit.*, p. 90.

²⁵⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 214.

associés à des « croque-morts », dans l'*hideux costume moderne*, les autres à des filles de mauvaise vie, « le tout valant bien quinze francs. Leurs robes, impitoyablement décolletées, trahiss[ant] des misères de contours inimaginables ».

Il est à noter, ici, que la critique des atours féminins, summum de luxe et de féminité mais aussi témoignage de leur rang, constitue un ensemble de *clichés* relatifs à la « coquette » superficielle qui ne manque pas, semble-t-il, d'une certaine misogynie. Contrairement à l'altérité féminine exotique, source de fantasme mais aussi objet de collection unique selon les considérations de l'esthète, la Française ne saurait être un objet de désir ni de rêve et, par ailleurs, elles « sont assises séparément et personne ne leur parle, excepté quelques vieux êtres chauves et ventrus », ces derniers n'étant pas sans évoquer de manière caricaturale les hommes d'église. Ainsi, la femme devient à proprement parler un objet de monstration masculin sans valeur concrète dont les apparences de vertu n'ont d'équivalentes que leur apparence débauchée et qui confirme, visiblement, le tarissement d'une source d'influence épuisée. À l'opposé de la femme de sérail, soumise, esthétisée et toute destinée au plaisir exclusif d'un être démiurgique, la femme *civilisée* n'est propice qu'à la pathétique démonstration de possession d'hommes qui ne sauraient pourtant être jaloux dans la mesure où elles incarnent une monnaie d'échange dévoilant les rouages d'un système de domination au sein duquel les maris « laissent généralement à d'autres le soin de coucher avec leurs femmes » – puisqu'incapables de satisfaire autre chose que leurs propres, mais faibles, ambitions et désirs. La femme française devient, en ce sens, antithèse complète de la femme exotique et poétique, considérée comme propriété exclusive et passionnée, pour mettre en exergue la frivolité des mœurs d'une civilisation annihilatrice, ce qui sera rappelé en aval de la lettre. Aux femmes assises et isolées répond, par ailleurs, le fait que « tout le monde est debout », érigé et compressé pour faire écho, sans réserve, à la conception d'une *ville de boue*, cloaque érectile et menaçant, comme cela est par exemple mis en exergue par l'auteur, sous l'emprise de la drogue, dans son article « Le Club des haschischins »²⁵⁶ et qui s'oppose radicalement au distique du poète Ferideddin Atar récité par Fortunio à Musidora²⁵⁷, donc, aux plaisirs essentiels. Et si l'image d'une telle ménagerie est résolument insatisfaisante, le tapage assourdissant comme les sons du piano qui « pleurniche piteusement dans un coin » ou encore « le pialement aigu de quelques cantatrices

²⁵⁶ « la cour avait pris les proportions du Champ de Mars, et s'était en quelques heures bordée d'édifices géants qui découpaient sur l'horizon une dentelure d'aiguilles, de coupes, de tours, de pignons, de pyramides, dignes de Rome et de Babylone. », GAUTIER, Théophile, « Le Club des haschischins » in *Romans et Contes*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1897. Version numérique exportée de la bibliothèque Wikisource p. 29.

²⁵⁷ « Mieux vaut être assis que debout, couché qu'assis, mort que couché », *Fortunio, op. cit.*, pp. 154-155.

célèbres » ne manquent pas de compléter un tableau aussi déceptif qu'absolument insupportable.

Enfin, le théâtre mondain permet à Fortunio de réaffirmer l'une de ses critiques les plus acerbes envers la civilisation occidentale : non seulement ses esclaves sont insatisfaisants, ils ne sont tout bonnement pas assez nombreux, ce qui retentit de nouveau et violemment avec le sujet, alors actuel, de l'établissement du droit civil des esclaves, effectif en 1839. Néanmoins, *via* le prisme culturel du démesuré Fortunio, le fait de « déguiser » les palefreniers et autres portiers en laquais autorise, une fois de plus, la mise en exergue des manques et manquements d'une société parisienne obnubilée par une puissance toute relative, en tout cas incomparable à la colossale et effective fortune de l'Oriental. Non sans ironie, il dénonce alors le fait que « les gens les plus aisés dansent eux-mêmes comme s'ils n'avaient pas les moyens de payer des danseurs²⁵⁸ » ce qui permet, l'espace d'un instant, de tempérer la virulence de la critique amorcée sous couvert de différence culturelle. Comble de la bienséance, la danse devient sujet de ridicule pour celui qui, finalement, n'aura jamais eu à cœur de s'intégrer à la société mondaine mais bien de l'observer, toujours, de l'extérieur. Néanmoins, si l'échec d'un transfert culturel est ici rappelé, il ne manque pas de conforter, dans le même temps, le constat selon lequel la civilisation n'est qu'une fade démonstration d'*impouvoir* sur laquelle, pourtant, « tout le monde se rue avec une avidité dégoûtante²⁵⁹ ».

Du constat des espaces relatifs à la civilisation, résolument décevants, à celui de la médiocrité de ses acteurs et de la pièce qui s'y joue, la démonstration ethnologique de Fortunio conduit ses lecteurs, Radin-Mantri mais aussi le Français indiscret, à « voir de près la civilisation²⁶⁰ », c'est-à-dire d'en étudier le détail du système interne comme ses rouages. Ici, l'expression « voir de près » n'est pas sans rappeler la position d'observateur d'un personnage proposant le rapport de son expérience à un autre qui, lui, n'a jamais *vu* la civilisation. Cette perspective permet, dans le même temps, d'insister sur le fait que l'esthète ne relate pas une expérience *vécue* mais est bien, résolument, un investigateur critique. Ainsi, et si la civilisation s'apparente à l'« ensemble des acquisitions des sociétés humaines » mais surtout, dans son sens perfectif, à l'« état plus ou moins stable (durable) d'une société qui, ayant quitté l'état de nature, a acquis un haut développement²⁶¹ », sous la plume de Fortunio une telle acception est

²⁵⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 215.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 214.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 215.

²⁶¹ Définition de « civilisation » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/civilisation> [consulté le 11/08/2021].

immédiatement dénigrée par l'emploi du verbe « consister à », c'est-à-dire « se réduire à, se manifester par (tel ou tel effet)²⁶² ». À cet égard, suit à l'illusion d'une influence performée celle d'une impuissance exponentielle et collective, en témoigne le fait que, selon les observations de Fortunio, « la civilisation consiste à avoir des journaux et des chemins de fer²⁶³ ». Au besoin mutuel et mondain de se *considérer* s'adjoint alors la connexion excessive des populations, et cela se joue tant au niveau d'un flot aussi incessant qu'insipide d'informations inutiles qu'à celui des améliorations et facilités de transports qui conduisent, tous deux, à l'immuable et terrifiant rétrécissement d'un monde qui s'embourgeoise pour entériner le conflit entre nature et industrialisation, en témoigne l'usage de la métaphore « où l'on fait galoper des marmites ». Et si, comme le rappelle Martine Lavaud, « la satire des transports ferroviaires, éminemment bourgeois, est une « scie » dans le discours critique de Gautier²⁶⁴ » qui, dès 1836, écrivait dans la Chronique de Paris que « le chemin de fer est maintenant à la mode », il y rappelait également que « mal parler du chemin de fer, c'est vouloir s'exposer de gaité de cœur aux invectives agréables de messieurs de l'utilité et du progrès²⁶⁵ » donc au bourgeois... Dans la même verve, sa critique des journaux, « grands morceaux de papier carrés qu'on répand le matin par la ville », n'est pas sans retentir avec l'expansion de l'idéologie bourgeoise au sein de la capitale malade. Car si l'auteur est particulièrement lié au monde du journalisme, dont dépend la parution de ses écrits, l'idée d'une telle contamination se trouve justifiée non seulement par la critique d'un Fortunio qui a vu la civilisation de près mais aussi par celle, interne, de Gautier. Par ailleurs, et à l'instar de la capitale dont ils restituent « les événements de la veille », les journaux « ont l'air » impropres et ne proposent, eux non plus, rien de productif ni de prégnant, puisque contenant des *récits* qui se donnent pour vocation de restituer une actualité inintéressante mais, surtout, résolument absurde. En ce sens, l'énumération des faits suivants : « les chiens qui se sont noyés, les maris qui ont été battus par leurs femmes, et des considérations sur l'état des cabinets d'Europe » ne semble pas énoncer une gradation dans l'information mais bien présenter, au coude à coude, un ensemble de données dont l'inutilité et le bavardage s'offrent à la lecture sans la moindre considération pratique. Cette perspective est relevée par le constat de Fortunio selon lequel le *récit* de la civilisation est proféré « par des gens qui n'ont jamais su lire et dont on ne voudrait pas pour valets de chambre », des gens incapables de décoder ses affres puisque définitivement aveugles

²⁶² Définition de « consister » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/consister> [consulté le 11/08/2021].

²⁶³ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 215.

²⁶⁴ Selon la note de Martine Lavaud, p. 722 du corpus de cette étude (*op. cit.*).

²⁶⁵ GAUTIER, Théophile, « Un tour en Belgique » ; article repris dans *Caprices et Zigzags*, *op. cit.*, p. 58.

quant à ses carences. Considérant, de surcroît, l'acte de lecture comme celui d'interprétation et de compréhension, le fait de « deviner la réalité, la pensée non formulée par-delà le sens littéral » ou encore de « deviner, comprendre à partir d'indices²⁶⁶ », l'analyse de Fortunio ne manque pas de dénoncer d'une part l'invasion bourgeoise mais surtout sa libre propagation au sein d'une société avide de fictions à son propre égard, donc résolument hermétique à toute idée de poésie, que ce soit dans la diffusion de ses idées comme dans le parcours de ses espaces.

Absolument étouffée par l'essor bourgeois qu'accompagne une industrialisation annihilatrice, la civilisation ouest-européenne repose sur un système politique aussi incohérent que, lui aussi, absurde. Ainsi, après le constat de l'inévitable contamination de celle-ci par le capitalisme, Fortunio relève avec une candide ironie les paradoxes de la Monarchie de Juillet. En effet, si en 1721 le Rica de Montesquieu constatait que « *le Roi de France est vieux*²⁶⁷ », en 1837, à la suite des trois Glorieuses, les Français « ont une espèce de mécanique constitutionnelle avec un roi qui règne mais ne gouverne pas²⁶⁸ ». Ici, l'illusion de pouvoir concentrée dans la figure de Louis-Philippe, « objet de railleries » des Jeunes-France et appelé « roi bourgeois »²⁶⁹ répond alors, en miroir, à celle entretenue par les fashionables, les deux instances étant aveuglées par un prestige passé et évincé par la montée en puissance de la bourgeoisie. L'« espèce de mécanique constitutionnelle » alors mise en exergue relève, de nouveau, le caractère contre-nature d'une telle institution, mais surtout l'impossible pérennité de celle-ci. La question rhétorique « comprends-tu ? », adressée à Radin-Mantri, ne manque pas d'interloquer le lecteur au fait des incohérences comme des manquements d'un tel système, instituant ainsi, après la virulente critique de la société parisienne, une sorte de connivence avec l'observateur habile mais aussi son abasourdissement. En somme, l'improductivité du *monde* découle de la faiblesse d'institutions qui se trouvent dans la dépendance effective de « trois cents provinciaux » à savoir, vraisemblablement, les nombreux mais improductifs députés de l'Assemblée nationale qui, comble de l'impuissance pour le marquis, décident du budget de celui censé s'ériger en maître. Et si le roi devient un « pauvre diable », le constat de son impouvoir permet de dénoncer une *mécanique* administrée par une bourgeoisie émergente désorganisée qui assoie, pourtant, les rouages de sa domination au sein du système politique.

²⁶⁶ Définition de « lire » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/lire> [consulté le 12/08/2021].

²⁶⁷ MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*, op. cit., p. 112.

²⁶⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 215.

²⁶⁹ Selon la note de Martine Lavaud, p. 689 du corpus de cette étude (op. cit.). Par ailleurs, il convient également de souligner le fait que Stendhal, dans *Lucien Leuwen*, propose le portrait de Louis-Philippe en roi qui boursicote, pareille considération de la figure de pouvoir étant donc tout à fait répandue.

L'image du pouvoir ne correspondant pas à sa réalité effective, les soubassements institutionnels ne manquent pas de témoigner d'incohérences flagrantes dont découle une immuable improductivité puisque la politique se résume à une réunion « au bout d'un pont », les provinciaux parlant « toute l'année sans tenir compte de ce que l'autre orateur a dit avant eux », évinçant le brûlant sujet de la *mélasse* par un virulent discours « sur la pêche fluviale », qui n'est pas sans faire écho aux poissons de M. de V*** ou encore de Fortunio... Par ailleurs, cette dénonciation de l'exercice du pouvoir politique trouve son aboutissement dans « Paris futur », l'auteur préconisant le règne d' « un roi puissant comme un Dieu, redouté comme un Dieu, invisible comme un Dieu²⁷⁰ » et qui n'est pas sans rappeler la construction discursive de Fortunio lui-même. « Élu par la nation²⁷¹ », le démiurgique et idéal souverain serait « le plus beau, le plus intelligent et le plus fort de son royaume ; en sorte qu'étant supérieur à tous dans tout, il sera obéi passionnément de chacun ». Aux antipodes de l'embourgeoisé Louis-Philippe, cette perfection de gouvernance, comme tous les rois d'ailleurs, devrait « donner aux peuples qu'il gouverne, sous peine de désaffection, le spectacle des formes plastiques du pouvoir²⁷² », ce qui est résolument impossible dans le cadre d'une Monarchie constitutionnelle, sous le règne d'un « pauvre diable » faible et dépendant du capital. Or, « voilà la façon de vivre des Européens²⁷³ », dans la dépendance effective d'autrui et, surtout, façonnée par une construction de soi qui se doit d'entretenir un prestige pourtant révolu...

Les manques et manquements des institutions comme des rouages de la civilisation ne peuvent donc que transparaître au sein de cette société obnubilée par les illusions de sa puissance. Ainsi, « les mœurs intérieures » sont contaminés par un système bourgeois et annihilateur, frivole et superficiel qui reflète l'absurdité de sa mécanique politique elle-même tributaire de la théâtralisation égocentrique instituée par le *monde*²⁷⁴. Une fois de plus, après l'analyse d'une société incohérente en tout point, le personnage fait de nouveau le constat selon lequel « la jalousie paraît être inconnue à ce peuple ». Et si les femmes sont isolées durant les

²⁷⁰ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, p. 311.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 317 ; « ce chef, choisi par la nation ». Gautier insiste particulièrement sur le fait que son idéal de souveraineté serait élu par une population consciente de sa toute puissance et qui, passionnée, n'aurait de cesse de la louer.

²⁷² *Ibid.*, p. 318.

²⁷³ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 215.

²⁷⁴ Il est cependant tout à fait remarquable que la critique de la civilisation ouest-européenne soit toute dirigée vers le constat de ses dissonances internes. En effet, dans la lettre de Fortunio, il n'est jamais fait cas d'une politique externe ni de la politique coloniale napoléonienne pourtant saluée, dans une certaine mesure, dans *Partie Carrée*. Cette considération pourrait être justifiée par le fait que le personnage ne relate que ce qu'il a pu vivre et observer de manière effective au sein d'une société parisienne qui n'est pas à même de se faire obéir ni respecter de ses propres esclaves, mais qui se targue d'une toute-puissance immuablement contaminatrice tendant, par ailleurs, à réduire le monde.

soirées, leur influence est mise en exergue dans l'observation des mœurs et des *salons*, dont elles sont les maîtresses absolues et qui, dans une certaine mesure, contribuent à faire et/ou à défaire les relations de pouvoir visiblement exprimées par les hommes. Régissantes des codes de la société mondaine, les femmes de la haute-société s'émanciperaient donc d'une forme de réification absolue qui dissonne avec la conception de Fortunio quant à la féminité idéale, donc plastique. Néanmoins, cette once de pouvoir conduit à une frivolité des plus inacceptables pour l'esthète qui, en grand consommateur d'œuvres d'art, préserve ses propriétés uniques du voyeurisme comme de la voracité des Parisiens. Au sein de la capitale française, à l'inverse, les femmes se montrent et se ressemblent, répondant davantage à une conception bourgeoise de la féminité, contrecarrant en partie le Code, qu'à celle d'un idéal poétique. En outre, face à l'observation de l'inconstance des Françaises, Fortunio réitère dans une certaine mesure le constat de sa propre insatisfaction comme de sa douleur associées à sa relation avec la courtisane Musidora. Pour la première fois, en Europe, en France, à Paris, il se trouve dans l'incapacité de posséder exclusivement l'objet de son désir, contaminé par un passé de débauche indéfectible mais éminemment lié aux mœurs « des plus étranges » des Parisiens. Dans la mesure où le monde de la prostitution semble renvoyer à l'ensemble de la société civilisée le reflet de sa dégradation mais surtout de son avilissement, l'Idéal incarné par Fortunio ne saurait supporter « la victoire remportée par Musidora²⁷⁵ », et donc celle du système qu'elle incarne métonymiquement. Et si la jalousie correspond à un « attachement vif et inquiet », elle répond aussi d'une « peine et irritation éprouvées par le désir de possession de biens (matériels ou immatériels) que d'autres détiennent²⁷⁶ » absolument décevantes quant à la construction fantasmagorique de l'Oriental. Ainsi, considérant le fait que l'individualité est irréalisable à Paris, l'exclusivité y est *de facto* tout aussi inconcevable : le matérialisme du désir de l'Autre est finalement incompatible avec une *rêverie de poète*, source de malheur, d'angoisse et, par conséquent, annihilateur du Beau. En définitive, l'inconciliabilité du fantasme oriental à la dégénérescence de la civilisation ne manque pas de justifier constamment la fuite de ce dernier, comme celle d'une possession effective de l'Idéal résolument impossible. Ce constat acerbe permet, par ailleurs, de relever le fait que le Français se satisfait du minimum pour plaire à ses désirs matériels ce qui empêche, donc, l'émission de rêves de possession plus grands, plus forts et plus durables. Ainsi, « les Pairs de France, les généraux, les diplomates prennent

²⁷⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 187.

²⁷⁶ Définition de « jalousie » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/jalousie> [consulté le 12/08/2021].

habituellement des danseuses de l'Opéra²⁷⁷ », des actrices et performatrices des illusions de leur propre autosuffisance, ces mêmes danseuses les trompant pour le *peuple*, « des perruquiers, des machinistes, des gens de lettres ou des nègres ». Dans la perspective d'un monde civilisé mais, surtout, prostitué par ses ambitions médiocres, le puissant s'accoquine avec le dominé car il semble plus à même de répondre immédiatement à des plaisirs prosaïques et dénués d'aspirations, à savoir l'entretien de l'illusion de sa grandeur, et desquels il est, incontestablement, soumis : « ils le savent très bien²⁷⁸ ». Par ailleurs, alors que Fortunio ne manque pas de proposer immédiatement un supplice à la hauteur de l'inconstance des femmes, et donc de la société qu'elles incarnent, le rappel de son despotisme permet, de nouveau, de mettre en exergue non seulement sa cruauté mais aussi d'insister sur la construction d'une définition par contraste établie par l'Autre ethnologue, tout en justifiant dans le même temps l'impossibilité de la persistance de l'Eldorado parmi les *hommes*.

Cette observation est rehaussée par le constat selon lequel « ce peuple » se targue de son « amour des vieilles femmes » qui n'est pas sans rappeler son attachement à l'encensement de la grandeur pourtant révolue d'une « vieille Europe qui se croit jeune », pétrie et engluée dans ses traditions comme dans sa mélasse. Cette vénération de l'ancien permet un écho retentissant à un engouement toujours marqué pour la poésie classique, la moins à même de retranscrire les affres mais aussi les beautés d'un monde moderne privé de poésie nouvelle et salvatrice, seule capable d'autoriser l'espérance d'une forme de régénérescence qui ne se trouverait, par conséquent, qu'Ailleurs. L'association de la vieillesse aux « actrices adorées et fêtées du public » permet ainsi de conforter l'observation selon laquelle les Parisiens se gargarisent d'illusions et entretiennent un monde régi par le culte des apparences, des faux-semblants et de la monstration, en somme d'un peuple léthargique qui se satisfait de ses propres représentations. Cet égocentrisme comme ce passéisme autorisent alors la dénonciation, finale mais virulente, de la contamination des arts, de l'annihilation du Beau comme de toute perspective d'Idéal qui ne sauraient s'exprimer qu'à travers les œuvres d'« un poète, dont le nom fini en go » et qui rend hommage à la figure de proue du Romantisme, le *maître* Victor Hugo, cible des honneurs comme de l'admiration de Gautier dans son ouvrage *Histoire du Romantisme*. Et si « l'état des arts, [...] est loin d'être éblouissant : tous les beaux tableaux des galeries [étant] d'anciens maîtres », Victor Hugo est le seul « moderne » se rapprochant sensiblement des poètes exotiques, tel « le roi Soudraka, auteur de *Vasanteseña* » qui est, pourtant, un poète ayant vécu

²⁷⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 215.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 216.

au IV^e ou V^e siècle (mais dont la traduction de l'œuvre ne fut connue qu'à partir de 1828²⁷⁹), ce qui témoigne donc du profond attachement de Fortunio, mais aussi de l'auteur, aux arts par définition antiques. Ainsi, dans l'adoration des Français pour les vieilles *choses*, le classicisme a la vie dure et la reconnaissance des arts nouveaux se trouve *de facto* influencée par ceux, plus anciens, de l'Antiquité ou d'Ailleurs, confortant ainsi la conception selon laquelle l'Idéal plastique préconisé par Gautier ne saurait trouver ses aboutissements au sein d'une civilisation ouest-européenne poussièreuse et décadente.

En définitive, Fortunio ne s'est « guère amusé en Europe, et la seule chose agréable [qu'il y ait] vue est une petite fille nommée Musidora²⁸⁰ ». En sa qualité de bien matériel *incomparable* au ravissement des possessions exclusives de l'esthète, la courtisane se trouve toujours infantilisée et, surtout, contaminée par « ses stupides idées européennes ». Incompatibles aux délices du sérail, les aspirations de Musidora ne peuvent coïncider avec la définition du bonheur revendiquée par le personnage oriental. La jeune femme ne saurait devenir à son tour un objet d'art impersonnel animé par une passion sans réserve pour son *créateur* dans la mesure où elle rêve d'une possession exclusive seulement accessible, en Occident, par les liens sacrés du mariage, et donc soumise aux souffrances de la jalousie. D'abord terrifiée par l'aiguille trouvée dans le porte-monnaie de Fortunio qui pourrait, peut-être, correspondre à l'angoisse d'une pénétration mortifère liée à l'Ailleurs, elle semble surtout correspondre, à travers le schème culturel européen, à l'outil indispensable de toute femme à marier, c'est-à-dire l'aiguille servant à coudre son trousseau en vue de la relation maritale. De ce fait, Musidora, incapable de comprendre la puissance du fantasme esthétique et plastique incarné par un Autre démiurge, serait finalement tuée par ses ambitions d'être la femme d'un homme, une femme à proprement parler acceptée et acceptable au sein de la société parisienne de référence. En ce sens, Fortunio serait profondément malheureux en Europe puisque strictement confronté à ce que Musidora représente ou envisage de représenter : une immuable intégration à la civilisation occidentale qui marque sans détour l'incompatibilité, consommée, de l'Ici et de l'Ailleurs. Comme esquissé au cours de l'épisode de la crémation de son hôtel, la seule solution offerte à la survivance du fantasme oriental est de tout brûler, sans perspective, pourtant, d'un quelconque renouveau. Fortunio « brûler[a] le reste », rien ne renaît des cendres de l'hôtel ni de celles de l'Eldorado hormis le constat selon lequel le fantasme exotique comme celui de l'expression assumée d'une individualité sont résolument impossibles à Paris, en cette

²⁷⁹ Selon la note de Martine Lavaud, p. 722 du corpus de cette étude (*op. cit.*).

²⁸⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 216. Nous soulignons.

première moitié de XIX^e siècle. « L'Eldorado disparaîtra comme un rêve, un ou deux barils de poudre feront l'affaire », rêve qui n'aura été créé que par et pour l'incarnation d'un Ailleurs fantasmagorique déçu par les affres d'un Ici auquel il est impossible de *s'intégrer*. Désabusé par une société aveuglée par les illusions de sa suffisance, contrainte d' « inventer une machine à vapeur pour confectionner de belles femmes, et trouve[r] un nouveau gaz pour remplacer le soleil » car incapable de ne rien produire d'original, Fortunio permet ainsi de dénoncer l'annihilation d'un Idéal qu'une industrialisation condamne à la révocation, au sein de cette civilisation nombriliste tournée tout entière vers les gloires de son passé et réduite aux fantasmes d'ambitions improductives sinon proprement irréalisables.

Il est tout à fait remarquable que la nouvelle de 1837 s'achève sur cette violente critique et que, seuls, les mots de Fortunio y laissent une *trace* : la lettre. En effet, et alors que l'ensemble de l'œuvre constitue ostensiblement une fiction romanesque, la restitution d'un texte qui se veut en quelque sorte indépendant de celle-ci ne manque pas de rehausser les tenants de la dénonciation à l'œuvre²⁸¹ ; en définitive, partir en Orient est plus simple ! En outre, il est particulièrement intéressant de relever le fait que l'ensemble des œuvres du corpus de cette étude s'achève sur les mots ou encore la considération accordés à l'Autre. Ainsi, si le genre épistolaire permet au personnage de Fortunio de peindre comme de justifier *objectivement* les manquements de la civilisation ouest-européenne, l'écriture de la nouvelle pénitence de Dakcha va conforter celle d'une Inde primitive qui, finalement, ne saurait se suffire à elle-même puisqu'associée à une junte qui est, elle aussi, résolument improductive. En ce sens, achever *Partie Carrée* sur le récit des nouvelles ambitions du fanatique est particulièrement symbolique dans la mesure où cela permet de mettre en exergue une telle improductivité comme une certaine résignation quant à l'espérance de voir, un jour, l'Inde libérée des Anglais pour devenir le lieu de régénérescence tant escompté. Cette perspective se donne notamment à lire dans le fait que Dakcha « ne désespère pas encore du rétablissement de la dynastie lunaire » mais surtout dans celui qu'il « attend toujours Volmerange²⁸² », le lâche et inutile Français. L'ambition de l'Indien est, en ce sens, « délirante », et « l'ineffable monosyllabe [...] renferme tout, et autre chose », le mot de l'énigme certes mais surtout l'espoir d'une Inde émancipée du

²⁸¹ Le fait de conclure l'œuvre sur la lettre, qui apparaît comme particulièrement matérielle, est tout à fait saisissant. Cela réhausse le fait que « le roman de *Fortunio* est beaucoup plus vrai que bien des histoires » (préface, p. 47), alors que Gautier anticipe la dénonciation d'une invraisemblance par ses critiques. Or, la lettre, semble-t-il, ajoute immédiatement une touche de vraisemblance, de connivence même – bien qu'elle soit évidemment fictive. Elle permet l'expression trompeusement masquée de *la pensée véritable* de l'auteur, sous couvert de la production d'un Autre : rester en Europe de l'Ouest, c'est accepter la condamnation de l'Art par une société embourgeoisée.

²⁸² GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 450.

joug de l'industrialisation – ici anglaise – en somme, d'un sous-continent toujours insaisissable et préservé de la modernité, dédié au rêve. Et s' « il pense que les Anglais seront chassés de l'Inde et qu'il obtiendra du ciel la faveur de mourir en tenant la queue d'une vache », cet espoir d'une Inde libérée de la domination de l'empire britannique se voit immédiatement contrecarré par une croyance éminemment caricaturale, témoignage d'une ambition déçue. Ironiquement considéré comme « un très profond philosophe, un diplomate impénétrable, un politique de première force²⁸³ », Dakcha incarne une influence aussi paradoxale qu'ambivalente et dont l'ensemble des actions semble destiné à la destruction du fantasme d'une Inde salvatrice. Pourtant, la narration s'achève sur la considération de ce personnage faisant correspondre les rouages d'un fanatisme religieux et d'un système politique colonial et compétitif, ce qui dans l'économie du livre ne manque pas de rehausser l'importance du sous-continent, théâtre des affres de la modernité insoumis mais insaisissable, donnant une inépuisable matière à écrire aussi bien au romancier qu'à « l'administration de la Compagnie des Indes » et qui laisse donc, lui aussi, une trace. Cette dépendance effective de la narration à l'égard de l'Autre se donne également à lire dans *Avatar*, la restitution du fait divers relatif à la mort de Cherbonneau, qui conclut la nouvelle, faisant lui aussi office de *trace*. Car, en effet, si le docteur permet la prise de conscience, renouvelée *via* le prisme des savoirs lointains, de l'impossibilité de *vivre* Ici, l'Idéal syncrétique restant résolument imperméable à la mélancolie de la jeunesse aristocratique parisienne, le rêve scientifique et égocentrique de Cherbonneau peut, lui, toujours exister en vertu de la co-naissance autorisée par le déplacement Ailleurs. En ce sens, le fait que l'œuvre s'achève sur son testament, permettant ainsi de mettre en exergue la question d'un héritage problématique, est loin d'être anecdotique puisqu'il autorise la perpétuité de tels savoirs, sous l'enveloppe subtilisée à Octave, comme celle d'un fantasme de régénérescence conféré à l'Ailleurs mais qui ne saurait se transmettre, en définitive, que sous les apparences du Même, donc du mensonge et de la facticité. En outre, alors que Fortunio relevait l'incompétence comme l'inutilité notoires des événements relatés par les journaux, *Avatar* permet de réaffirmer ce constat dans la mesure où la presse française manque avec virtuosité ce qui est en train de se jouer au sein de la société en « éloign[ant] complètement l'idée d'un crime²⁸⁴ ». Un crime, certes, mais dans ce cas quel serait-il ? Celui des savoirs lointains uniquement usités au profit des ambitions de sciences européennes insuffisantes ou, alors, celui des espoirs de la jeunesse parisienne en proie au plus immuable désenchantement ? Dans les deux cas, le corps indien,

²⁸³ *Ibid.*, p. 451.

²⁸⁴ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 375.

réduit à un « une peau de chagrin²⁸⁵ » et dont les obsèques furent célébrées, ne manque pas de retentir avec la mort d'un Ici qui se contente de sauver les apparences au profit, finalement, de la persistance du fantasme comme de la continuité de l'influence sous-jacente mais effective d'un Ailleurs ayant, seul, véritablement saisi l'ensemble des codes régissant la civilisation ouest-européenne.

Ainsi, de la fuite de l'Ailleurs à la légation ambivalente de savoirs lointains, la notion d'héritage, qu'il soit épistolaire, administratif ou simple fait divers, permet de mettre en exergue non seulement la dépendance effective de l'Europe comme de la narration des œuvres de cette étude à l'égard de l'Autre mais aussi la capacité de celui-ci à restituer, seul, les manques et manquements de la civilisation occidentale. Et si l'Autre se montre un temps pédagogue, permettant la considération d'un Beau annihilé, l'envisagement ambivalent d'une Inde libérée de l'Anglais ou, encore, la négation problématique du matérialisme des sciences européennes, il autorise surtout, au sein de la narration et face à l'incompatibilité du rêve oriental et de la société industrielle, la critique virulente des capitales française et anglaise embourgeoisées. De ce fait, sous le regard de l'Autre qui se veut, finalement, observateur et ethnologue, la construction d'un point de vue distancié justifie la dénonciation d'une Europe de l'Ouest décevante, contaminatrice du monde et destructrice de l'Idéal, mais aussi l'élaboration de la diégèse et, plus largement, d'une représentation de soi reposant essentiellement sur une définition contrastée et contrastante du Même par lui-même, sous couvert d'une « modalité d'écriture cosmopolite ».

C. L'Autre par lui-même : un « récit de soi » problématique et orienté

La mise en perspective d'une tentative de transfert culturel comme la violence d'une forme d'appropriation, elle aussi culturelle, ne sont pas sans se départir d'une mordante ironie, remarquablement mise en exergue par l'opportunité, seule accordée aux figures d'altérité masculines, de prendre en charge et/ou d'influencer le cours même de la narration, en témoigne l'analyse sus-proposée. Gérard Genette, dans son ouvrage *Figures III*, rappelle que la narration est « un acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 372.

discours, la connaissance d'une situation²⁸⁶ », alors que « le narrateur est lui-même un rôle fictif, fût-il directement assumé par l'auteur [...]»²⁸⁷ ». Or, que faire lorsque cette intervention directe et assumée, que le théoricien définit comme *métalepse narrative*²⁸⁸, contredit systématiquement, et avec la plus grande condescendance, la construction discursive de personnages spécifiquement élaborée, souvent par d'autres personnages, mais surtout préalablement confirmée par ce même narrateur ? Dans cette perspective, la confiance accordée à cette instance apparemment autoritaire, au même titre que les nombreuses rumeurs véhiculées par l'élite dominante, et qui constitue une « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte et celui que l'on raconte²⁸⁹ », s'avère particulièrement mise à mal, notamment quant au fait que « dans cet univers ouvert et sans décision, le *personnage* n'est rien d'autre qu'une position discursive du « je » qui écrit à travers un autre « je » ; un discours (un « mot ») en dialogue avec celui du « je » qui écrit et avec soi-même.²⁹⁰ ». En ce sens, la fonction du narrateur, dont « nul [...] ne peut et ne doit contester [...] son privilège de commentaire idéologique²⁹¹ », est toujours « transgressive » au sein des trois œuvres de ce corpus et soulève une série de questionnements relativement dense, difficile à traiter et qui nécessiterait, semble-t-il, une étude plus approfondie et spécifique²⁹². Néanmoins, force est de constater qu'au sein de ce corpus la parole accordée comme la production d'un discours individuel sont perpétuellement mises à mal par une instance narrative métaleptique et ambiguë, pourtant garante d'une forme apparemment incontestable d'autorité. Il est en ce sens intéressant de constater que seuls les personnages en lien avec/liés à l'Ailleurs, plus ou moins directement, accèdent à l'opportunité d'une définition par eux-mêmes en vue non pas d'une quelconque forme de réhabilitation mais, plus vraisemblablement, d'une caractérisation contrastée et contrastante qui vise soit à réinformer le portrait qui a pu être construit à leur rencontre afin qu'il paraisse correspondre aux codes de la société mondaine de référence, soit à s'en détacher totalement afin de mettre en exergue les manques et manquements de ladite société.

²⁸⁶ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « collection Poétique », 1972. p. 243.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 226.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 244.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 245.

²⁹⁰ BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. p. 15.

²⁹¹ GENETTE, Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 264.

²⁹² Que nous ne pouvons, malheureusement, nous permettre d'aborder en détail au cours de ces pages, pareille étude dépassant le strict cadre comme les enjeux problématiques de la présente analyse.

a. Voix de l'Autre ou voix du Même : entre profession de foi et réaffirmation de l'Idéal

Dans le premier cas, l'intervention du marquis Fortunio au bois de Neuilly, alors qu'il semble autoriser sa rencontre à une Musidora *fin prête à le voir*, s'avère particulièrement intéressante. En effet, après avoir annoncé dans une lettre, page 68 de la nouvelle, « vous aurez conçu sur mes mœurs les plus horribles soupçons²⁹³ », l'esthète réaffirme de vive voix, page 149, « l'on vous a sans doute fait des histoires bien singulières sur mon compte²⁹⁴ ». L'évolution d'une conception personnelle, suggérée par l'emploi du pronom personnel « vous », à celle plus neutre instituée par l'emploi du « on » témoigne ainsi de l'éloignement satisfaisant, si ce n'est bénéfique, de Musidora vis-à-vis de la société aristocratique et qui semble justifier l'apparition de Fortunio au bois. De ce fait, cette rencontre salvatrice²⁹⁵ devient l'opportunité d'une première définition du jeune homme par lui-même qui conforte, dans un premier temps, l'ensemble des stéréotypes construits à son sujet mais qui tend, également, à réaffirmer l'infranchissable distance séparant les deux personnages, n'en déplaise à Musidora. Il se caractérise en effet de « pauvre sauvage²⁹⁶ », confirmant *de facto* son origine indienne (et, plus largement, le fantasme oriental qu'elles supposent) qui lui a « fait perdre l'habitude de la galanterie européenne²⁹⁷ ». S'il se définit d'abord à la troisième personne du singulier et par le prisme du « pauvre sauvage » – prisme confortant subtilement l'illusion d'une forme de domination qui fut longtemps chère et attachée au personnage de l'*impure* – Fortunio consolide ici le système d'énonciation qui lui est relatif : c'est-à-dire une définition proférée par les Parisiens. Cependant, marqué par un trait d'union et immédiatement après la reprise des stéréotypes émis à son sujet, le jeune homme se ressaisit, au conditionnel et avec une condescendance mordante, des intentions qui lui sont accordées : « si j'avais été [...] je serais [...] »²⁹⁸. Alors que sa démarche est toujours ponctuée de références orientales (telles les « jambes de Tippoo » qui, comme le rappelle Martine Lavaud évoque un sultan indien qui « maintint l'indépendance de ses États contre le Grand moghol » mais, surtout, grand combattant anticolonialiste contre les Anglais (ce qui lui valut le surnom de « Tigre du Mysore »), « tyran bibliophile et amoureux des arts [qui] s'accorde bien avec l'univers du héros²⁹⁹ ») et du vocabulaire de l'étrangeté et du lointain (« extravagant », « maniaque »,

²⁹³ Nous soulignons.

²⁹⁴ Nous soulignons.

²⁹⁵ Musidora était prête à se suicider.

²⁹⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 148.

²⁹⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, 149

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁹⁹ Selon la note de Martine Lavaud, p. 709 de l'édition du corpus de cette étude (*op.cit.*).

« région étrangère »), le provocant marquis considère la chasse instituée par Musidora comme le caprice d'une certaine curiosité alimentée par les rumeurs et conjectures produites à son égard par la ménagerie du comte George, lors du souper suspendu et ouvrant la nouvelle.

Or, et alors que le narrateur lacunaire fait disparaître Musidora jusqu'à la possibilité même de la production d'un discours, comme le sous-entend l'assertion « nous voudrions bien rapporter la réponse de Musidora, mais nous n'avons jamais su ce qu'elle répondit³⁰⁰ », celle-ci permet, vraisemblablement, le glissement susmentionné d'un « vous » à « on » qui élude totalement la parole de la jeune femme au profit d'une nouvelle définition de Fortunio par lui-même, définition qui tend à déconstruire le produit stéréotypique qu'il est devenu. Justifiant cette production par le fait que ses « amis ont beaucoup d'imagination », la proposition de Fortunio reste pourtant extrêmement problématique. En effet, s'il s'estime « loin d'être un héros de roman », ce qui ne manque pas d'une certaine ironie ici, l'omniprésence du vocabulaire de l'extravagance et du fantastique concourt à la proposition inverse de ce qui est annoncé par le héros. Les termes « étrange », « fatal », « bon diable », « capricieux », « fantasque » opposés à celui d'« honnête garçon », toujours page 149, confortent ainsi une définition opaque de l'esthète qui ne saurait correspondre aux attentes attachées à la notion d'honnêteté. Par ailleurs, et alors que le personnage « assure » Musidora quant aux nouvelles caractéristiques relatives à sa personnalité de gentilhomme, l'évolution subtile de son discours, qui introduit une forme d'hésitation et de malléabilité par les termes « quoi que », « en général » et « à moins que » est rapidement contrecarrée par l'appel à des figures orientales et tyranniques ou alors théâtrales et féminines (ainsi « Tippoo », une fois de plus, « Zerline » et « Agandecca »). S'en suit immédiatement, page 150, une confession, sous forme de liste, de ce que l'esthète indien aime ou n'aime pas, apparentée à une « profession de foi » et qui confirme non seulement le fait que Fortunio éprouve un certain mépris envers les hommes au profit d'un Idéal esthétique relativement classique (dont il est pourtant, lui aussi, fervent consommateur³⁰¹), mais aussi le fait qu'il considère les femmes comme des objets d'art ou encore, plus remarquablement, « qu'[il] croirait bien en Dieu, s'il ne ressemblait pas tant à un marguillier de paroisse ».

Alors que cette confidence s'achève par l'assertion « je pense que les roses sont plus utiles que les choux », Martine Lavaud souligne que « cette profession de foi de Fortunio réaffirme les convictions de Gautier telles qu'il les développe dans la préface de *Mademoiselle*

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 149.

³⁰¹ Voir III.2.A.a. Fortunio : prédateur et consommateur. p. 308.

de Maupin (1835) où l'on trouve, entre autres points communs, l'opposition de la rose poétique aux choux du bourgeois utilitariste ». Cette analyse permet alors de soulever un point remarquable quant à la perspective d'un récit de soi accordé à l'Autre, par ailleurs ironiquement relevé par l'expression « ici je vis comme le bourgeois le plus débonnaire³⁰² » : la profession de foi amorcée ici par Fortunio autorise non seulement une subtile critique de l'embourgeoisement de sa société contemporaine, elle lui permet, surtout, de réaffirmer les convictions artistiques de l'auteur comme sa définition du Beau. Et si le personnage affirme être « le garçon le plus uni du monde », ne faisant que ce qui lui plaît et vivant absolument pour son compte³⁰³, il semble essentiellement destiné à réintroduire au centre de l'œuvre de Gautier la nécessité de l'écriture d'un Idéal, impossible Ici donc forcément Autre, comme cela sera confirmé au cours du chapitre suivant lorsque son personnage affirme, après la démonstration d'une maison plus muséale que d' « un ménage de campagne³⁰⁴ », « avouez, Musidora, que vous vous attendiez à mieux. » ; ce constat moqueur se fait toujours sous les auspices de « magnificences asiatiques et babyloniennes » qui amorceront, pourtant, la tentative d'une alternative pour la jeune femme, ainsi que son ratage.

b. Du masque de l'Ailleurs à la critique de l'Ici : manipulation discursive, impossible réhabilitation

En ce sens, si la construction discursive attachée à Fortunio, et amorcée trompeusement par lui-même, permet à Gautier, d'une part, de dénoncer l'émergence d'une bourgeoisie capitaliste et, d'autre part, de réaffirmer comme de conforter ses idéaux artistiques et esthétiques, l'expression d'un Idéal perdu, à Paris, reste problématisée vingt ans plus tard, au sein de la nouvelle *Avatar*. Or, pour rappel, le docteur Cherbonneau n'a d'Ailleurs que l'apparence, comme cela est réaffirmé page 302. À l'instar de Fortunio, qui par son aspect et ses mœurs orientales permet à l'auteur de proférer ses convictions, Cherbonneau amène à son tour la dénonciation d'une forme d'illusion non seulement de puissance mais aussi de connaissance quant à une définition de l'Europe. De ce fait, si ici la perspective d'un récit de l'Autre par lui-même ne peut logiquement être justifiée par l'écriture de Cherbonneau, docteur français, l'opportunité du récit de *soi* dans la peau de l'Autre paraît cependant saisissante.

³⁰² *Ibid.*, p. 151.

³⁰³ *Ibid.*, p. 150.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 158.

En effet, la construction d'une identité stable semble, dans *Avatar*, remarquablement problématique. D'une part dans la mesure où, malgré ses apparences indiennes, Cherbonneau décrit toujours « notre Europe », « nos savants » ou encore « nous autres Européens », d'autre part parce qu'en dépit du prétexte d'une histoire d'amour impossible, l'ensemble de la nouvelle se concentre en partie sur la définition du docteur par lui-même. Immédiatement identifié comme « paradoxal³⁰⁵ », la saisie du personnage paraît, en effet, impossible. Tout d'abord, comme ce fut annoncé et s'il fustige continuellement les cloisonnements spirituels de la science occidentale, l'espace qui lui est dédié comme l'exercice de ses fonctions sont presque systématiquement attachés à l'expression d'un « nous » européen. Néanmoins, et puisque Cherbonneau se présente sous la figure de l'Autre, ce « nous » pose d'emblée un problème majeur quant à la définition du Parisien d'*origine*. Visuellement, la construction du docteur ne peut, en effet, décemment correspondre à une identité française stable et, surtout, acceptable. Par ailleurs, s'il représente textuellement *la critique de l'Ici sous le masque de l'Ailleurs* – dans la considération d'une *appropriation culturelle* approuvable puisque correspondant à une démarche communément admise quant à l'acquisition des savoirs lointains à cette époque – le personnage porte également « le costume » des médecins européens après qu'« une robe de brahme lui [a permis] de pénétrer³⁰⁶ » les pagodes de l'Inde. De plus, et si l'émission d'un « nous » européen n'est dans un premier temps pas remise en cause, l'énonciation d'un « nous » plus flou est mis en exergue dès la page 291 : « nous vous guérirons », puis page 320 : « nos dormeurs », enfin page 341 : « nous avons les moyens de réduire les malades lorsqu'ils se regimbent ». Ici, et relativement à la considération du rejet de la science occidentale, ce « nous » ne manque pas de poser un problème définitoire majeur, notamment quant à l'énonciation d'un personnage foncièrement égocentrique qui, malgré un besoin systématique de parler de l'Inde, ne parle finalement que de *son* initiation, *son* savoir, *ses* connaissances, *son* pouvoir, *son* acquisition et les bénéfices de celle-ci etc. En définitive, et à l'instar de Fortunio, ce n'est pas tant la question « qui est » l'autorité extraordinaire que celle « qu'est-ce que » celle-ci qui devient structurante de l'œuvre. L'opportunité d'une hybridité assumée, s'il est sous-entendu que l'emploi de ce pronom personnel corresponde à l'alliance de Cherbonneau et de Brahma-Logum, par définition *celui qui parle*, est-elle, somme toute, sincèrement envisagée mais, surtout, proprement envisageable, en plein cœur de Paris et au XIX^e siècle ? Il est permis d'en douter puisqu'elle semble permettre, plus vraisemblablement, la construction d'un personnage

³⁰⁵ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 308.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 304.

stéréotypique non pas seulement de l'Inde mais, plus subtilement, des médecins européens en général en vue d'une caricature comme d'une dénonciation savamment ciblée.

En effet, il est évident, toujours page 320, que le docteur salue son propre triomphe, suite à la permutation des âmes d'Octave et d'Olaf, en diminuant considérablement le pouvoir des médecins de toute l'Europe et à travers les âges. Or et plus remarquablement, il célèbre sa puissance en réaffirmant, dans le même temps, la supériorité des savoirs lointains, et ce malgré l'affiliation soudaine du grand Brahma-Logum au « moindre fakir » :

Que les médecins les plus vantés en fassent autant, eux si fiers de raccommo-der tant bien que mal l'horloge humaine lorsqu'elle se détraque : Hippocrate, Galien, Paracelse, Van Helmont, Boerhaave, Tronchin, Hahnemann, Rasori, le moindre fakir indien, accroupi sous l'escalier d'une pagode, en sait mille fois plus que vous !

Cependant, s'il a pu acquérir son savoir et sa connaissance en parcourant le sous-continent et en pillant, véritablement, le corps de Brahma-Logum, le docteur ne semble finalement attaché à aucune de ces identités, étant ni l'un ni l'autre, *personne*³⁰⁷ et tous à la fois, « plus fort que Comus, Comte ou Bosco » et « maître de forces occultes inemployées³⁰⁸ ». Dans cette perspective, le discours du docteur repose sur l'opposition systématique de « la foule » et de « moi³⁰⁹ » ou encore de « je », la réitération de ces pronoms faisant partie intégrante de la démonstration de puissance du paradoxal docteur. Alors que l'Ailleurs semble avoir permis non seulement une connaissance mais, surtout, une co-naissance en Inde (Brahma-Logum s'incarnant dans le corps du médecin), l'expression de Cherbonneau par lui-même reste foncièrement égocentrique et, finalement, eurocentrique³¹⁰. Par exemple, pages 304 à 305 puis 312 à 314, lorsqu'il fait la démonstration de son pouvoir respectivement à Octave de Saville puis à Olaf Labinski, la profusion comme l'itération de l'emploi des pronoms « je » et « moi », opposés à ceux, ironiques, « nous » et « vous », témoignent finalement moins du partage d'une initiation que d'un récit de lui-même s'initiant aux Indes, obnubilé par le besoin constant de se dire et de se réaffirmer.

³⁰⁷ Le terme introduisant la nouvelle de 1856.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 312.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 303.

³¹⁰ Le docteur est allé en Inde pour trouver le mot de l'énigme (égocentrique) afin de le performer à Paris, au cœur de la société ouest-européenne de référence (eurocentrique). Il est allé en Inde pour affirmer sa supériorité sur les sciences ouest-européennes puis pour réaffirmer sa position au sein des instances de pouvoir qui lui sont liées. Cherbonneau reste profondément attaché au système de domination (et de représentation) parisien.

En définitive, sous les apparences d'un discours de l'Autre par lui-même se cache toujours l'écriture de soi, par soi et pour soi, afin de permettre une *critique de l'Ici sous le masque de l'Ailleurs*. La *figure de l'étranger* autorise, en effet et en ce sens, la dénonciation acerbe des manques et manquements des instances apparemment autoritaires de la société parisienne de référence pour en proposer, finalement, la caricature. Et si le stéréotype de l'Indien et de l'Oriental permet de mettre en exergue l'impuissance d'un système social insatisfaisant, l'égocentrisme ainsi que l'eurocentrisme du discours de Cherbonneau comme la confession des convictions de Gautier par Fortunio ne manquent pas de réaffirmer la nécessité d'une définition des élites de la capitale française, définition floue et finalement toujours insatisfaisante du fait de l'insaisissabilité d'un monde qui change et qui s'homogénéise.

Ainsi, à travers l'écriture de l'échec d'un transfert culturel comme celle d'une appropriation culturelle problématique, le déplacement de l'Autre au sein même des espaces européens malades permet non seulement d'en relever, à travers leur construction discursive, les manques et les manquements, mais surtout de réaffirmer, d'un point de vue narratif, le désenchantement qui s'empare de l'Occident en cette première moitié de XIX^e siècle. Puisqu'incapable de s'intégrer au système social de référence mais seul à même d'en comprendre les rouages pour en proposer l'observation *objective*, l'Autre ainsi construit conduit toujours à l'écriture du Même, remis au centre par le départ ou, plus remarquablement, par la mort de ce que le premier représentait, au cœur de sociétés ouest-européennes obnubilées par leur propre suffisance. Il est en ce sens tout à fait remarquable que les contemporains de *Fortunio*, estiment que :

[si Gautier] *a voulu railler le jargon pittoresque à la mode et pousser à bout ce travers littéraire d'aujourd'hui [...] il épuise le genre. Quelle que soit l'abondance de saillies de l'écrivain humoriste, son ironie prolongée, dans l'absence de toute passion, ne saurait défrayer un volume et n'y sauve pas la froideur, en même temps que l'excessif ragoût du style engendre vite le dégoût. C'est bien en lisant ce volume qu'on sent à nu l'inconvénient d'un système dans lequel le but et le sentiment sont si disproportionnés à l'expression, d'un art exagéré chez qui la forme surmonte, écrase si étrangement le fond, et qui, en ses jours de débauche, édifierait volontiers une église de Brou comme catafalque au moineau lascif de Lesbie.*³¹¹

³¹¹ SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Fortunio, roman ; – La comédie de la mort, poésie ; par M. Gautier » in *Revue des deux mondes*, numéro 15, Paris, Desessart 14 septembre 1838. pp. 27-28. Version numérique exportée de la bibliothèque Wikisource.

ou encore que :

*le choix que M. Gautier a fait de l'époque actuelle pour y transporter ses personnages et ses tableaux, a exercé, sur l'ensemble de son œuvre, une fâcheuse influence. Le dandysme moderne, représenté par le comte George et ses amis, embarrasse inutilement le roman, et en trouble l'harmonie [...] car il n'y a d'important, on le voit, dans Fortunio que la partie pittoresque.*³¹²

Considérant le manque de fond de l'œuvre de Gautier au profit d'une forme exacerbée, ce double constat permet de confirmer le fait que sans la construction ni le concours de l'Autre, le compte rendu péjoratif de la capitale comme de sa société ne sauraient proprement être *acceptables*. En somme, sans la production de ce regard distancié, incarnation d'un Idéal inconcevable mais résolument indispensable à la narration puisque rehaussant les déboires du « dandysme moderne », la critique de l'Ici ne serait rien de plus qu'une production trop ironique et *débauchée*. Seulement, dans la perspective d'une élaboration réflexive et réflexive de personnages incarnant un Ailleurs supposément salvateur, l'Autre observateur ne manque donc pas, toujours, de justifier l'écriture d'un Même décevant dont la « fâcheuse influence » traduit avec force la nécessité du recours à l'altérité, notamment lorsqu'il s'agit de proposer une définition de *soi* dont la domination comme son système de représentation sont, sans cesse, profondément mis à mal.

3. Entre domination problématique et impossible alternative : réflexions sur les enjeux de désir et de pouvoir

Michel Foucault affirme, dans son article « Le discours ne doit pas être pris comme... », que « c'est d'abord parce que le discours est une arme de pouvoir, de contrôle, d'assujettissement, de qualification et de disqualification qu'il est l'enjeu d'une lutte fondamentale³¹³ ». En ce sens, et si le discours « c'est aussi ce qui est l'objet du désir [...] le pouvoir dont on cherche à s'emparer³¹⁴ », « il faut [le] concevoir comme une violence que nous faisons aux choses, en tout cas comme une pratique que nous leur imposons³¹⁵ ». Dans cette perspective, considérer que « toute identité se construit dans la différence³¹⁶ », « par la négative

³¹² D.M, « Fortunio, par M. Gautier » in *Revue de Paris*, tome 50, Paris, 1838. p. 152.

³¹³ FOUCAULT, Michel, « Le discours ne doit pas être pris comme », *La Voix de son maître*, 1976, pp. 9-10, in *Dits et écrits 1954-1988. Tome III 1976-1979*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1994. p. 124.

³¹⁴ FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, *op. cit.*, p. 12.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

³¹⁶ HALL, Stuart, *Identités et cultures 2*, *op. cit.*, p. 23.

et/ou la comparaison³¹⁷ », est particulièrement saisissant. En effet, comme ce fut étudié en amont de cette analyse, la construction de l'Autre ne peut être stable qu'en ce qu'elle s'apparente à une série de textes et de stéréotypes à son encontre qui, dans le même temps, ne manque pas de contribuer à l'entretien de son opacité. Or, considérant le fait que la construction de l'Ici n'est permise que dans la perspective d'une définition par contraste à un Ailleurs opaque, la production de discours sur l'Autre, pour et par la société aristocratique ouest-européenne de référence, ne saurait, en définitive, réaffirmer une position de domination pourtant ouvertement revendiquée.

Cette définition par contraste, souvent sous-tendue par l'ironie, ne permettrait-elle pas, ainsi, de réaffirmer davantage les manques et manquements d'une identité définitoire attachée à (ou entachée par ?) une *haute société* française estimant effrontément que « je ne suis pas tout ce que l'Autre est³¹⁸ » ? Aveuglée par l'illusion de sa puissance, la société mondaine de référence, en faisant de l'Autre l'un des rouages constitutifs de la démonstration de son influence, devient en effet aveugle à leur parfaite maîtrise de ses codes comme de ses espaces. Dans sa langue comme dans son parcours des capitales, l'Autre parvient à s'invisibiliser aux yeux du *vulgaire* tout en lui étant foncièrement indispensable, et parvient en ce sens à réaffirmer constamment son indéniable ascendant, entretenu par le maintien dans l'ignorance des institutions européennes. Cette considération amène alors à interroger les conditions de production des « héros » ouest-européens. En effet, dans les trois œuvres, l'ensemble des personnages initiés par des Ailleurs révélateurs, masculins ou féminins mais toujours indiens, sont régulièrement infantilisés, que ce soit quant à leur comportement face à l'Autre mais aussi quant à l'ambiguïté sous-entendue par la relation sexuelle envisagée, avec ou grâce à cette altérité lointaine, menaçante et angoissante. À cet égard, il est possible de considérer que ce caractère enfantin, naïf et souvent puéril, notamment chez les hommes, amène à concevoir une alternative salvatrice, hors du système social de référence et suivant la logique d'une forme de rééducation. Cependant, et dans tous les cas, l'exclusion du monde ne peut conduire qu'au suicide ou à la folie. Dans cette perspective, que la *reconstruction* de l'Ici soit conçue dans le but d'une réification esthétique imperfectible, d'un jeu de rôle dont le caractère hybride est mortifère ou encore relativement à la substitution d'un corps par un autre dans le cadre d'une expérience scientifique, il est intéressant de relever le caractère résolument impossible, mais outrageusement envisagé d'une permutation bénéfique de la société aristocratique de référence

³¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

³¹⁸ HALL, Stuart, *Identités et cultures*, *op. cit.*, p. 30.

au profit des codes et représentations de l'Autre ; cette ambition aboutissant systématiquement à l'échec d'une définition satisfaisante de soi, incapable de concilier Idéal et Modernité.

A. Maintien dans l'ignorance : langue et pouvoir

Ainsi que ce fut analysé au cours du premier chapitre de cette étude, le maintien dans l'ignorance d'espaces d'altérité, qu'ils soient hétérotopiques ou hybrides au sein des capitales ouest-européennes ou encore lointains et opaques, indéchiffrables, au cœur même d'un sous-continent fantasmagorique, repose sur la capacité des personnages liés à l'Ailleurs de disparaître aux yeux du *vulgaire*³¹⁹. Or, cette invisibilisation, toujours contrecarrée par l'accumulation de discours à l'égard des *autres*, semble foncièrement attachée à la production d'un discours inintelligible, performé notamment par l'emploi d'une langue autre que le français face à des protagonistes estimés dignes de recevoir un tel contraste, après leur irrémédiable détachement de la société mondaine de référence. Pour rappel, alors que Michel Foucault caractérise le discours comme une arme, éminemment liée au désir et au pouvoir, il définit la langue, dans son ouvrage *L'archéologie du savoir* comme « un ensemble fini de règles qui autorise un nombre indéfini de performances³²⁰ ». À la lumière de la théâtralisation de soi détaillée par Edward W. Saïd dans *L'Orientalisme* ou encore à l'étude de la relation entre langage et pouvoir développée par James C. Scott³²¹, il est tout à fait intéressant de considérer l'idée de performance à l'égard de celle d'une tentative d'institution de pouvoir passant nécessairement par la performance de la langue de l'Autre. Ainsi, « la langue devient le médium à travers lequel une structure hiérarchique de pouvoir se perpétue³²² », est « vecteur de pouvoir³²³ », « instrument de pouvoir³²⁴ » mais aussi « mise en œuvre d'un dispositif énonciatif³²⁵ ». Elle amène alors à « une conception de la subjectivité et de l'identité comme construites par la langue³²⁶ ». En ce sens, la « prise de pouvoir³²⁷ » qu'elle induit, au sein d'une société improductive qui n'a de cesse de *produire* des discours à l'égard d'un Autre, conduit ce dernier

³¹⁹ Voir I.2.B. Le cas de l'Inde : fantasme ou illusion ? p. 105.

³²⁰ FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « NRF », 1969. p. 38.

³²¹ SCOTT, James C., *La domination et les arts de la résistance. Fragments et discours subalternes*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

³²² ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'empire vous répond, op. cit.*, p. 20.

³²³ *Ibid.*, p. 53.

³²⁴ BOURDIEU, Pierre, « L'économie des échanges linguistiques », in *Langue française*, n°34, 1977. Linguistique et sociolinguistique. pp. 17-34. p. 20.

³²⁵ AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi, op. cit.*, p. 103.

³²⁶ *Ibid.*, p. 104.

³²⁷ *Ibid.*, p. 140.

à produire un autre discours, une autre parole dans une langue inconnue et impossible à comprendre, impossible à écrire. Cette langue de l'Autre, impossible à narrer et donc non transcribable au lecteur voyeur, échappe à tout contrôle pour constituer un danger fondamental de *se* disparaître. Cependant, dans la perspective d'une forme d'initiation, l'expression de la langue autre est nécessaire, requise, même, d'une part pour tenter de s'émanciper d'une société foncièrement décevante mais aussi pour se rendre compte, à proprement parler, de ses insuffisances.

A cet égard, la résonance de la langue de l'Autre, au sein de l'espace supposément familier mais tronqué, devient l'un des rouages fondamentaux d'une initiation qui pourtant, toujours, est vouée à l'échec pour témoigner d'un obstacle insurmontable³²⁸. Dans *Fortunio*, la démarche détective mise en place par la disparition de l'esthète invite ainsi la courtisane à entrer progressivement en contact avec l'altérité lointaine et exotique pour se défaire des apparences structurantes de sa condition. Confrontée d'abord au savant bourgeois puis aux « coquins basanés³²⁹ », sa rencontre avec le rajah dépossédé, seul lecteur véritable du poème « hiéroglyphique³³⁰ » trouvé dans le porte-monnaie de Fortunio, permet d'amorcer la seconde étape de son initiation, son renoncement à la vie en dehors de son contact avec le marquis oriental. Cependant, là où la démarche de 1837 nécessite une part d'activité, l'éveil permis par le contact avec la langue de l'Autre semble plus ostensiblement tourné, dans *Partie Carrée* et *Avatar*, vers la préparation d'une passivité revendiquée, la mise en perspective d'une manipulation permettant aux acteurs liés à l'Ailleurs de faire des personnages parisiens et londoniens des œuvres d'art mais surtout les instruments ou encore les réceptacles d'imaginaires pourtant contaminés et inacceptables, impossibles. En ce sens, entre épreuve de la langue et langue comme épreuve, partie intégrante d'une initiation ne proposant pas l'alternative escomptée, la mascarade de l'influence des acteurs des sociétés mondaines de référence est mise en exergue, dénoncée par l'incapacité de l'ensemble des personnages attachés à l'Ici de se détacher de leurs propres systèmes de représentation. Musidora est en effet démunie face au Maure de *Fortunio*, tout comme le sera Volmerange dans la pagode indienne alors qu'il est pourtant censé comprendre les mots proférés par l'assemblée. Octave, quant à lui, est démasqué par l'initiative de Prascovie qui, testant non seulement l'identité véritable de son mari mais aussi les capacités de celui qui la désire plus que tout, se met à communiquer

³²⁸ LE BLANC, Claudine, *Les livres de l'Inde. Une littérature étrangère en France au XIXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

³²⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 107.

³³⁰ *Ibid.*, p. 97.

avec lui en polonais, lui qui « ignorait complètement les langues slaves.³³¹ ». Impuissant, Cherbonneau l'est aussi lorsqu'il « crie³³² » alors que Brahma-Logum lui « chuchote³³³ » « l'ineffable syllabe³³⁴ » si ardemment désirée par le docteur... En définitive, face à la prise de conscience d'un syncrétisme impossible mis en perspective par ce qui est, communément, caractérisé comme la *barrière de la langue* et instituée par des personnages fantasmatiques maîtrisant pourtant très largement le français, la prise de pouvoir orchestrée par les Autres deviendrait le témoignage retentissant des insuffisances de la société mondaine de référence mais, surtout, de l'impossible conciliation du rêve de poète cher à Gautier et d'une société tout occupée d'elle-même et de la satisfaction de ses désirs comme de ses ambitions.

a. La langue comme outil d'initiation

Comme le souligne Claudine Le Blanc dans son ouvrage *Les livres de l'Inde*, « la parole se donne par l'autre » et « pour qu'il y ait résonance il faut qu'il y ait obstacle³³⁵ ». Et si l'ensemble des figures d'altérité liées au corpus de cette étude parvient à se rendre invisible mais pourtant indispensable à la société mondaine de référence, l'opportunité d'une rencontre, d'un *contact* avec ces dernières ne peut se faire qu'au prix d'une initiation attachée à invisibiliser le Même, à le détacher plus ou moins violemment de ses repères afin de le conduire à l'acceptation de l'in vraisemblable mais, surtout, de l'infréquentable. Alors que dans l'ouvrage *L'Empire vous répond* il est annoncé que l' « une des principales caractéristiques de l'oppression impériale est le contrôle qu'elle exerce sur la langue³³⁶ », dans quelle mesure la performance d'une langue autre, intraduisible et inaudible, devient-elle ainsi l'outil privilégié d'une initiation tendant à réaffirmer l'ascendant incontestable de l'altérité sur un ensemble de protagonistes apparemment destinés à performer l'illusion d'un syncrétisme pourtant impossible au sein des sociétés et capitales ouest-européennes ? Autrement dit, comment la langue de l'Autre devient-elle l'outil discursif et énonciatif autorisant la prise de conscience d'une conciliation refusée, activement mise en exergue par la proposition d'une enquête ou

³³¹ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 353.

³³² *Ibid.*, p. 306.

³³³ *Ibid.*, p. 307.

³³⁴ *Ibid.*, p. 319.

³³⁵ LE BLANC, Claudine, *Les livres de l'Inde*, op. cit., p. 40.

³³⁶ ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'empire vous répond*, op. cit., p. 20.

encore la performance d'une manipulation, toutes tournées vers le constat d'une société mondaine insuffisante, d'une civilisation qui périclite ?

Dans *Fortunio*, le premier contact avec la langue indéchiffrable est institué lors de la découverte des « deux chiffons de papiers noircis du plus affreux grimoire³³⁷ », trouvés dans le porte-monnaie subtilisé à l'Oriental. Enivrée par les fragrances de l'objet, Musidora est une enfant perdue, incapable de déchiffrer l'ensemble des objets mis en évidence, hormis une fleur séchée. Elle y découvre en effet « une feuille de papier de chine, toute couverte de caractères bizarres, entrelacés en façon de treillage sur un fond de fleurs argentées³³⁸ ». Ici, le texte devient un tissu indéchiffrable, l'entrelacement des caractères renvoyant à un *textus* problématique autorisant seulement une conjecture : il s'agit là de « quelque épître plaintive de la princesse Yeu-Tseu au volage Fortunio³³⁹ ». La considération de la plainte d'une autre, indéchiffrable mais pourtant semblable à celle formulée par la courtisane, semble ainsi transcender les frontières « hiéroglyphiques³⁴⁰ » de la langue. Cependant, et alors qu'« un petit morceau de papyrus, historié d'une grande quantité de barbouillages qui avaient l'air de l'écriture de quelques nations orientales³⁴¹ » est ensuite découvert dans une « capsule », seul ce dernier retiendra finalement l'attention de la jeune femme. Bien que résistant tous deux aux « lunettes des deux savants³⁴² », Musidora semble en effet se satisfaire de ses premières intuitions quant au contenu du papier de chine³⁴³. Les tourments d'une femme incompréhensible, même si solidaires, sont une étape intermédiaire à l'initiation de la courtisane qui a finalement pour mission de déchiffrer le papyrus... c'est par ailleurs cette sélection qui conduira, semble-t-il, le marquis à lui écrire à son tour, mais surtout à lui proposer des bijoux, afin de la soulager de ses propres tourments. En outre, lorsqu'elle partage son désappointement avec Arabelle, et ce alors qu'elle est nue dans son bain, cette dernière sous-entend immédiatement que les textes ainsi

³³⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 97.

³³⁸ *Ibid.*, p. 90.

³³⁹ *Ibid.*, p. 90.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 97.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 90.

³⁴² *Ibid.*, p. 108.

³⁴³ Par ailleurs, dans son article du 11 septembre 1851 intitulé « Le palais de cristal. III. Les barbares » et paru dans *La Presse*, Gautier affirme que « les Chinois ne sont pas des barbares, mais des civilisés au dernier degré de décrépitude, presque tombés en enfance. Ils ont les vices, les recherches et les maladies de la vieillesse. La beauté consiste pour eux dans des inventions chimériques. Ils demandent aux déviations infinies du laid les moyens de raviver leur goût blasé et monstrueux. Malgré mille délicatesses charmantes, mille ingéniosités singulières, ils restent inférieurs, à nos yeux, aux Indiens, aux Orientaux et même aux sauvages. Au fond, ils sont affreusement bourgeois. ». Cette caractérisation, aussi contradictoire soit-elle quant à la considération des Chinois (ainsi que le relève Stephan Von Minden dans son article « Une expérience de l'exotisme vécu. Le chinois de Théophile Gautier », in *L'Orient de Théophile Gautier, op. cit.*) pourrait fournir une explication supplémentaire quant à la sélection de Musidora lors de sa découverte du papier de chine.

trouvés « doivent être écrits dans une langue quelconque³⁴⁴ », minimisant la portée initiatique d'une telle découverte en suggérant qu' « il faut aller au Collège de France : il y a là des professeurs pour toutes les langues qui n'existent pas ». Or, dans le même temps, la courtisane souligne un point qui guidera jusqu'à la quête du docteur Cherbonneau : il s'agit de trouver « l'explication de l'énigme³⁴⁵ ». Néanmoins, celle-ci ne saurait se trouver au sein des institutions parisiennes, encore moins scientifiques, ni auprès d'une autorité masculine ô combien problématique mais pourtant sollicitée et défendue par le narrateur lorsqu'il s'agit de comprendre la dénomination de Soudja Sari (« grâce à la traduction de ce nom significatif que nous devons à l'obligeance d'un membre de la Société asiatique très fort sur le javan³⁴⁶ ») réitérant, ainsi, les ratés de l'enquête de la courtisane.

Le langage de Musidora étant celui qui cajole les hommes afin de rassurer leur autorité, c'est sans surprise que cette dernière introduit la demande de sa traduction à M. de V*** en flattant son *ego*, procédé largement soutenu par Arabelle qui en profite pour rehausser l'ironie de la situation comme la facticité du savoir du bourgeois. Ainsi, usant des rouages du comique de situation, notamment celle ridicule et aveuglée du savant³⁴⁷, Arabelle oppose les savoirs pourtant rendus médiocres de M. de V*** au mystère entourant les « caractères hiéroglyphiques dont la connaissance est réservée aux sagacités les plus érudites³⁴⁸ ». Cependant, lorsqu'il s'agit de rencontrer le marquis, il est davantage question de beauté, de sensibilité et d'abandon de soi que de maîtrise et d'érudition, si ardemment revendiquées par l'ensemble des élites masculines. La traduction du papyrus ne peut donc, ici, qu'être vouée à l'échec, le savant n'étant qu'à même de déterminer le fait qu'il est là question de « véritable papier de chine » et de « papyrus authentique³⁴⁹ », ironiquement attaché à la dénonciation de « la précieuse idée [qu'ont ces très honnêtes gens] d'inventer une langue pour la professer au frais du gouvernement³⁵⁰ ». Face à l'authenticité des supports d'écriture comme de la langue ici mise en exergue, le savant, à l'instar son confrère M. de C***, est définitivement impuissant, incapable de répondre à l'initiation instituée par l'Oriental comme par son enquête : « cette écriture entrelacée est vraiment indéchiffrable³⁵¹ », et ce alors qu'il tente de se défendre de son incompetence. Par

³⁴⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 97.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 176.

³⁴⁷ Voir B. Commercialisation des savoirs lointains : de l'exploitation institutionnelle à l'ambition bourgeoise. p. 276.

³⁴⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 105.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 106.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 107.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 106.

ailleurs, suite à sa confrontation avec les jongleurs normands, confrontation particulièrement déceptive, l'éloignement progressif de la courtisane quant aux institutions mais aussi quant aux lieux d'évidence, telle que la place mentionnée page 107, sa subtilisation aux voyeurismes des Parisiens pour se dérober à la mascarade comme à la performance d'un Ailleurs stéréotypique et fantasmatique, lui permettent de rencontrer pour la première fois l'Autre en dehors du cadre de la société mondaine de référence, donc de déchiffrer le mystérieux papyrus qui n'est autre qu'un poème, une forme d'art qui la rapproche sensiblement des idéaux artistiques portés par l'esthète. Ainsi, alors que Musidora « rentra dans sa maison aussi peu instruite qu'elle en était sortie³⁵² », insensible à l'initiation proposée par la quête de l'énigme, son « cerveau est travaillé de la plus irritante des curiosités et [son] cœur bouleversé par un commencement de passion sincère ». La curiosité étant ce qui, irrévocablement, tient le marquis à une distance raisonnable de la société mondaine de référence, seuls sa passion, ici, comme son premier contact avec l'Autre, le « rajah dépossédé », amorcent la réception de la première lettre de Fortunio, encourageant ainsi la suite de son initiation dans la mesure où la courtisane est blessée par l'intérêt essentiellement matériel proposé par le marquis qui ne laisse, jusqu'alors, qu'une série de *traces*.

La confrontation à la langue de l'Autre semble donc faire office d'une sorte d'éveil. Les rouages de cet éveil apparaissent cependant contradictoires puisque partie prenante d'une certaine manipulation instituée par les figures d'altérité exotiques d'une part quant à la réification des personnages ouest-européens, qui sera étudiée en aval de cette analyse³⁵³, mais aussi quant à leur assoupissement, leur passivité rendue extrême et mortifère. À cet égard, dans *Partie Carrée*, la redécouverte de sa langue maternelle par Volmerange, suite à l'apparition de l'Indienne Priyamvada, conduit non seulement à le couper définitivement de la société londonienne de référence mais constitue également les tenants et aboutissants de l'ambition du brahmane Dakcha. En effet, triplement marginalisé par l'assassinat présumé de son épouse, par son métissage comme du fait de son appartenance à une junte secrète, le comte est endormi par un mystérieux personnage et conduit dans la demeure du fanatique Indien, espace au sein duquel il entrevoit la perspective d'une alternative en qualité de descendant de la dynastie lunaire ; ce qui le conduira à une perte de contrôle totale sur son existence. Ainsi, alors que Volmerange se pense le « jouet de quelque hallucination prodigieuse³⁵⁴ », « l'éclat éblouissant

³⁵² *Ibid.*, p. 109.

³⁵³ Voir III.C. De l'Autre Pygmalion à l'échec de l'alternative. p. 239.

³⁵⁴ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 354.

de la jeune fille éveillait en lui des réminiscences endormies³⁵⁵ ». Cependant, ces dernières semblent trop endormies selon le brahmane qui enjoint rapidement à la belle, face à la béatitude du gentleman, « de prendre la parole³⁵⁶ ». À la suite d'une mise en scène savamment orchestrée par Dakcha reposant sur la démonstration théâtralisée des apparences de l'Inde, c'est donc par la performance langagière que celui-ci mène à bien le projet de l'éveil pourtant problématique du comte à ses origines perdues. Pourtant :

Les sons de cette langue qu'il avait parlée aux Indes dès son enfance et qu'il avait négligé depuis qu'il habitait l'Europe ne présentèrent d'abord à ses oreilles qu'un murmure mélodieusement rythmé, et il lui fallut un peu de temps pour en saisir le sens : il avait compris l'air avant les paroles.³⁵⁷

Or Volmerange est-il proprement à même de saisir le sens de la mascarade qui se joue devant lui ? À l'instar d'Octave de Saville désorienté par l'audition du polonais (mais qui, contrairement au personnage de *Partie Carrée*, n'est pas capable d'en percevoir le sens immédiat), le comte reçoit par la parole de l'Indienne les prémisses d'une initiation faisant office de manipulation, destinée à l'orienter selon les désirs et ambitions du terrifiant brahmane. Le comte a besoin de « se donner le temps de se ressouvenir³⁵⁸ », la langue de sa mère s'apparentant à un déclic nécessaire mais pourtant tronqué. La succession de points de suspension structurant la redécouverte de Volmerange témoigne de la difficulté, pour celui contaminé par les mœurs anglaises, de renouer avec les origines perdues – but qui n'est finalement que l'un des éléments clés de l'insurrection fomentée en Inde par Dakcha afin de remobiliser, par son discours et la démonstration du gentleman costumé, une assemblée fanatique et informe, spectrale. La prise de conscience progressive de la langue étrangement familière traduit ainsi et en ce sens le long cheminement d'une Inde moins initiatique qu'envoûtante, une Inde qui interpelle d'abord les sens pour témoigner, en définitive, de son irrémédiable inintelligibilité, notamment lorsqu'elle se présente sous la forme de la « personnification de la poésie à côté de la personnification du fanatisme³⁵⁹ » ; troublante, donc, notamment du fait de sa construction discursive et énonciative renvoyant à l'Europe le reflet déformé de la mascarade de son influence. Dans cette perspective, Dakcha incarne bien la projection fantasmatique d'une Inde manipulatrice et opaque, usant de ses charmes et de « cet idiome indostani plein de voyelles et doux comme de la musique³⁶⁰ » tout en jouant d'une

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 355.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 355.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 355.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 356.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 358.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 355.

situation d'énonciation artificielle visant essentiellement à infantiliser le personnage européen en vue de la satisfaction de ses ambitions³⁶¹. La langue comme outil initiatique devient bel et bien, ici, une arme de savoir et de pouvoir asseyant la domination effective du fanatique Indien qui, lorsqu'il reprend la parole page 356, disperse immédiatement les effets d'une poésie délicatement personnifiée par l'Indienne performant le fantasme d'une Inde régénératrice et salvatrice. C'est alors qu'à la suite de son errance au cœur de Londres, Volmerange, irrémédiablement détaché de la société mondaine de référence, semble devenir rêveur, mais un rêveur lâche et désengagé, enorgueilli de l'illusion de sa puissance et incapable de prendre conscience de sa position de pion, un pion au service des ambitions d'une Inde libérée du joug anglais.

Or, l'initiation échoue, en témoigne l'abandon de Priyamvada à la mort, abattue par un gros Anglais. Et si l'usage de la langue maternelle ne parvient pas à éradiquer les ambitions européennes de Volmerange, la recherche du Verbe primordial constitue toujours, en 1856, la seule opportunité de découvrir le « mot de l'énigme³⁶² » esquissée dans *Fortunio*. Seulement, dans *Avatar*, le Verbe primordial s'apparente à « l'ineffable syllabe³⁶³ », c'est-à-dire « ce qui ne peut être exprimé par le langage (en raison de la transcendance d'une réalité qui dépasse l'homme).³⁶⁴ ». Le mot de l'énigme est en ce sens un hors langage, un hors langue, même, qui ne saurait être accessible ni aux personnages de la narration, ni aux lecteurs de l'œuvre. À l'instar du papyrus non originalement retranscrit dans *Fortunio*, il n'est possible d'accéder aux savoirs du « pays de l'antique sagesse³⁶⁵ » qu'au prix d'une longue initiation, initiation impossible à accomplir pour les contemporains, imbus de leurs propres sciences. Or, pour parvenir au mot, Cherbonneau a « appris le sanskrit et le pacrit, les idiomes savants et vulgaires » dans la seule perspective, finalement, d'une satisfaction de ses ambitions personnelles, proposant ainsi le catalogue de ses acquisitions préalables, à l'instar de MM. De C*** et de V***, les savants charlatans. En ce sens, les ambitions du docteur diffèrent-elles radicalement de celles envisagées par la courtisane Musidora ? Considérant la poursuite du mot de l'énigme comme enquête et l'initiation en Inde comme quête en vue d'une réintégration au corps social de référence, l'analogie entre les désirs de la jeune fille et ceux du paradoxal

³⁶¹ Voir II.B. Infantilisation et sexualité : inacceptable hybridité, dépendance effective. p. 231.

³⁶² GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 305.

³⁶³ *Ibid.*, p. 319.

³⁶⁴ Définition de « ineffable » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/ineffable> [consulté le 09/11/2021].

³⁶⁵ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 305.

docteur ne sont pas sans interpeler, pour témoigner d'un impossible à vivre à Paris, coupé de la société mondaine.

Pour revenir, enfin, sur les rouages de la langue comme outil initiatique, toujours dans la nouvelle *Avatar*, l'aboutissement d'une longue initiation se solde par une violence sans pareil. En effet, lors de sa rencontre avec Brahma-Logum, *celui qui parle*, Cherbonneau, en conquérant, « lui cria à l'oreille de [sa] voix la plus forte les paroles sacramentelles qui devaient [le] révéler à lui comme initié³⁶⁶ ». Après avoir acquis une forme de connaissance au sein des pagodes secrètes et supposément inviolables, c'est donc par une agression verbale que l'ambitieux Français orchestre son contact avec celui destiné à lui révéler le mot de l'énigme, lui proférer les secrets du Verbe. Ce rapport de force et de domination est également mis en exergue lorsque Cherbonneau souligne le fait qu'il « all[ait s'] éloigner, désespérant d'en *tirer* quelque chose [...]»³⁶⁷. Une fois de plus, la violence de la démarche du docteur s'inscrit au sein même de son discours, violence à laquelle répond le « saint personnage³⁶⁸ » en lui « chuchot[ant], d'une voix faible comme le dernier râle d'un mourant, et pourtant distinctes, quelques syllabes qui [le] firent passer sur le dos ce petit frisson dont parle Job ». En somme, sans crier gare, Brahma-Logum procède à la permutation de son âme avec celle du Français, cette dernière intégrant le corps torturé du vieux pénitent ayant juste avant insisté sur sa douloureuse, longue et extrême initiation. Contrairement à l'impatience du Français, le brahmane a en effet « tant jeûné, tant prié, tant médité », la répétition à trois reprises de l'adverbe n'étant pas sans renvoyer à la Grande Trinité, s'est « macéré si vigoureusement » que sa révélation fut divine. À cet égard, Brahma-Logum est, contrairement au matérialiste docteur, seul à même de « dénouer les liens terrestres qui l'enchaînent », ce que refuse fondamentalement Cherbonneau, ce dont prend conscience, dans le désespoir, le Parisien Octave. Conscient de ces failles, le brahmane insuffle le mot de l'énigme au paradoxal docteur qui, loin de vouloir se « fondre dans le sein de l'incrédé », participe finalement à l'entretien d'un système de consommation des imaginaires de l'Inde comme de l'ensemble du corps social français. L'initiation, en ce sens, devient éminemment mortifère.

Ainsi, si la langue devient l'outil énonciatif et discursif tendant vers une initiation requérant un certain abandon de soi, elle semble aussi bien constituer les tenants de la quête du « mot de l'énigme » ou encore d'une forme de marginalisation que l'expression violente d'un

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 306.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 306. Nous soulignons.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 307.

désir fondamental d'être intégré au cœur du système social de référence. En ce sens, si l'initiation proposée par l'altérité ne parvient pas à être saisie dans ces enjeux par les acteurs contemporains, elle permet, toujours, la mise en place et en perspective d'une épreuve contribuant d'une part à l'invisibilisation du Même mais aussi à la prise de conscience de ses insuffisances. Face à la performance langagière de l'Autre, Musidora, Volmerange ainsi que Cherbonneau se trouvent confrontés à la mise à mal de leur propre système de représentation, mise à mal orchestrée par une altérité dominante et toute puissante, démiurgique, même, et qui contribue à isoler davantage ceux qui furent, toujours illusoirement, jugés capable de soutenir les rouages d'une telle mascarade.

b. Épreuve de la langue ou langue comme épreuve ?

Dans le corpus de cette étude, la non restitution de la langue de l'Autre, au sein de la narration, est tout à fait remarquable. Ainsi, alors que les paroles de Priyamvada sont qualifiées d' « idiome indostani plein de voyelles et doux comme de la musique³⁶⁹ », celles relayées par Fortunio sont décrites comme « une langue étrangère, avec une intonation gutturale et bizarre³⁷⁰ » quand le mot de l'énigme proféré par Brahma-Logum devient comparable à un « dernier rôle de mourant³⁷¹ ». Cependant, que se dit-il, à travers cette langue de l'Autre qui ne saurait être retranscrite par le narrateur masculin et, foncièrement, européen ? Dans la même perspective, le polonais de Prascovie est un « idiome [...] inconnu » et « les chevaux de frise de consonnes qui défendent les rares voyelles du polonais en eussent interdit l'approche [à Octave]³⁷² ». Insaisissable et impossible à relayer, la langue de l'étranger devient en ce sens l'un des rouages d'une initiation qui semble résolument inachevable, qui constitue le fer de lance d'une incompatibilité radicale. De ce fait, l'audition de la langue de l'Autre apparaît non seulement comme une épreuve de la langue, elle fait également transparaître la langue comme une épreuve, insurmontable témoignage du syncrétisme impossible entre civilisation européenne et altérité idéalisée, presque mystique mais toujours opaque. Dans quelle mesure, alors, la langue impossible à rapporter permet-elle essentiellement la mise en exergue du gouffre infranchissable séparant les personnages représentatifs de la société mondaine de

³⁶⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 355.

³⁷⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 151.

³⁷¹ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 307.

³⁷² *Ibid.*, p. 353.

référence d'une altérité insondable qui révèle, toujours, l'insuffisance des instances européennes comme les failles de leurs ambitions, dans la poursuite de leur idéal ?

Dans *Fortunio*, en effet, suite à la déconvenue de Musidora au bois de Boulogne et à sa première considération du suicide, l'esthète lui envoie un deuxième billet, laissant ainsi une seconde *trace* quant à l'initiation de la courtisane en la conviant à Neuilly. Comme ce fut étudié en amont de cette analyse³⁷³, après la description désenchantée d'un « bois à la mode³⁷⁴ », celle de Neuilly fait apparaître sous les yeux de la femme qui vient d'être, pense-t-elle, sauvée de la mort, un espace de renouveau, structuré par le regard de la passion. Et alors que se montre enfin « le rêve de [son] cœur³⁷⁵ », entamant leurs retrouvailles par une « profession de foi³⁷⁶ » égayant la courtisane, il lui propose de l'accompagner au sein de sa maison, qualifiée de « cahute³⁷⁷ » par le marquis, aux abords de la capitale. Une fois la décision de Musidora prise, Fortunio ordonne au Maure qui le suit fidèlement : « Hadji, Hadji ! approchez s'il vous plaît ; j'ai deux mots à vous dire.³⁷⁸ ». Il est tout à fait remarquable que Fortunio donne ce premier ordre en français. En effet, vouvoyant son sujet – ce qui n'est pas sans retentir avec l'acceptation d'une posture despotique attachée à l'Oriental – l'esthète semble ici, de manière intelligible pour la courtisane, réaffirmer sa position de domination, domination confirmée ensuite par la qualification du Maure comme « ce drôle ». Le fait de préférer ce premier ordre en français répond donc aux attentes représentationnelles de Musidora. Or, le marquis donne son ordre précis et effectif à Hadji dans une langue, comme ce fut souligné, qualifiée d'« étrangère », « gutturale » et « bizarre », parfaitement inintelligible, donc, à la jeune femme comme au lecteur. Après la réception de cet ordre inaudible, le Maure « partit aussitôt à bride abattue » et, immédiatement, Fortunio s'excuse « de [s]'être servi devant [elle] d'un idiome inconnu ; mais ce drôle ne sait pas un mot de français ni d'aucune autre langue chrétienne. ». Le premier ordre était donc sous-tendu, supposément, par la dénomination du Maure et la tonalité de Fortunio. Il est cependant précisé, en aval de la nouvelle qu'« il était rare qu'il prît la peine de formuler sa volonté avec la parole : un geste, un clin d'œil suffisait.³⁷⁹ ». À la lumière de cette précision, pourquoi le marquis a-t-il donc pris la peine d'interpeller son serviteur en français puis de lui intimer un ordre dans un « idiome inconnu³⁸⁰ », le tout devant une Musidora absolument

³⁷³ Voir I.2.A.b. Espaces extérieurs : de la capitale malade à la capitale infernale. p. 92.

³⁷⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 124.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 184.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 150.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 150.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 151.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 170.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 150.

subjugée ? Il semblerait ici que l'écoute de cette langue, brisant le système de représentation de la courtisane, fasse partie du processus d'initiation de la jeune femme en la coupant de ses moindres repères, ce qui apparaît comme la condition requise en vue de son esthétisation. En outre, cette dépossession se donne à lire dans la réponse même de Musidora qui, par une série de stéréotypes, va tenter de deviner les intentions du marquis à son égard. Or, ce dernier lui répond également par ce qui pourrait être caractérisé comme un stéréotype : « j'ai envoyé tout bonnement Hadji [...] pour mettre en cage mon lion privé et ma tigresse Betsy [...] ma maison est comme une ménagerie. ». Considérant l'ironique analogie entre la ménagerie de George³⁸¹ et celle de Fortunio, l'introduction du *ménage* de l'Oriental *via* le prisme de la stéréotypie, autorisée et justifiée par l'usage d'une langue inconnue, permet de renforcer encore l'éloignement de Musidora de son système de référence pour la préparer à l'expérience réificatrice et initiatique l'attendant au sein de sa maison de campagne (le terme pouvant, ici, jouer de la polysémie, campagne renvoyant aux alentours de la ville mais aussi à la mission militaire et guerrière³⁸²). Musidora est alors fin prête lorsqu'elle demande au marquis : « les barreaux de la cage sont-ils solides³⁸³ »... relevant le fait que cette dernière ne peut prendre conscience de ce qui est en train de se jouer à travers la langue de Fortunio.

En outre, lorsque Musidora est enfin disposée par l'esthète, telle une odalisque et amorçant l'aveu des tourments qui la rongent, « ... Un râle effroyable, enroué et guttural, se fit entendre à peu de distance de la chambre.³⁸⁴ ». Si l'interruption de Fortunio quant à la considération de son amour est achevée par une aposiopèse, la reprise des points de suspension en début de phrase suivante et précédant l'intervention de Betsy est particulièrement remarquable, liant les paroles de ces deux entités étranges et étrangères. Par ailleurs, le râle de l'animal est, lui aussi, qualifié de « guttural » ; en somme la tigresse par la même langue que son maître, celle de la « jalousie » mais aussi d'une étonnante force, d'un désir de possession effectif et exclusif comme d'une soif de liberté qui semblent annoncer le ratage à venir. Alors que la courtisane se voit prise au piège de la satisfaction de ses désirs, la tigresse rompt sa chaîne et le marquis joue avec elle pour la calmer. L'analogie entre la bête et la courtisane est en ce sens tout à fait saisissante, notamment dans la considération du fait que Musidora aurait brisé la chaîne de son système de représentation, mais serait alors soumise à la volonté insondable de l'Oriental. De surcroît, la tigresse se trouve dans un corridor, un lieu de passage,

³⁸¹ Composée de « quelques lions [et] quelques tigres », *ibid.*, p. 49.

³⁸² Voir III.1.A.b. Conquête de l'Autre : témoignage des failles d'une société acculée. p. 265.

³⁸³ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 150.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 157.

donc, qui n'est pas sans renvoyer à l'initiation vécue par la courtisane dans la maison de campagne ; initiation qui se solde par une démonstration à l'Opéra mais non par l'accès à l'Eldorado pour celle qui ne parle pas la langue du despote, du demiurge et des arts. La « langue inconnue », ici répétée, semble en effet comprise par la tigresse qui lui « répondait par de petits mugissements », comme cela est précisé page 157. Un dialogue s'instaure alors entre le maître et la tigresse, un dialogue qui ne sera jamais permis ni autorisée par le système de représentation propre à la courtisane et qui finira par annoncer l'échec de l'initiation, par la condamner à la mort. Sur le mur, « les battements joyeux de sa queue résonnaient [...] comme des coups de fléau. », sonnait le glas de cette impossibilité mise en exergue par l'épreuve de la langue qui autorise pourtant l'apparition de l'esthète en despote oriental. Musidora, prête à voir l'altérité radicale, reste donc toujours et finalement prisonnière de l'opacité d'une société mondaine eurocentrée dont les insuffisances sont dévoilées par la barrière langagière pour mettre en perspective, plus tard, la dénonciation de « ses stupides idées européennes³⁸⁵ ». Cette considération se donne également à lire dans *Partie Carrée*, où l'échec de l'initiation par la langue est particulièrement saisissant, notamment lors du serment annoncé par Volmerange au sein de la pagode secrète en Inde. En effet, s'il jure en indostani, qu'il comprend car il s'agit là de sa langue maternelle – contrairement à la courtisane – le gentleman n'en démontre que plus remarquablement sa lâcheté, obnubilé par l'opportunité de réintégrer la société mondaine de référence après avoir fait le constat de son malaise sur le sous-continent. Inapproprié, Volmerange ne saurait non plus être à même de réussir l'épreuve comme l'initiation orchestrées par le brahmane mais bien de mettre en exergue les rouages d'une manipulation langagière vouée à l'échec, notamment lorsqu'elle doit faire face à un système de représentation ancré, une sorte de théâtralisation de soi enorgueillie d'un prestige pourtant révolu et acculée par le poids de ses ambitions catastrophiques.

A cet égard, l'emploi du polonais par Prascovie dans *Avatar* permet significativement de témoigner de l'insurmontable insuffisance du mélancolique Parisien, dévoilant alors subtilement la mascarade mise en place par le paradoxal et ambitieux docteur. En somme, dans la nouvelle de 1856, la langue étrangère – désignée comme langue de l'amour et de l'« intimité » – autorise la dénonciation de la faiblesse d'Octave, là où en 1848 elle permettait déjà d'instituer les tenants et aboutissants d'une manipulation intenable. En effet, s'il est annoncé que « le jour avait fait évanouir les pressentiments, les terreurs et les fantômes

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 216.

nocturnes³⁸⁶ », la comtesse Prascovie rencontre le mari trompeur en « lui [disant] d'une voix harmonieuse et tendre, pleine de chastes câlineries, une phrase en polonais !!! ». L'accumulation de points d'exclamation marque ici clairement l'alarme du Parisien, immédiatement désarmé par une langue dont il n'avait jusqu'alors jamais entendu les sonorités. Si lors de cet épisode Gautier semble prendre un raccourci narratif qui permet de justifier le retour de la comtesse, l'usage de « la chère langue maternelle aux moments de douceur et d'intimité, surtout en présence des domestiques français à qui cet idiome était inconnu » paraît témoigner d'une part d'une forme de vérification intentée par la femme divine mais aussi reléguer, *de facto*, le Parisien au rang d'éternel dominé. Les mots d'amour dans une langue inconnue empêchent radicalement Octave de parvenir à la compréhension d'un amour qui ne peut, justement, que lui être refusé, la notion d'intimité contrastant par ailleurs avec la présence constante des domestiques, évidemment présents dans le salon. La démonstration sentimentale devient en ce sens et très nettement une épreuve pour le Parisien, épreuve insurmontable du fait qu'il ne saurait saisir les paroles destinées à l'expression d'un amour pur, éternel et constant. Ici, et par l'épreuve de la langue, Octave ne peut que faillir à ses ambitions, la situation d'énonciation apparaissant dès lors comme la mise en scène d'un double jeu³⁸⁷ au sein duquel il se trouve fondamentalement démuné. Magnanime, la comtesse répète pourtant la phrase fatale, « lentement et d'une voix plus haute³⁸⁸ ». Cependant, l'insaisissabilité de la parole si ardemment attendue est structurée par l'isotopie de la guerre, de la conquête infructueuse et perdue d'avance, ce que le souligne la caractérisation du polonais : « les chevaux de frises de consonnes qui défendent les voyelles [...] lui en eussent interdit l'approche quand bien même il eût voulu s'y frotter.³⁸⁹ ». Le cheval de frise, qui s'apparente à une barrière militaire de défense hérissée de piques, marque ici significativement l'impuissance du mélancolique Parisien. La métaphore de la langue comme outil militaire permet ainsi la considération de celle-ci comme épreuve insurmontable par le désir d'Octave, une ambition trahie par l'emploi d'une langue elle-même qualifiée de défense. En outre, il est rappelé qu'Octave, en bon Parisien, « savait le latin, l'italien, l'espagnol, quelques mots d'anglais ; mais comme tous les Gallo-Romains, il ignorait entièrement les langues slaves. ». En somme, et bien que son savoir soit remarquable, Octave ne connaît que ses classiques, les langues de pays dont la « couleur locale » comme l'attachement aux arts touchent particulièrement l'intérêt du défenseur des

³⁸⁶ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 153.

³⁸⁷ Le jeu selon lequel il tente de satisfaire à ses désirs personnels d'une part, celui où il tente de performer le mari aimé, d'autre part.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 354.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 353.

doctrines de l'Art pour l'Art, mais qui restent, foncièrement, des langues attachées aux institutions de la civilisation ouest-européenne, particulièrement egocentrique et, de surcroît, décadente. L'assertion « on ne pense jamais à tout³⁹⁰ », dans un moment aussi critique, relève acerbement l'ironie de la situation du Parisien, marionnette malmenée par ses désirs comme l'ambition de Cherbonneau, l'épreuve de la langue apparaissant dès lors comme un détail ; un détail qui, pourtant, scelle la défaite du jeune homme. Plus douloureusement encore, la prise de conscience d'Octave quant à cet insurmontable fossé qui le sépare de son rêve de possession amène à la réitération de l'opacité structurante de son désir pour lui rappeler, violemment, le caractère usurpateur de son entreprise comme celui des limites de l'expérience du docteur, dédouané du bonheur de son cobaye pour insister sur les notions de vol et de déconvenues sous-entendues par une entreprise inacceptable. Par ailleurs, et alors qu'il est souligné qu'un « Français peut soupçonner ce que dit une Italienne [mais qu'] il sera comme sourd en écoutant parler une Polonaise.³⁹¹ », la généralisation du propos ne manque pas ici d'interpeler, dans une certaine mesure, tout en frappant le bon sens du lectorat. L'homme, blessé dans son *ego* par son incompetence, tente de se justifier comme il le peut... jouant alors sur la difficulté de maîtriser la langue pourtant intime et caressante, sur l'impossibilité de comprendre les mots qui furent pourtant, en Italie, arrêtés sur ses lèvres. Et alors que le Parisien réagit comme un enfant privé de la satisfaction de posséder ce qu'il désire pourtant ardemment, réflexion qui sera développée au sein de la partie suivant la présente analyse³⁹², le comportement puéril du jeune homme permet non seulement de mettre en exergue sa surdité au polonais mais surtout celle, impossible à annihiler, face à la comtesse elle-même. Relevant le fait qu'« on dirait en vérité, mon cher seigneur, que vous ne m'entendez pas, ou que vous ne me comprenez point...³⁹³ », Prascovie touche un point fatal : Octave ne peut pas la comprendre, enfermé par les carcans de la société mondaine de référence. Prascovie compare alors le polonais à un « souffle de vie, comme l'effluve même de la pensée », « la langue de vos aïeux, de la sainte patrie, la langue qui vous fait reconnaître vos frères parmi les hommes [...] la langue dans laquelle vous m'avez dit pour la première fois que vous m'aimiez ! ». Or, le voleur de corps a déjà cédé son âme, n'est plus à même de survivre au sein d'un monde désenchanté où l'expression de l'amour devient une épreuve. Comme le souligne Christophe Charle, « pour réussir, l'ambitieux doit abdiquer sa personnalité et accepter les plus grands sacrifices. Il perdra notamment la maîtrise de sa vie et

³⁹⁰ GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 153.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 354.

³⁹² Voir II.3.B.b. ... à la manipulation du gentleman infantilisé. p. 235.

³⁹³ GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 354.

ne jouira que provisoirement des absences de la réussite et du bonheur.³⁹⁴ » ; ce qu'a concédé Octave en prenant le parti de se soumettre à Cherbonneau, trompeur détenteur du mot de l'énigme. La tristesse de Prascovie porte alors un coup fatal au mélancolique Parisien, sa déception lui permettant de prendre conscience des failles de ses ambitions comme de son illégitimité. Il est pathétique, « à bout de raisons³⁹⁵ », et un silence de mort s'instaure entre les deux protagonistes alors que la comtesse annonce son verdict fatal : « Paris vous a gâté. ».

En définitive, Prascovie énonce les aboutissements de l'épreuve impossible lorsque son faux mari part en duel contre le comte, « moqueuse³⁹⁶ », lui jetant « cette raillerie à travers le porte » : « revenez quand vous saurez le polonais³⁹⁷ », c'est-à-dire, ici, jamais. Olaf revient auprès de sa femme, qui le soumet une nouvelle fois, pages 374 et 375, à l'épreuve de la langue, « vous devez avoir retrouvé l'usage de votre langue maternelle ». Répondant par l'affirmative, l'échec cuisant d'Octave est violemment mis en exergue alors que la victoire du docteur Cherbonneau est, finalement, totale. En somme, aucun des personnages ouest-européens n'est ni ne saura à même de réussir l'épreuve langagière, qui semble de ce fait constituer le rouage d'une initiation pourtant immédiatement dévoilée sous les auspices de l'échec, de l'impossible syncrétisme et de la mort. L'épreuve de la langue s'imposant comme langue de l'épreuve, ni Musidora, ni Volmerange ni Octave de Saville ne seront jamais à même de concilier leur propre système de représentation à l'assouvissement de leur désir de possession effective ou encore de reconnaissance. Cette double impossibilité, qui marque l'échec d'une alternative salvatrice, permet alors non seulement de réaffirmer les insuffisances de la société mondaine de référence, elle autorise, dans le même temps, la considération de la langue de l'Autre comme témoignage et vecteur de pouvoir.

c. La langue comme témoignage et vecteur de pouvoir

Les deux premières analyses de cette partie esquissent ainsi les rouages d'une domination effective, mise en exergue à travers le prisme de la langue de l'Autre. Or, celle-ci devient véritablement un instrument de pouvoir, non seulement quant à la perspective d'une initiation impossible mais, surtout, relativement à l'échec qui suit la mise à l'épreuve. En effet,

³⁹⁴ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 87.

³⁹⁵ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 354.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 361.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 362.

la prise de pouvoir par la parole ne touche pas uniquement l'ensemble des personnages destinés à être initiés mais l'ensemble des protagonistes soumis à la domination de ceux ou celles qui sont, seuls, à même de témoigner d'un savoir, d'une forme d'autorité indéniable voire démiurgique. Dans quelle mesure, en ce sens, un usage contrôlé et intransigeant de la langue permet-il de conforter un processus de domination pourtant supposément problématique ? Autrement dit, comment la maîtrise de la langue devient-elle la vectrice incontestable de toutes formes de pouvoir ici mises en exergue ? En effet, alors que le marquis Fortunio amorce un contact radical avec l'altérité en usant d'une langue inconnue devant Musidora, c'est l'ensemble de ses esclaves mais aussi des habitants de l'Eldorado qui se tiennent sous le joug de son pouvoir despotique, ignorant d'une part le lieu véritable dans lequel ils se trouvent mais aussi, par conséquent, la langue parlée dans ce territoire qui n'existe pas au sein de leur système de représentation ; ce sur quoi ne manque pas d'ironiser l'esthète. Par ailleurs, et alors que Priyamvada use des ressources d'une langue mystique et inintelligible à l'entendement de l'Européen Volmerange, mettant ses savoirs au service d'une vengeance qui scellera la soumission de celui-ci à la belle Indienne, Dakcha, grand régisseur de destinées catastrophiques, prend toujours la parole pour dissiper les suaves effets de la poésie de l'Inde et instaurer un rapport de domination, de metteur en scène manipulateur pour fabriquer l'insurrection sur le sous-continent. Dans une perspective similaire, lorsque Cherbonneau prétend avoir trouvé, en parcourant les espaces, le « mot de l'énigme », c'est en sa qualité de docteur qu'il parvient à asseoir en grande partie son ascendant, pourtant indéniable, sur le mélancolique Parisien. En ce sens, là où les mots de Brahma-Logum agitent les âmes, l'ambitieux docteur malmènerait le *corps social*³⁹⁸ par un usage savant et maîtrisé de son langage comme de sa parole, afin de parvenir à sa propre réinsertion.

Ainsi, comme ce fut analysé dans le cadre de l'étude du rapport à l'autre de l'Autre³⁹⁹, les « nègres⁴⁰⁰ » de Fortunio n'ont, non seulement, pas le droit à la parole, ils sont tout bonnement incapables de s'exprimer ; d'une part du fait de leur mutilation⁴⁰¹ mais aussi, d'autre part, du fait de leur condition⁴⁰². En revanche, Mercure et Jupiter sont en droit et en devoir de s'exprimer, en témoigne la réponse de Mercure à la question indirecte de Musidora, « il

³⁹⁸ Considérant le corps d'Octave comme synecdoque de l'aristocratie mondaine de référence, soit un corps social.

³⁹⁹ Voir II.1.C. L'autre de l'Autre : réflexions sur « l'ordre racial ». p. 152.

⁴⁰⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 179.

⁴⁰¹ « s'ils n'étaient muets, ils pourraient très bien chanter le Miserere à la chapelle Sixtine. », *ibid.*

⁴⁰² « ce ne sont pas des hommes », *ibid.*

[Fortunio] est parti⁴⁰³ ». Enfin, tel qu'annoncé juste avant, la non connaissance de la langue est, dans le cadre de la domination de l'esthète, foncièrement associée à la non connaissance du lieu, et *vice versa*. Alors qu'Hadji possède quant à lui une notion plus élaborée de l'espace parcouru, son obéissance aveugle à Fortunio lui épargne la maîtrise du français, inutile dans le cadre de sa soumission extrême. Or, au sein de l'Eldorado, la factice impression d'une liberté comme d'un épanouissement des sens est constitutive de l'élaboration d'un palais qui, pourtant et à l'instar du souper de George, ne saurait *vivre* en dehors de la présence de son maître tout-puissant. De ce fait, dans le cadre de la construction d'un « rêve de poète⁴⁰⁴ » en plein Paris, dérobé au regard de « la mélasse de la civilisation moderne⁴⁰⁵ », la pureté comme l'obéissance infaillible de ses habitants dépendent fondamentalement de la non connaissance du lieu effectif de villégiature, renforcée par ailleurs par le dispositif du diorama. En ce sens, le maintien dans l'ignorance du lieu devient absolument central quant à l'établissement comme l'entretien de la domination de Fortunio, non seulement face aux Parisiens mais surtout relativement aux habitants du palais. Ainsi, et alors que « la seule chose à laquelle ses habitudes orientales ne purent se plier, c'est de voir sa maison ouverte à tout le monde⁴⁰⁶ », Fortunio use du langage de l'or pour faire « garder le secret⁴⁰⁷ » de « cette prison splendide⁴⁰⁸ », et « aucun des Indiens, hommes ou femmes, qui étaient enfermés [...], ne savait un mot de français, et ils ignoraient complètement dans quelle partie du monde ils se trouvaient.⁴⁰⁹ ». La « prison splendide » qui n'est, en outre, pas sans faire écho au salon de George mais surtout au bocal à poissons de M. de V***⁴¹⁰, devient alors proprement effective et vivable du fait de cette connaissance interdite de la capitale française mais, surtout, dans celle de sa langue, moyen de communication et de présentation de soi appelant à une forme d'émancipation. Par ailleurs, après l'énumération des femmes constituant son sérail, et dont la nomination renvoie à leurs attributs physiques et charnels⁴¹¹, il est rappelé qu'elles « ne soupçonnaient qu'elles fussent à Paris, par une raison péremptoire, c'est qu'elles ne savaient pas seulement que Paris existât.⁴¹² ». En somme, « grâce à cette ignorance, Fortunio gouvernait ce petit monde aussi despotiquement que s'il eût été au milieu des Indes », espace justifiant par l'imaginaire qu'il appelle la domination effective

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 197-198.

⁴¹⁰ Voir I.2.A.a. Espaces intérieurs : questionnement des marginalités. p. 83.

⁴¹¹ Voir II.1.B.a. La dénomination comme processus de réification. p. 144.

⁴¹² GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 198.

élaborée par l'esthète. Or, cette domination pourrait-elle être entretenue dans la connaissance de la langue comme indice de l'existence d'une autre civilisation, d'un autre régime de pouvoir ? Fortunio semble avoir, en effet, pleinement conscience du pouvoir institué et véhiculé par la connaissance mais surtout la maîtrise des codes de la langue lorsqu'il souligne, après l'épître de Soudja Sari déplorant sa longue absence, « cette petite fille s'exprime très bien dans son indostani ; c'est dommage qu'elle ne sache pas le français, elle écrirait des romans et ferait un bas-bleu très agréable⁴¹³ ». L'emploi du verbe « savoir » est ici lourd de sens dans la mesure où il allie significativement savoir et pouvoir, ainsi que l'a, entre autres, relevé Michel Foucault. De plus, l'assertion de l'être démiurgique n'est pas déniée d'une ironie caractérisant son assurance en sa toute-puissance, d'une part quant à l'indéniable poésie de l'Inde mais aussi quant à l'impossibilité de sa réalisation, en plein cœur de Paris. Pourtant, lorsque la Javanaise souligne qu'« hors de toi, rien n'existe », elle fait appel à l'un des plus fameux vers d'Alphonse de Lamartine : « tout est dépeuplé », caractéristique de son poème « L'Isolement » paru dans ses *Méditations poétiques* en 1820. Ainsi se croisent références de la poésie romantique et indostani, indostani ici invisibilisé car, contrairement à l'ordre formulé à Hadji, la plainte de la belle jeune femme est immédiatement traduite en français. Le pouvoir de Fortunio est, dans cette perspective, réaffirmé, insistant sur l'impossible initiation de Musidora dont il rend, ici, le lecteur complice. Pour son bon plaisir, et pour celui du lecteur, la poésie de l'Inde est ainsi révélée, mais par le biais d'une langue de Molière pourtant ironiquement regrettée et mise à mal par l'intervention cynique du marquis. En ce sens, il semblerait que Fortunio, tout en tendant à confirmer son despotisme, traduise dans le même temps l'insécurité de l'Art et du Beau au sein de la capitale française mais aussi de son propre système de domination puisqu'il décide finalement de quitter Paris... en simulant sa mort.

Là où le maintien dans l'ignorance de la langue, conjointe à celle du lieu, conforte les rouages de la domination de l'Oriental en 1837, dans *Partie Carrée* l'usage d'une langue mystique tend aussi à mettre à mal non seulement la rationalité européenne – notamment anglaise – mais surtout à minimiser l'illusion de pouvoir entretenue par le comte de Volmerange. En effet, abattu par la trahison de sa femme, le gentleman se soumet aux savoirs fantastiques de l'Inde, savoirs qui s'écoulent à travers la langue d'abord cajoleuse puis finalement mortifère de Priyamvada. Réveillé à ses origines perdues, Volmerange se soumet à l'« expérience [...] infaillible⁴¹⁴ » de sa belle cousine, non sans avoir préalablement cédé à la

⁴¹³ *Ibid.*, p. 208.

⁴¹⁴ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 364.

tentation de l'acte charnel. Or, dans sa co-naissance de l'indostani, le comte n'est pas à même de comprendre la sorcellerie alors en train de se jouer : « Priyamvada récitait à demi-voix, et dans une langue inconnue à Volmerange, des formules d'incantation », avant de revenir « à un idiome intelligible ». Personnification de la poésie de l'Inde, comme ce fut précédemment souligné, Priyamvada en incarne aussi le côté insoumis et terrifiant, inintelligible et donc inacceptable. La maîtrise d'une langue inconnue confère, en ce sens, un pouvoir et un ascendant indéniables à la jeune femme, qui s'empare de ce pouvoir pour ordonner l'obéissance de Volmerange comme pour s'assurer de sa docilité, une docilité qui sera pourtant contrecarrée par l'infranchissable abîme qui les sépare comme par la lâcheté du jeune homme, du fait de ses ambitions européennes. Ainsi, « docile à l'injonction de sa brune cousine, Volmerange inclina de nouveau la tête⁴¹⁵ », la mise en exergue de l'objet de sa haine confirmant sa soumission à Priyamvada, soumission brisée par la mort précipitée de cette dernière, finalement libératrice : « écoute Priyamvada [...] je te suivrai dans l'Inde, je ferai tout ce que tu voudras ; mon cœur et mon bras t'appartiennent pour le service que tu viens de me rendre.⁴¹⁶ ». Aveuglé par sa vengeance et insensible à la mascarade qui vient de se jouer, l'incompréhension langagière et discursive du comte concentre ainsi les tenants et aboutissants de son asservissement. Sans se douter que seul le brahmane s'exprime derrière les traits de la belle Indienne, ce dernier « reprend la parole » à celle qui éveille le comte aux délices de l'Inde pour asseoir l'illusion d'un pouvoir ainsi conféré au gentleman, brisé dans son *ego*. Dissipant les suaves effets de la poésie pour susciter un « effroi respectueux⁴¹⁷ », Dakcha, dans sa manipulation de la langue, incarne ainsi l'indéniable figure d'autorité, comme le confirme l'épisode de la pagode, sans pour autant inspirer à Volmerange l'idée d'une fidélité, seule incarnée par le corps de sa cousine. En outre, et alors qu'il affirme quitter la pièce pour se « purifier⁴¹⁸ », Dakcha se fait grand observateur de la liaison comme de la soumission croissante du jeune homme, « caché derrière un rideau⁴¹⁹ » tel un souffleur, pour s'assurer du pouvoir de son discours sur celui-ci, adjoint à la représentation d'une Inde poétique et féminine, envoûtante. Pourtant, ce *jeu* ne fera jamais sens pour le comte obnubilé par la satisfaction de ses propres ambitions, un *jeu d'échec* qui conduit foncièrement à la marginalisation du jeune homme comme à la mort de la poésie de l'Inde.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 365.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 367.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 358.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 359.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 368.

En Inde semble ainsi relevé le nœud d'un problème, et non révélé le mot de l'énigme. Car si, comme ce fut précédemment étudié, en 1856 s'institue un enjeu quant à la considération d'une parole sacrée, fantasme d'un langage édénique⁴²⁰, Cherbonneau apparaît lui aussi comme un joueur, un manipulateur de destinées plaçant ses pions afin de malmener, mais surtout d'infiltrer, la société parisienne mondaine de référence en profitant de sa mélancolie mais, surtout, de son avidité. La notion de « secret⁴²¹ », processus indispensable de l'initiation, est ici fondatrice et fondamentale : face au cri, le « prêtre⁴²² » chuchote « l'ineffable syllabe⁴²³ » qui, immédiatement, est interprétée sous les auspices de la mort. Face à cette figure d'autorité mystique et toute-puissance, le mélancolique appelle alors une autorité plus rationnelle et identifiable, celle du médecin : « que voulez-vous dire, docteur ?⁴²⁴ ». Comme le souligne Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir* :

Ce statut des médecins est en général assez singulier dans toutes les formes de société ou de civilisation : il n'est presque jamais un personnage indifférencié ou interchangeable. La parole médicale ne peut pas venir de n'importe qui ; sa valeur, son efficacité, ses pouvoirs thérapeutiques eux-mêmes, et d'une façon générale son existence comme parole médicale ne sont pas dissociables du personnage statutairement défini qui a le droit de l'articuler, en revendiquant pour elle le pouvoir de conjurer la souffrance et la mort. Mais on sait aussi que ce statut dans la civilisation occidentale a été profondément modifié à la fin du XVIIIe siècle, au début du XIXe lorsque la santé des populations est devenue une des normes économiques requises par les sociétés industrielles.⁴²⁵

Témoignage d'un prestige comme d'une indéniable – voire revendiquée – autorité, en alliant les savoirs de l'Inde et les apparences de l'institution scientifique européenne, Cherbonneau confère ainsi un pouvoir inaliénable à son discours, mais aussi et surtout à sa parole comme à la langue qu'il profère : celui de l'homme de science, celui qui par ses mots sera seul à même de répondre aux *maux* de la société française désillusionnée. Ainsi, la formule magique léguée par Brahma-Logum puis prononcée par Cherbonneau lorsque Octave et Olaf sont profondément endormis (la formule ne sera donc jamais révélée au lecteur), est tout entière contenue dans ce mot ici prononcé de « docteur », pour témoigner de l'aveuglement comme de la léthargie de la jeunesse parisienne, masculine. Or, là où le mantra de Brahma-Logum semble animer les âmes, celui de Cherbonneau les condamne pour satisfaire, en définitive, son ambition de réintégrer le *corps* social de référence et qui appelle pour cela, nécessairement, le renoncement de la jeune

⁴²⁰ Voir I.1.B.a. L'Inde : berceau de l'humanité ?. p. 61.

⁴²¹ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 307.

⁴²² *Ibid.*, p. 306.

⁴²³ *Ibid.*, p. 319.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 307.

⁴²⁵ FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*, pp. 68-69.

aristocratie parisienne. Alors que « la grandeur du pouvoir dont il disposait ennoblissait [les] traits désordonnés⁴²⁶ » du paradoxal docteur, cette jeunesse « [convulse] d'agonie », l'institution « [se prend] les pieds dans sa robe⁴²⁷ ».

Ainsi, la démiurgie de l'altérité semble structurée par la maîtrise d'une langue inintelligible pour la société mondaine de référence, mais aussi pour l'ensemble des personnages qui lui sont subalternisés. En confrontant le Même à la langue de l'Autre, en contribuant à mettre finalement en exergue leur impossible compatibilité en dehors d'un système de domination reconnu comme allant de soi, l'Autre prévient également tout contact de ses sujets à une quelconque forme d'accessibilité à la civilisation moderne, perpétrant ainsi un barrage spatial mais, aussi, discursif. Là où Fortunio, Dakcha et Cherbonneau maîtrisent les codes de représentation et de domination occidentaux afin d'en faire une arme de pouvoir, ils perpétuent dans le même temps un système de domination reposant sur l'ignorance de « tout ce qui n'est pas eux ». En ce sens, alors que la langue de l'Autre devient un processus discursif avilissant, le français, dans le même temps, semblerait s'apparenter à un outil potentiel d'émancipation⁴²⁸. Cependant, cette considération reste soumise à une ironie mordante de la part d'un narrateur qui, constamment, se joue de son lectorat et de ses attentes, malmenant aussi cyniquement les représentants de la société mondaine de référence que ses institutions les plus formelles. En somme, si Cherbonneau convoite aussi ardemment sa réintégration au sein de la civilisation ouest-européenne, peut-être que finalement, en Orient, ce n'est pas plus simple.

En définitive, l'évocation de la langue de l'Autre, seulement traduite lorsqu'elle exprime ou est exprimée par une idée de poésie, semble constitutive d'une angoisse relevée par le constat d'une manipulation ostentatoire des sociétés européennes aveuglées par les illusions de leur puissance comme par leurs ambitions médiocres, catastrophiques. De ce fait, alors que les contacts langagiers apparaissent comme les rouages d'une initiation impossible, ils autorisent dans le même temps la prise de conscience violente d'un syncrétisme proprement irréalisable. Et s'il est considéré que le maintien dans l'ignorance de la langue – et du lieu d'exercice de son influence – permet de réaffirmer les tenants et aboutissants d'un pouvoir pourtant mis à mal par

⁴²⁶ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 319.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 320.

⁴²⁸ En effet, selon Fortunio, « c'est dommage qu'elle [Soudja-Sari] ne sache pas le français » (F, 208). L'emploi est très ironique ici, mais sous-entend le fait que la connaissance du français par la javanaise autoriserait une prise de conscience de l'espace parisien, et donc la diminution de sa soumission à l'esthète, au sein de l'oasis qu'est l'Eldorado, pour constituer l'opportunité d'une certaine connaissance.

la potentialité de contacts, « ils ne sont peut-être pas au bout du compte ce qu'on croyait au premier regard⁴²⁹ ». Alors que Claudine Le Blanc relève « un jeu de miroirs en mouvement⁴³⁰ », un tel maintien d'ignorance semble de ce fait constitutif non seulement d'une manipulation, il apparaît également comme un ultime moyen de se défendre face à l'essor de la bourgeoisie et de la modernité industrielle. En ce sens, « l'Orient, comme paradigme de l'étranger, apparaît, sans recours possible, comme *désorientant* : il ne se laisse saisir, il n'existe que de dissoudre l'assurance du regard porté sur lui⁴³¹ » pour mettre en exergue l'aveuglement des sociétés ouest-européennes sur elles-mêmes. Finalement, là où la langue comme épreuve devient épreuve initiatique, elle permet d'entretenir la fascination d'un ensemble de personnages infantilisés et manipulés en vue d'orchestrer la déceptive et annihilatrice prise de conscience d'un syncrétisme impossible entre Ici et Ailleurs, entre Modernité et Idéal.

B. Infantilisation et sexualité : inacceptable hybridité, dépendance effective

Il est remarquable, alors que l'écriture de l'Autre permet l'expression des idéaux de l'auteur comme la dénonciation d'une société bourgeoise et industrielle émergente, que celle des personnages attachés à l'Ici se fasse sous le joug d'une perpétuelle infantilisation. En effet, au contact de l'Autre, un certain nombre de personnages semblent peu à peu régresser au point de ne devenir plus que des enveloppes malléables mais, surtout, manipulables. Dans la perspective d'une alternative salvatrice et espérée hors du système social de référence, dont l'étude sera amorcée en aval⁴³², le personnage de Musidora, de manière tout à fait saisissante, mais aussi ceux du comte de Volmerange et d'Octave de Saville se trouvent donc systématiquement démunis, cantonnés à la découverte enfantine et, souvent, puérile et infructueuse, d'une altérité formatrice d'une part mais aussi, d'autre part, menaçante et manipulatrice. En outre, il est intéressant de relever le fait que cette involution ne soit permise et effective que lorsque le personnage exclu se trouve en contact, plus ou moins directement, avec l'Inde ou, plus largement, avec l'Orient. Cette considération est alors presque immédiatement attachée à l'expression d'un désir d'accaparement fantasmatique mais aussi

⁴²⁹ FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 37.

⁴³⁰ LE BLANC, Claudine, *Les livres de l'Inde*, op. cit., p. 196.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 196.

⁴³² Voir C. De l'Autre Pygmalion à l'échec de l'alternative. p. 239.

sexuel quant à la possession d'une certaine forme d'altérité toujours idéalisée mais, surtout, systématiquement dominante lors de la rencontre effective.

a. *De l'infantilisme de la courtisane...*

Ces quelques réflexions sont particulièrement intéressantes quant à la définition identitaire de la courtisane dans *Fortunio*. En effet, et relativement à sa construction, l'isotopie de l'enfance et, plus spécifiquement, de la régression infantile attachée à une beauté naïve, n'apparaît pas moins de vingt-cinq fois au cours de la nouvelle et ce dès la page 51, non sans une touche proleptique : « La belle enfant se trouvait assise à côté du siège vacant destiné à Fortunio, ce qui l'isolait complètement de ce côté » ; cette assertion est réhaussée page 72 par la précision selon laquelle « Musidora, quoiqu'elle eût dix-huit ans, n'était pas réellement une femme, ce n'était pas même une jeune fille, c'était un enfant ». Cependant, dans un premier temps et ce jusqu'à la rencontre permise par Fortunio au bois, le caractère infantile de la jeune femme est adjoint au « caprice », à l'obstination puérile ainsi qu'à l'effroi et à une certaine forme de cruauté. Ces caractéristiques sont expressément mises en exergue lors de l'épisode de l'ouverture du porte-monnaie de l'esthète indien, chapitre IV. En effet, se remémorant les événements de la veille, Musidora tente pour une seconde fois d'ouvrir l'objet (ces tentatives étant restées infructueuses jusqu'à présent). Et alors que le vocabulaire de la guerre et de la conquête régit ce passage⁴³³, sa liaison avec celui de l'enfance et de la naïveté ne manque pas de détonner mais aussi de poser, dès lors, les enjeux problématiques d'une définition de la courtisane, toujours ambivalente voire paradoxale. De ce fait, si « elle frappa de joie dans la paume de ses petites mains⁴³⁴ », son combat après l'ouverture du porte-monnaie la laisse à l'état d'« enfant malade⁴³⁵ ». Par ailleurs, elle est de nouveau qualifiée d'« enfant », page 88, après avoir été comparée à une belette ou encore à un insecte suite à l'impossibilité, toujours, d'ouvrir le portefeuille *par elle-même*, de son plein gré. Se faisant amener ses « ciseaux fins anglais », son obstination puérile n'en est alors que plus mise en avant dans la mesure où non seulement il est lisible qu'elle perd le contrôle de ses émotions comme de la situation mais, aussi, que l'ouverture de l'objet repose uniquement sur le hasard, en dénote l'assertion, après la violence de ses tentatives : « Pourtant, Musidora toucha par hasard le point secret qui faisait ouvrir le

⁴³³ Voir III.1.A.b. Conquête de l'Autre : témoignage des failles d'une société acculée. p. 265.

⁴³⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 88.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 91.

portefeuille⁴³⁶ », « le point secret » devenant le sujet du verbe « faisait » qui introduit la proposition subordonnée relative, et non pas Musidora elle-même.

Elle est, à cet instant et de nouveau, qualifiée d'enfant, et ici se mêle à cette infantilisation le vocabulaire de l'effroi et de l'incompréhension. En effet, après l'hasardeuse ouverture du porte-monnaie comparé à « un joujou à surprise » (à l'instar de son possesseur, l'objet ne se dévoile que lorsque l'initiée n'est plus à même de se *posséder* elle-même...) la jeune femme est « effrayée », « craintive » et « désappointée » puis en « colère » et, enfin, « malade ». Cette isotopie est rehaussée par les thèmes du fantastique et du conte, en témoigne l'emploi des termes « génie », « fioles magiques », « contes arabes », « étrange », « bizarre », « fantastiquement » ou encore « barbouillages ». En somme et si Musidora est d'abord pleine d'assurance, à l'ouverture du porte-monnaie le rapport de force ne peut que s'inverser violemment, la jeune femme étant immédiatement *dépossédée* de l'ensemble de ses repères aussi bien sensoriels que culturels. En effet, « un parfum exotique et bizarre, plein de senteurs enivrantes, ne ressemblant en rien à aucune odeur connue, se répandit dans toute la chambre et mordit voluptueusement le nerf olfactif de la belle curieuse ». Fortunio, métonymiquement représenté par l'objet de convoitise⁴³⁷, prend alors possession de tout son espace et la projette, depuis sa chambre, hors Paris. Il est *de facto* relégué au rang du rêve, du fantasme insaisissable et de la possession impossible. En outre, et cela est remarquable, la connaissance botanique de la jeune courtisane, qui identifie rapidement la *Pavetta indica*⁴³⁸ répertoriée par le docteur Rumphius, semble totalement disproportionnée aussi bien à son rang qu'à son âge et à ses différents comportements. Or, loin d'être un ratage narratif, cette considération permet de réaffirmer l'opportunité d'une lecture de l'Autre uniquement à partir d'un savoir, d'une connaissance un tant soit peu familiers. Ainsi, la fleur identifiée par un savant hollandais – donc européen – autorise l'accès à un savoir relativement intelligible, bien que ce type de connaissance apparaisse inadéquat quant à la construction du personnage. Il permet néanmoins et avant tout, plus ou moins subtilement, de rehausser le caractère foncièrement insaisissable du contenu du portefeuille, inidentifiable et seulement « bizarre » car résolument Autre, donc inaccessible, défiant toute perspective quant à l'espérance d'une « trouvaille plus européenne et plus intelligible ». Complètement impuissante, Musidora ne peut donc qu'être confortée dans

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴³⁷ Notamment dans sa relation d'opposition aux ciseaux de Musidora (comme à sa chatte), eux-mêmes métonymies de l'Occident.

⁴³⁸ « Ce nom savant désigne la fleur de l'angsoka qui possède des pétales rouges. », selon la note de Martine Lavaud, p. 699 de l'édition du corpus de cette étude (*op.cit.*).

ce statut d'enfant et de fragilité qui lui sera dès lors systématiquement attaché. Faible face à un Orient opaque, sensuel mais effrayant, elle ne peut s'en saisir qu'une fois totalement dépossédée d'elle-même et de ce qui la représente en tant que Parisienne.

A cet égard, l'épisode du meurtre de sa chatte anglaise est tout à fait saisissant. S'il est ici peu à propos de revenir sur le constat, par la courtisane, du fait que « tout est dégénéré aujourd'hui⁴³⁹ », la construction métonymique du petit félin est, elle, remarquable. En effet, page 84, le narrateur se réapproprie l'adage « tel chien tel maître » afin de l'appliquer à Musidora et Blanchette : « telle chatte, telle maîtresse ». Et pour cause, l'isotopie de la blancheur comme de la pureté est également attachée à la description de l'animal pour être violemment contrecarrée par l'expression d'une douceuse cruauté. Il est également précisé que « Musidora la copie tant qu'elle peut⁴⁴⁰ » mais aussi, et surtout, qu'elle permet à de nombreux hommes de vivre, du « petit nègre » à « trois paysans » en passant par le « tapissier ». La chatte de Musidora, à l'instar de sa maîtresse, permet donc non seulement de contribuer à la perpétuité, finalement, du système capitaliste et mercantiliste auquel elle appartient et dont elle reste inmanquablement dépendante, elle permet, elle aussi, de le représenter dans sa totalité ! Dès lors, lorsque Musidora assassine son animal, elle tue moins Blanchette, brièvement comparée à « un tigre⁴⁴¹ », que le reflet de sa propre représentation, au sein de la société mondaine de référence. Elle est, alors et seulement, prête à être reçue de Fortunio, débarrassée de « son odeur de courtisane et de chatte⁴⁴² », de ce qui la caractérisait métonymiquement en tant que produit de consommation fantasmatique dédié aux Parisiens, construit par les hommes d'Europe.

Cet acte fait d'ailleurs basculer le caractère foncièrement cruel de sa puérité à celui d'une candeur particulièrement surprenante. En effet, suite à la mort de son animal, Musidora rencontre enfin *le* Fortunio, prête à *être au contact* de lui puisqu'apparemment détachée de sa représentation de courtisane. Cependant, et immédiatement après ce meurtre, elle est confrontée à un type de félin bien plus effrayant et contre lequel elle ne saurait défendre la moindre perspective de domination : Betsy, la tigresse de Fortunio. Elle n'est donc pas libérée de sa condition de courtisane, seulement de l'illusion de sa puissance en tant que telle. Et si la ménagerie de Fortunio répond subtilement à celle des « lions » et des « tigres » métaphoriques de George, Musidora ne peut, finalement, qu'y perpétuer le même système de représentation

⁴³⁹ Voir I.1.A.b. Impossible ténuité du présent : un temps dégénéré ?. p. 43.

⁴⁴⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 85.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 56.

pour s'enfermer, immuablement, dans le rôle de femme-objet infantilisée qui la caractérise, ce qui est très visible lorsqu'elle demande à l'esthète : « Les barreaux de la cage sont-ils solides ?⁴⁴³ ». En outre, et alors que Fortunio qualifie à son tour la jeune femme d' « enfant⁴⁴⁴ » puis, à l'instar de George, de « petite reine », « ... un rôle effroyable, enroué et guttural, se fait entendre à peu de distance de la chambre » et « épouvante » la courtisane. Ici, et s'il est annoncé que la tigresse a rompu sa chaîne à l'audition du maître absolu de la maison, son analogie avec la cruelle Javanaise Soudja-Sari, elle-même qualifiée d' « enfant gâté⁴⁴⁵ », ne fait pas non plus le moindre doute (notamment lorsque Fortunio lui attribue la caractéristique d'un désir impossible de possession exclusive : « Jalouse de moi comme une femme ») pour réaffirmer, également, l'indépassable infériorité de Musidora ; la courtisane ne sera jamais à même de saisir le fantasme, le rêve oriental incarné par l'esthète qui lui apparaît dès lors dans « un costume d'une magnificence bizarre » et qu'elle ne peut intégrer à ses propres codes de représentation. Cependant, dans la mesure où la Javanaise représente quant à elle un stéréotype, donc un objet de représentation stable et, finalement, rassurant du fait de sa construction par l'Occident, sa définition pose bien moins de problèmes définitoires et identitaires que celle d'une courtisane qui est peu à peu transformée en objet d'art, définitivement imperfectible et impropre à intégrer l'Eldorado comme à réintégrer le système social de référence du fait de son basculement vers une forme d'hybridité inacceptable.

b. ... à la manipulation du gentleman infantilisé

Cette question de l'hybridité, liée à l'infantilisation, est particulièrement saisissante dans le cas du comte de Volmerange, notamment lors des épisodes de la rencontre avec Priyamvada puis de la pagode, dans *Partie Carrée*. En effet, suite à ce qu'il pense être l'assassinat de son épouse, la colère du personnage cède place à un abattement remarquable, « dans le cœur de la ville », pour tomber « dans ce morne assoupissement par lequel la nature, lasse de souffrir, se refuse aux tortures morales ou physiques », « dans l'état le plus complet de prostration⁴⁴⁶ ». C'est d'ailleurs à cet instant précis, et alors qu'il sombre dans le sommeil, que l'appartenance du comte à la secte mystérieuse lui est rappelée pour le rendre « fou de douleur et de rage⁴⁴⁷ » :

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁴⁶ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 336.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 337.

« je jure de ne jamais disposer de moi [...] signé de mon sang⁴⁴⁸ ». Il est donc *de facto* inscrit sous le joug d'un « pouvoir inconnu », auquel il est irrévocablement soumis. Or, dans le cas de Volmerange, la question du sang est remarquable et contribue largement à la possibilité d'une manipulation à son encontre, tout en justifiant ses accès de meurtre, de désir mais aussi son infantilisation. Ainsi, comme il l'est rappelé page 278, « il était né à Chandernagor, d'un père français et d'une mère indienne, et mélangeait en lui les qualités des deux races ». Cependant, comme le souligne Laurent Dubreuil et en dépit de l'Idéal syncrétique préconisé par Gautier, dans le discours colonial eurocentriste, « le métissage égale la dégénérescence⁴⁴⁹ », ce que ne manque pas de relever Jackie Assayag dans son article « Aurore et crépuscule de l'Ève indienne : l'imaginaire de la danseuse de temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti » : « C'est que pour le théoricien de l'Art pour l'Art, de l'idéal de la « forme pure », le métissage affaiblit, le mélange dégrade, la promiscuité avilit.⁴⁵⁰ ». En ce sens, l'hybridité du personnage justifie non seulement son caractère violent, sa folie exponentielle, mais également la possibilité, pour un temps, d'une alter-native indienne, d'une *autre naissance* catastrophique et scandaleuse, notamment lorsqu'il « sentait son indépendance se révolter contre cette prétention de disposer de lui⁴⁵¹ » ; ce qui semble retentir avec ses origines maternelles.

C'est alors par l'évocation du souvenir d'enfance en « idiome indostani⁴⁵² », permis par l'« apparition » de Priyamvada, que le personnage reconnaît finalement « cette parenté sauvage » pour se laisser aller à la régression infantile la plus totale, guidée par la jeune Indienne. Lors de leur conversation, le comte n'est en effet plus capable que de « soupir », de « soubresaut douloureux », incapable de répondre autrement que par « un profond sanglot [qui] souleva sa poitrine », pleurant à chaudes larmes sur la poitrine d'une Priyamvada caressante et maternelle. Au contact de la jeune femme, il n'est plus capable que d'une « incrédulité européenne », de « préjugés d'homme civilisé⁴⁵³ » qui, pourtant révoltés, sont finalement fascinés par les manipulations surnaturelles d'une Priyamvada assurée de ses effets et de son ascendant sur le jeune homme⁴⁵⁴. En outre, le comte de Volmerange se trouvera systématiquement dans la dépendance de la jeune femme lorsqu'il sera confronté à l'inconnu,

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pp. 336-337.

⁴⁴⁹ DUBREUIL, Laurent, *L'Empire du langage*, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁵⁰ ASSAYAG, Jackie, « Aurore et crépuscule de l'Ève indienne : l'imaginaire de la danseuse du temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti », in *Rêver l'Asie*, *op. cit.*, pp. 256-257.

⁴⁵¹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 339.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 355.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 366.

⁴⁵⁴ « Il reviendra », répondit l'Indienne en faisant luire, derrière l'anneau de brillants de ses narines, un sourire plein de malice et de coquetterie naïve ». *Ibid.*, p. 368.

à l'insaisissable⁴⁵⁵. Et pour cause, à l'issue de la « ridicule », selon le personnage, « pièce qui venait de se jouer » au sein de la pagode, quelques chapitres plus tard, ce dernier ne saurait s'extirper de cet espace « sans trébucher ». Alors qu'il lui intime l'ordre de lui donner la main (« donne-moi la main, Priyamvada [...] »), tel un enfant perdu et incapable de comprendre l'espace dans lequel il ne peut, déceimment *évoluer*, il se trouve immédiatement dans le besoin de solliciter à nouveau son aide pour monter à dos d'éléphant, en témoigne l'assertion « il fallut que la jeune femme lui tendît la main pour l'aider », page 404. De ce fait, et si l'Indienne a semblé lui permettre une forme d'alter-native, dans « la peau cuivrée de l'Inde » comme dans le rôle du Prince de la dynastie lunaire, véritables mascarades, Volmerange n'est autre qu'un enfant puéril et capricieux, pétri par l'ennui et constamment sujet à l'incompréhension la plus totale de ce qui est en train de se dérouler autour de lui. Son infantilisation comme sa crédulité, sont, par ailleurs et en définitive, parachevées par l'acte sexuel incestueux⁴⁵⁶ scandaleusement esquissé page 362, confirmant la dépendance aussi bien affective que plus charnelle instituée par l'Indienne et qui contribue à l'illusion d'un fantasme consommé. Cet épisode permet, finalement, l'intégration la plus complète du comte dans la peau de son nouveau personnage, sans pour autant lui épargner les « ridicules » qui sous-tendent pareille manipulation.

A cet égard, il est particulièrement intéressant de relever le fait qu'une telle suggestion est également insinuée dans *Avatar*. En effet, et si Octave de Saville meurt de l'impossible possession de l'Idéal syncrétique incarné par la comtesse Prascovie, sa rencontre avec le docteur Cherbonneau expose également le désir sexuel mais très puéril qui ronge, *consume* le jeune Parisien. Ainsi, dans un premier temps et à l'instar de Volmerange, Octave refuse de parler de ses malheurs et semble même se conforter dans le plaisir d'être, à son tour, désiré, dans l'attente d'être entendu, brûlant d'envie de tout *dire*, lui, à qui la divine Prascovie avait « ferm[é] la bouche⁴⁵⁷ ». Or, quand Volmerange « suit tous [les mouvements de Priyamvada] avec une curiosité inquiète⁴⁵⁸ » après qu'elle évoque la possibilité, grâce à la magie de l'Inde, de lui venir en aide, Octave, lui aussi, « fixait sur [le docteur] des yeux étonnés et pétillants d'interrogations⁴⁵⁹ ». De surcroît, lorsqu'en amont Cherbonneau, « dirige[ant] fermement l'entretien en fonction de ce qui le préoccupe de façon unilatérale⁴⁶⁰ », devine le tourment

⁴⁵⁵ Voir I.2.B.b. Expérience accomplie et espaces parcourus : remise en question d'une géographie effective. p. 111.

⁴⁵⁶ Priyamvada est, pour rappel, la cousine de Volmerange.

⁴⁵⁷ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 293.

⁴⁵⁸ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 363.

⁴⁵⁹ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁶⁰ AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi*, *op. cit.*, p. 134.

« sentimental » d'Octave, « une légère couleur colora ses joues et, pour se donner une contenance, *il se mit à jouer avec le gland de sa cordelière*⁴⁶¹ ». Souffrant, tout comme le personnage de *Partie Carrée*, des déceptions d'un amour non partagé, le désir sexuel du jeune homme ne manque pas d'être mis en exergue au contact d'un Ailleurs d'abord révélateur qui propose, ensuite, une initiation permettant d'accéder au fantasme de possession effective, c'est-à-dire, entre autres, la permission de l'acte charnel. Et si dans le roman d'aventure la consommation de l'acte sexuel fait partie intégrante de la manipulation du jeune homme infantilisé, l'« entêtement puéril⁴⁶² » et, finalement, tout tendancieux d'Octave à la découverte de son secret ne manque pas de traduire d'une part, et par métonymie, l'ambition impériale de la capitale française à *pénétrer* les méandres de l'altérité fantasmée et syncrétique mais aussi, d'autre part et dans le même temps, son incapacité à saisir pleinement les enjeux de désir et de pouvoir mis en exergue par la *relation* coloniale, l'entretien d'un *impérieux* désir de *posséder l'Autre*.

Ainsi, il semblerait que la systématisation de l'infantilisation des personnages français en contact direct avec l'Inde permette la mise en perspective d'une inaptitude à saisir pleinement l'imaginaire fantasmatique lié au sous-continent comme le caractère aussi foncièrement puéril qu'indispensable, vital, du désir de possession de l'Autre. Et si, au cœur de la vieille Europe, Musidora, Volmerange et Octave régressent considérablement lorsqu'ils se trouvent en présence d'une forme d'altérité en position de force et de domination, cela semble traduire significativement les manques, manquements et, surtout, la dépendance effective d'une civilisation occidentale pourtant enorgueillie de sa puissance – mais qui ne saurait s'expandre sans la présence apparemment bénéfique de l'Autre de soi ni sans *se faire gronder*⁴⁶³, lorsque la possession salvatrice devient envisageable. En l'occurrence, et alors que sexualité et puérité paraissent, dans le corpus, intrinsèquement liées, le caractère résolument infantile des personnages *reçus* par l'Ailleurs permet la mise en exergue de la nécessité, au sein des capitales ouest-européennes industrielles et embourgeoisées, de faire appel à cet Ailleurs afin de rendre l'Ici supportable, vivable. Or, lorsque l'Autre devient, face à des protagonistes malléables, maître tout-puissant, véritable Pygmalion des temps modernes, dans quelle mesure l'échec systématique d'une telle initiation comme celui de la consommation du fantasme oriental

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 284. Nous soulignons.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 284.

⁴⁶³ « partez pour que Prascovie ne vous gronde pas et ne vous accuse pas de lui préférer le lansquenet ou le baccarat ». *Ibid.*, p. 322.

annihilent-ils toute perspective d'une reconstruction de l'Ici, d'une salvation finalement inenvisageable, à Paris comme à Londres ?

C. De l'Autre Pygmalion à l'échec de l'alternative

Si la redéfinition de l'Ici passe systématiquement par l'infantilisation des personnages estimés, dans un premier temps, dignes d'être initiés par l'Ailleurs, il est remarquable qu'une telle alternative ne soit envisagée, et envisageable, qu'en des lieux détachés de l'espace propre à la capitale ouest-européenne⁴⁶⁴. En effet, la redéfinition par l'Autre se doit d'être systématiquement cachée, dérobée au regard de la société mondaine de référence mais pourtant, toujours et de quelque manière que ce soit, confrontée à elle. À cet égard, et comme ce fut évoqué au sein du premier chapitre de cette étude, seul un « tiers-espace » semble à même de proposer la possibilité d'une forme de syncrétisme « qui rend possible l'émergence d'autres positions », pour venir « perturber les histoires qui le constituent et établi[r] de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun⁴⁶⁵. ». Or, dans les maisons de Fortunio et de Dakcha comme dans le cabinet du docteur Cherbonneau, la perspective d'une telle hybridité ne manque pas d'être résolument problématique du fait que « chaque fois que la rencontre avec l'identité a lieu au point où quelque chose excède le cadre de l'image, elle élude l'œil, évacue le soi comme site de l'identité et de l'autonomie et, surtout, laisse une trace persistante, une tache du sujet, un signe de résistance⁴⁶⁶ ». En ce sens, dans quelle mesure une définition de soi par l'Autre devient-elle, en définitive, absolument impossible ? Si les contacts avec l'altérité permettent de considérer l'opportunité d'une alternative, pourquoi la reconstruction du *moi* ne peut qu'aboutir à l'échec systématique d'une connaissance du sujet ?

- **Entre mascarade et performance : du désir du corps au *corps*⁴⁶⁷ désiré**

Cette interrogation est particulièrement saisissante dans la nouvelle *Avatar*, alors que le personnage d'Octave de Saville se voit offrir, très concrètement et à la suite de la propre expérience de Cherbonneau, la possibilité d'une alter-native, d'une autre naissance dans le

⁴⁶⁴ Voir I.2.B.c. L'Inde au cœur des capitales : hétérotopies et tiers-espace. p. 115.

⁴⁶⁵ BHABHA, Homi K., entretien avec Jonathan Rutherford, *Le tiers-espace*, Association Multitudes, « Multitudes » 2006/3 no 26. pp 95-107. p. 99. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>.

⁴⁶⁶ BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 98.

⁴⁶⁷ En italique et au sein de ce travail de recherche, le terme « corps » renvoie au « corps social ».

corps de l'autre, du rival. Dans la mesure où les contacts du personnage avec l'Inde sont médiatisés, il est remarquable que la saisie de son Idéal soit uniquement envisageable par l'intermédiaire du colonial docteur, lui-même possesseur d'un corps *étranger*, et qui lui fait miroiter l'opportunité d'une satiété de son désir à la condition qu'il soit disposé à prendre possession du corps d'Olaf Labinski. En ce sens, ce sont bien les savoirs et connaissances acquis en Inde par Cherbonneau qui vont non seulement contribuer à la redéfinition du personnage mais aussi, très précisément, à mettre en exergue l'échec systématique d'une telle tentative. Pour rappel, et alors qu'Octave était d'abord défini par la négative par le narrateur page 278, « il n'était ni splénétique, ni romanesque, ni athée, ni libertin, ni dissipateur », le docteur appuie un temps l'accumulation de négations avant de produire son diagnostic. À l'instar de l'ensemble des personnages attachés à l'Inde de ce corpus, « plus curieux de voir que d'être vu⁴⁶⁸ », le docteur est également seul à même de pénétrer le mal qui ronge le Parisien : « vous avez [...] une impossibilité de vivre chronique⁴⁶⁹ », impossibilité qui sera, un temps, rejetée par la perspective d'une possession satisfaisante de la femme désirée. Or, c'est bien cette *impossibilité* qui intéresse foncièrement le paradoxal docteur (« vous ne me devez rien, vous m'intéressiez », A, 322), non seulement dans la perspective d'une réalisation effective de son pouvoir mais aussi quant à celle d'une transaction finement menée⁴⁷⁰.

Cet intérêt, seul, ouvre finalement au Parisien les portes du cabinet de Cherbonneau qui, pour rappel, concentre l'ancien et le moderne, l'Inde et la France, l'obscur savoir des brahmanes « comme les entend la librairie européenne⁴⁷¹ ». Pour autant, au sein de ce tiers-espace, la question des apparences est absolument centrale. Ainsi, c'est moins une alter-native à proprement parler que propose le docteur qu'une nouvelle *enveloppe*, une altération du regard porté sur soi dans le but d'une possession salvatrice. Ici, la permutation des âmes entraîne la considération de la notion de déguisement d'une part⁴⁷², de costume (à l'instar du docteur qui porte un temps la blouse puis les robes des savants de l'Inde), mais aussi, d'autre part et plus remarquablement, celle de mascarade. Et pour cause, le docteur avertit immédiatement son patient : « si vous n'êtes pas heureux, ce ne sera certes pas de ma faute⁴⁷³ ». De ce fait, et alors que le personnage invite Octave à s'abandonner en toute confiance à son pouvoir⁴⁷⁴, il semble

⁴⁶⁸ GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 281.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 283.

⁴⁷⁰ Voir III.1.B. Commercialisation des savoirs lointains : de l'exploitation institutionnelle à l'ambition bourgeoise. p. 276.

⁴⁷¹ GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 310.

⁴⁷² « voilà votre déguisement tout préparé », *ibid.*, p. 316.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 317.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 317.

bien moins – et ouvertement – lui proposer une alternative à son malheur qu’une opportunité d’approcher un temps l’objet de son désir, opportunité qui se soldera par un constat sans appel : « Je vous disais bien que vous ne pouviez rien pour moi ; je suis plus malheureux encore que lorsque vous m’avez fait votre première visite⁴⁷⁵. ». En ce sens, après avoir pris possession du corps d’un autre, le Parisien ne peut que faire, finalement, le constat de son impuissance comme de l’impossible accession à l’Autre bénéfique, salvatrice, ce qui est rehaussé par le diagnostic définitif de Cherbonneau, « je vous plains, mon pauvre Octave ! votre mal est en effet irrémédiable⁴⁷⁶. ». Il est néanmoins particulièrement révélateur de relever le fait qu’à aucun moment de la nouvelle l’ambivalent personnage ne propose à son *patient* de répondre avec satisfaction à ses maux ! En effet, de l’impossibilité de vivre à un mal irrémédiable, le docteur ne semble, en définitive, que confirmer l’intuition développée lors de leur première rencontre. Il est de ce fait intéressant d’émettre l’hypothèse selon laquelle Cherbonneau propose moins au Parisien de guérir, finalement, l’inguérissable, que de faire le constat, justement, de cette impuissance ce qui lui permettra, sans trop d’état d’âme, de s’accaparer cette nouvelle enveloppe, plus jeune et socialement plus acceptable au cœur de la capitale française. Cette perspective ainsi considérée, la résistance d’Octave quant à la possibilité d’une salvation en intégrant le corps de son rival est *de facto* inscrite sous les auspices de l’échec d’une part mais explique également, d’autre part, les réticences du personnage quant à ces considérations.

Et pour cause, alors qu’Octave est défini par une *image* de l’Inde, il est avant tout manipulé par un Français... de surcroît, un savant avide et peu scrupuleux, obnubilé lui aussi par la seule satisfaction de ses ambitions : tromper les apparences de l’Ici sous celles de la jeune aristocratie française dont il investit le *corps* afin de s’affirmer face à la prétention des médiocres sciences occidentales. Ainsi, lors de la métépsychose page 318, le docteur s’interroge sur « ce qui résiste encore par-là », alors qu’il lit « à travers le crâne d’Octave le dernier effort de la personnalité près de s’anéantir ». Or, cette assertion détonne nettement avec la perspective d’une alternative bénéfique au malheur d’Octave, d’abord malignement esquissée par le docteur. Ce dernier assure, en effet, qu’il « saur[a] bien la rattraper et la mater », non point du tout l’accompagner en vue d’un bonheur tant espérer ni même, visiblement, dans la perspective de sauver son patient. Et si la résistance d’Octave est taxée « d’involontaire rébellion » puis de « pensée en révolte », la mise en exergue systématique du pouvoir de Cherbonneau, dont il n’a de cesse de s’enorgueillir, vient conforter l’hypothèse émise quelques

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 362.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 362.

lignes plus haut : le docteur compte moins *soigner* son patient que lui faire prendre conscience de son impuissance, de l'impossible satisfaction de ses idéaux comme de ses aspirations à la conquête d'une femme syncrétique mais, surtout, de l'impossibilité d'être reconnu par cette incarnation du Beau, lui, le Parisien désenchanté.

Dans cette perspective et en définitive, les contacts avec l'Inde, au cœur de Paris, n'autorisent jamais la possibilité de « trouver le mot de l'énigme⁴⁷⁷ » ni, pour une certaine jeunesse parisienne en quête d'Idéal, de *survivre* à cette époque, à cette société en pleine mutation. Ainsi, après sa rencontre décevante avec les savoirs du sous-continent contaminés par l'ambition française, Octave de Saville ne peut plus lutter, ni corps ni âme, et semble incarner à proprement parler l'impossibilité de vivre Ici comme celle d'être sauvé, de quelque manière que ce soit, par un Ailleurs dégénéré par la vanité occidentale. *Via* l'image de l'Autre et sous « la peau cuivrée de l'Inde », Gautier, en 1856, annihile donc toute perspective de salvation pour ses contemporains, chaque opportunité d'alternative n'étant, finalement, qu'une vaste mascarade orchestrée par l'idéologie française elle-même. Or, Cherbonneau n'incarnerait-il pas, en ce sens, une version absolument désillusionnée de l'esthète indien, ridé, vaniteux, contaminé ?

• Tentative de redéfinition, impossible perfection

En effet, cette perspective semblait déjà esquissée et sous-entendue dans *Fortunio*, vingt ans plus tôt. Le personnage éponyme représente assurément, comme ce fut souligné par nombre de critiques⁴⁷⁸, un idéal de virilité mais surtout la possibilité d'une expression du Beau, au cœur de la capitale française. Ainsi, et alors qu'« une femme est sortie de la statue⁴⁷⁹ » façonnée par les Occidentaux quelques chapitres plus tôt, Musidora est enfin conduite à la maison de Fortunio où, pour rappel, viennent « se briser les regards des curieux⁴⁸⁰ » ; elle est amenée hors de la société et coupée d'elle dans un lieu qui, lui aussi, correspond à un espace autre pour être, immédiatement et à l'abri des regards, reprise en main par l'esthète :

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁷⁸ Perspective notamment mise en exergue dans le Bulletin de la Société Théophile Gautier numéro 25 (2003). Cette idée est, par ailleurs, l'une de celles qui revient le plus souvent quant au personnage de Fortunio, idée mise en exergue par Gautier lui-même « car Fortunio est un type vivant de cet idéal viril rêvé par les femmes et que nous avons tort de réaliser si rarement, aimant mieux abuser outre mesure de la permission qu'on nous a accordée d'être laids. » F, p 69.

⁴⁷⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 128.

« *Asseyez-vous, belle reine* », dit Fortunio en enlevant avec beaucoup de dextérité le cachemire de Musidora ; – et il la conduisit par le bout de la main dans l'angle du divan. « *Mettez ce coussin derrière vous, et celui-ci sous votre coude, et cet autre sous vos pieds. – Là, bien [...]*⁴⁸¹

Ici, très visiblement, Fortunio fait de celle qu'il considère digne d'intégrer sa *galerie* une œuvre d'art à part entière, un objet de décoration qui convient finalement à son *espace*.

Cet épisode ne manque pas de retentir remarquablement avec l'action presque simultanée de Jack, le « négrillon » chargé de l'entretien de Blanchette et qui, à sa mort, « ramassa la chatte, la porta dans sa niche, lui plia les quatre pattes sous le ventre, rangea sa queue en cercle, lui ouvrit les yeux de façon à lui donner une apparence de vie⁴⁸² », permettant, une dernière fois, une analogie saisissante entre la femme et son animal, toutes deux *réorganisées* par une forme d'altérité qui leur donne, trompeusement, l'*apparence de vie sous cloche*. En outre, un détail ne manque pas de surprendre le lecteur averti, page 155, lorsque le jeune homme demande innocemment à Musidora, après l'avoir disposée, « quel motif vous poussait à cette résolution violente de vous tuer à midi précisément ? ». En effet, au regard de la série d'expériences qui a conduit Musidora à envisager son suicide, difficile de croire à l'heureux hasard comme à la coïncidence de la capitulation de Fortunio... Or, comment ce dernier peut-il être aussi spécifiquement au courant des événements récents comme des dispositions prises par celle qui, depuis quinze jours, a disparu aux yeux du monde ? Loin de l'homme insaisissable inlassablement mis en exergue par un narrateur manipulateur, son héros n'est, finalement, pas en reste et il n'est pas inopportun de considérer celui-ci comme instigateur de l'ensemble de la destinée de la courtisane entre les pages de la nouvelle. De ce fait, il est tout à fait envisageable que Fortunio lui-même ait fait de la jeune femme « ce qu'elle est ». Celle qui se pensait façonnée par les hommes n'est pas moins reconstruite par l'esthète lui-même, modulée sur ce qu'il considère à son tour comme un idéal esthétique mais, finalement, selon des codes similaires à ceux de la société mondaine, ce dont témoigne le questionnement de la jeune femme qui s'empresse de savoir si les barreaux de la cage de la tigresse sont bien solides, réitérant de fait sa condition au sein de la ménagerie de George...

A cet égard, Musidora est, reste et restera, un modèle plastique imperfectible, indéfectiblement contaminé par l'aristocratie patriarcale et superficielle parisienne puisque contrairement à l'ambition initiale de l'esthète : « une femme est sortie de la statue⁴⁸³ ». Ainsi,

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 142.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 128.

et alors que « l'œil exercé de Fortunio analysait les beautés de sa maîtresse avec le double regard de l'amant et de l'artiste.⁴⁸⁴ », le constat est sans appel : « j'aime encore mieux Soudja-Sari la Javanaise ». Si Fortunio est parvenu à conditionner Musidora, il ne peut effacer un passé de débauche et une vie de contamination par ceux qui sont impropres à apprécier la beauté qu'elle représente, capables seulement d'en consommer impunément le fantasme, ce qui la condamne donc à redevenir, dès la page 174, une simple « petite reine ». Cette considération est confortée d'une part par le désir de Fortunio de « la présenter à l'univers⁴⁸⁵ », l'écartant immédiatement d'une possible alter-native en femme de sérail acceptable et acceptée par le personnage mais aussi, d'autre part, par le plaisir qu'a la courtisane à se vêtir de blanc, lors de sa première apparition publique avec son *trophée*. Elle joue ici à la mariée et, d'ailleurs, « elle avait l'air d'une mariée à s'y méprendre⁴⁸⁶ », ce que Fortunio qualifiera plus tard, dans sa lettre à Radin-Mantri de « stupides idées européennes⁴⁸⁷ ». En définitive, lorsque la jeune femme l'implore, page 188 et alors qu'il est en train d'incendier son hôtel, « Fortunio, Fortunio [...] sauvez-moi », ce dernier ne manque pas de lui répondre, simplement, qu'« il n'est plus temps », en dépit du fait que cette dernière parachève sa dépersonnalisation en ces termes : « quant à Musidora, pourquoi en être jaloux ? tu sais bien qu'elle est morte. N'es-tu pas mon Dieu, mon créateur ? ne m'as-tu pas faite de rien ?⁴⁸⁸ ». Néanmoins, aussi riche et demiurge soit-il, Fortunio ne peut défaire un passé de souillure et de débauche, de prostitution à *l'occidentale*, comme il ne pourra jamais concevoir une quelconque accommodation à Paris et plus largement à l'Europe où l'Idéal est condamné, tel l'Eldorado, à « disparaître comme un rêve ».

- **De l'échec de l'alter-native : l'inacceptable hybridité**

Partie Carrée permet, pour finir, une synthèse intéressante entre la mascarade instituée par le docteur Cherbonneau à l'égard d'Octave et la redéfinition tentée par Fortunio. En effet, à la rencontre de ces deux perspectives, le personnage de Volmerange est, d'une part, costumé par Dakcha (au service de sa mission en Inde) mais aussi, d'autre part, renommé par ce dernier. À l'instar de Musidora, la violence des actes perpétrés par le comte, aussi bien quant à lui-même qu'envers la femme aimée, amène ce besoin fondamental d'être redéfini hors des codes de la société mondaine de référence et desquels il ne répond plus avec satisfaction. Ainsi, et à dessein,

⁴⁸⁴ *Ibid.*, pp. 173-174.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 193.

Priyamvada va précisément lui permettre d'envisager une alter-native qui ne sera, pourtant, jamais concrètement mise en texte, la construction de celui qui fut renommé « Barahtha⁴⁸⁹ » reposant largement sur une infantilisation instituée par la jeune femme alors qu'il se considère lui-même comme « le *jouet* de quelques hallucinations⁴⁹⁰ ». Toujours sous l'égide du fantastique, la fabrication de la nouvelle identité de Volmerange est pathétique et ridicule, il joue le rôle qui lui fut savamment délégué et dont il ne saura se montrer digne. Et s'il a été, à son tour, modelé à l'abri des regards de son *monde*, reformulé au sein d'une « hétérotopie »⁴⁹¹, il ne faut pas oublier que son métissage le prive *de facto* de la possibilité d'une définition stable, les caresses de Priyamvada ne permettant que temporairement la mise en exergue de l'indianité manipulée du comte. Cependant, ce jeu de rôle devient rapidement constitutif du personnage qui, incapable de sauver la jeune Indienne parce qu'elle aurait, finalement, « certainement embarrassé Volmerange⁴⁹² », se doit de séduire Amabel afin d'avoir une chance d'être réintégré au sein de la société aristocratique londonienne. Néanmoins, lors du retour d'Édith, le masque tombe et révèle la mascarade instituée non seulement pour le comte mais surtout par lui, ce qui le condamne à faire face à un Ici angoissant qui le condamne, en définitive, à la folie. Volmerange, figurant alors le produit de la violence étrangère et de celle très précisément inscrite au sein même de Londres – qui semble lui répondre – devient un personnage absolument marginal mais qui ne saurait pourtant mourir (contrairement à Amabel, dernière incarnation d'une forme de poésie) puisqu'il personnifie complètement un monde désillusionné et duquel aucune échappatoire n'est possible.

Finalement, dans l'œuvre de Gautier, « l'effort pour unir les deux mondes ne pourra aboutir qu'à la constatation de leur séparation.⁴⁹³ ». Alors qu'Anne Ubersfeld souligne, dans son article intitulé « Gautier ou le regard de Pygmalion », que « l'art est le seul lieu où la mort ne pénètre que neutralisée.⁴⁹⁴ », l'immuable séparation dont témoigne Chambers tend à réaffirmer l'impossibilité de vivre, Ici, en dépit des tentatives infructueuses comme des manipulations instituées par des figures d'altérité ambivalentes. Car si Cherbonneau saisit l'opportunité d'exploiter le désir d'Octave pour Prascovie dans la perspective de réintégrer, lui-

⁴⁸⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 304.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 354. Nous soulignons.

⁴⁹¹ Voir I.2.B.c. L'Inde au cœur des capitales : hétérotopies et tiers-espace. p. 115.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 437.

⁴⁹³ CHAMBERS, Ross, « Gautier et le complexe de Pygmalion » in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°4 Presses Universitaires de France, 1972, pp. 641-658. p. 651. [Version numérique. URL : <https://www.jstor.org/stable/40524421>]

⁴⁹⁴ UBERSFELD, Anne, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion » in *Romantisme*, 1989, n°66. *Folie de l'art*. pp. 51-59. p. 58. [Version numérique. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1989.5627>].

même, le *corps* social, Fortunio, quant à lui, tente de formater la courtisane souillée par les désirs des aristocrates afin de la rendre digne d'intégrer sa collection personnelle. Or le passé de Musidora ne saurait être neutralisé dans la mesure où elle n'est pas un objet d'art, mais bien un objet de consommation : elle est donc condamnée à la péremption, et non à la perfection. Au carrefour de ces deux types d'exploitation, destinées à performer la manipulation des corps, l'inacceptable hybridité de Volmerange oscillant entre la performance du gentleman, aux côtés d'Amabel, et la mascarade du descendant de la dynastie lunaire, aux côtés de Priyamvada, ne manque pas de confirmer l'impossibilité de façonner un quelconque Idéal, Ici ou Ailleurs, dans la mesure où il illustre, ironiquement, leur contamination réciproque.

En définitive, dès lors qu'une altérité apparemment démiurgique s'attèle à la tentative de reconstruction des acteurs de la société mondaine de référence, elle permet, toujours, de mettre en exergue les manques et manquements d'une civilisation ouest-européenne décadente, annihilatrice mais aussi annihilée par les espoirs déçus de sa régénérescence. Ainsi, la perspective d'une redéfinition semble nécessairement passer par une reconstruction par l'Autre, que sa visée soit esthétique, manipulatoire ou encore expérimentale. Et si, comme le souligne Christophe Charle, « pour réussir dans la société postrévolutionnaire l'ambitieux doit abdiquer sa personnalité et accepter les plus grands sacrifices », qu' « il perdra notamment la maîtrise de sa vie et ne jouira que provisoirement des absences de la réussite et du bonheur », il est remarquable que la fabrication par l'Autre permette seule de témoigner de la dépersonnalisation d'une société régie par le capitalisme et l'industrialisation, souillée par une bourgeoisie émergente. En l'occurrence, l'ensemble de ce corpus autorise finalement le constat selon lequel la modernité annihile véritablement toute perspective heureuse d'avenir, annihile tout envisagement d'un Beau reconsidéré mais aussi, et surtout, toute perspective de salvation, d'une alternative permises par un Ailleurs immuablement contaminé par une Europe en pleine expansion.

Ainsi, les enjeux de désir et de pouvoir à l'œuvre, institués par l'ambition de parvenir à la saisie immédiate et effective de l'Autre, ne sauraient plus violemment témoigner non seulement des rouages d'une domination ouest-européenne problématique mais aussi d'une impossible alternative au sein des capitales désenchantées, bourgeoises et industrielles. Alors

qu'une série de discours permet la tentative d'une appréhension comme d'une emprise sur un ensemble de figures d'altérité ambivalentes, repoussant sans cesse l'apparition de ces Autres au caractère apparemment salvateur, la production d'une parole insaisissable par ces derniers conduit nécessairement à une fissure, une rupture du système de représentation de l'initié.e mais aussi, et remarquablement, du lecteur lui-même. Intranscriptible, la langue de l'Autre devient l'embrayage d'une proximité ardemment désirée mais surtout un outil de rejet et d'exclusion témoignant de l'impossible compréhension mutuelle de l'Autre et du Même, du Beau et du Moderne. En définitive, le contact avec l'altérité comme l'audition de sa langue, oscillant entre fascination, effroi et déclencheur de destinées catastrophiques, conduit l'Européen à une forme de régression infantile, sous-tendue par le désir du corps de l'Autre et de sa possession exclusive pour amorcer la tentative d'une hybridité pourtant proprement inacceptable. Loin de la salvation escomptée, ces contacts n'en deviennent que plus mortifères, l'entreprise d'une redéfinition du Même réaffirmant systématiquement le constat selon lequel le *rêve de poète* cher à l'auteur ne saurait trouver sa place au sein des capitales modernes. La réifiée Musidora, bien de consommation par excellence, ne saurait intégrer la collection de Fortunio, l'expérience de son esthétisation aboutissant à sa propre démonstration à l'Opéra... Le jeu de rôle semble alors s'inverser, aux yeux du *vulgaire*, par un « jeu de miroir en mouvement⁴⁹⁵ » dont le comte de Volmerange subit les conséquences désastreuses, le parfait gentleman ne pouvant évidemment incarner le sauveur, le descendant trompeusement attendu, foncièrement manipulé. Finalement, la substitution d'une identité à une autre, dont le rouage constitutif est au cœur de la nouvelle *Avatar*, contrecarre l'hypothèse d'une imperméabilité des *corps* comme des espaces sociaux, pour réaffirmer l'indélébile trace instituée par les contacts mortifères entre un Ailleurs fantasmatique mais actif, et un Ici passif, désillusionné.

Conclusion

Théophile Gautier écrivait, dans son article « Paris futur », qu' « aussi Paris, enivré de lui-même, a-t-il toujours le nez contre un miroir, comme un myope qui se rase, dans l'idée de faire son portrait ressemblant⁴⁹⁶ ». Or, sous couvert de transfert comme d'appropriation culturels contribuant à faire de l'Autre la modalité d'une définition contrastée et contrastante

⁴⁹⁵ LE BLANC, Claudine, *Les livres de l'Inde*, op. cit., p. 196.

⁴⁹⁶ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », op. cit., p. 308.

du Même, « l'instance narrative est toujours le moi européen⁴⁹⁷ ». Dans cette perspective, la figure pédagogique et ethnologique de l'étranger, qui tend à proposer un regard apparemment distancié sur les sociétés parisiennes comme londonienne, permet et justifie la dénonciation des insuffisances des capitales ouest-européennes mais, surtout, la construction en miroir d'une identité française problématique. Ainsi, si « l'identité se construit dans la mise en scène que l'individu fait de sa personne dans un cadre interactionnel⁴⁹⁸ », Ruth Amossy relève qu'« il ne s'agit pas de savoir si l'apparence correspond à une réalité préexistante ni si l'orateur s'affuble d'une identité factice [...]»⁴⁹⁹. En l'occurrence, Edward W. Saïd souligne, dans son ouvrage *L'Orientalisme*, « l'impossibilité de faire parler l'Autre en dehors de son propre champ de représentation et de connaissance⁵⁰⁰ ». De ce fait, alors que l'instance narrative est *de facto* attachée à une autorité parisienne témoignant, *sous le masque de l'Ailleurs*, de la décadence de la civilisation, le déplacement des points de vue incarné par des figures d'altérité masculines et démiurgiques ne manque pas de traduire la dépendance effective de cette narration d'une part mais aussi la fabrication d'un regard porté sur *soi* autorisant, en définitive et par son décentrement, la constitution d'une définition par contraste.

De plus, et alors que l'écriture de l'esthète permet de confirmer l'impossible syncrétisme de l'Idéal et du moderne, la construction discursive attachée à celle du fanatique comme du scientifique hybride conduit l'élaboration d'un point de vue distancié et décentré qui devient l'opportunité d'une réaffirmation de *cet* Orient masculin menaçant car lucide, et dont la construction en miroir répond aux inquiétudes d'une Europe décadente. Or, et si le rêve oriental ne saurait s'exprimer pleinement au sein des capitales malades, le fantasme artistique qu'il représente se dérobe lui aussi à la vue, incarné à part entière par une altérité féminine farouchement gardée et inconcevable du fait de sa perfection plastique comme de son irrévocable coupure du *monde*. Véritable œuvre d'art, incarnation d'un idéal esthétique irréalisable car extraordinaire, la construction du stéréotype oriental féminin, amalgame de traductions et de textes, serait alors seul à même de réaffirmer les convictions du défenseur des doctrines de l'Art pour l'Art, sans cesse mises à mal par une société obnubilée par l'idée de Progrès. En ce sens, alors que Fortunio comme les figures d'altérité féminines permettent à Gautier d'exprimer « sa pensée véritable » et ses *rêveries de poètes*, ils autorisent dans le même temps la dénonciation des affres d'une modernité annihilatrice dont les insuffisances sont

⁴⁹⁷ MOURA, Jean-Marc, *Littérature des lointains*, op. cit., p. 26.

⁴⁹⁸ AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi*, op. cit., p. 30.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰⁰ SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme*, op. cit., p. 48.

relevées par le constat d'une influence perdue. Cette dernière se donne précisément à lire dans le comportement de l'autre de l'Autre, de la domestique aux négrillons, dont la servitude passionnée ne saurait s'exprimer que sous le règne d'un Ailleurs démiurgique au fait des rouages d'un système de domination effectif.

En ce sens, il revient à l'altérité fantasmatique d'exprimer la perte d'un Idéal annihilé par l'embourgeoisement d'une société capitaliste mais aussi de mettre en exergue la difficulté de saisir l'identité d'une Europe de l'Ouest en pleine mutation. Le maintien dans l'ignorance des instances supposées de pouvoir comme des personnages soumis aux ambitions de l'Autre Pygmalion contribue alors à la mise en perspective d'une altérité fantasmée et, finalement, inacceptable au cœur des capitales ouest-européennes. La fabrication de l'Autre contribuant à la tentative infructueuse d'une réaffirmation de pouvoir, il est tout à fait remarquable que son ambition de façonner le Même à l'image d'un Idéal résolument condamné insiste violemment, non sans ironie, sur l'impossible alternative des sociétés mondaines de référence, infantilisées par leurs désirs catastrophiques. Et si la *représentation imaginaire de l'étranger* repose essentiellement sur un discours de la domination, elle ne manque pas de rappeler qu'une définition de *soi* ne saurait être envisageable du fait de la rigidité d'une telle construction discursive mais aussi, et cela est central, uniquement élaborée dans la dépendance effective de figures d'altérité caricaturalement rendues *identifiables* et se jouant des codes de la civilisation moderne, malade ; car si « on peut ruser avec l'ethos, on ne peut pas l'abolir », décrète Maingueneau dans « L'énonciation philosophique comme institution discursive » (1995 : 59)⁵⁰¹ ». En ce sens, pareille élaboration en miroir ne permettrait-elle pas de mettre en perspective les failles d'un eurocentrisme pourtant structurant, contaminé par les illusions de puissance d'une aristocratie décadente dont le reflet lui est, toujours, renvoyé par une altérité prédatrice et consommatrice ?

⁵⁰¹ Expression reprise et citée par Ruth Amossy, *La présentation de soi, op. cit.*, p. 196.

CHAPITRE III

LES FAILLES DE L'EUROCENTRISME : ENTRE CONSOMMATION ET CONTAMINATION DES IMAGINAIRES

Au sein d'un chronotope infernal et désenchanté, la société ouest-européenne aristocratique de référence peine à réaffirmer les tenants et aboutissants de sa puissance. Afin de performer son influence au sein d'un *monde* régi et structuré par le capital, elle se fait alors consommatrice vorace d'un ensemble de représentations et d'imaginaires lointains lui permettant d'entretenir l'illusion d'une possession bénéfique comme d'asseoir les apparences de sa domination, la construction stéréotypique de l'Autre – dans la tentative d'une saisie immédiate – concentrant dès lors celle déformée et déformante du Même, par contraste. Or, Jean-Marc Moura rappelle qu' « [e]n tant que doxa, l'exotisme résiderait dans l'excessive attention aux formes petites-bourgeoises de consommation de l'étranger¹ ». L'aristocratie parisienne comme londonienne se trouve donc cantonnée à une exploitation *bourgeoise* de ce.ux qui incarnent et personnifient l'altérité, aussi bien quant à son appropriation d'objets, de biens, de corps et d'arts mais aussi de fantasmes, de projections culturelles. En outre, considérant le fait que la construction de l'Autre comme la consommation de produits exotiques contribuent à une certaine reconnaissance sociale, « cette violence accumulée² » n'a d'égale que la déperdition et le désenchantement de l'ensemble des acteurs d'un tel système d'exploitation. L'accumulation d'imaginaires lointains mais aussi industriels, qui se donnent particulièrement à voir lors des Expositions Universelles, entérine de ce fait et systématiquement un besoin d'identification toujours décevant. Alors que Saïd insiste sur le fait que l'économie du marché occidental est toute tournée vers la consommation d'un Orient construit au profit de la réaffirmation d'une domination toujours plus problématique³, le rétrécissement du monde, conjoint à une accélération effrénée du temps, marquent dès lors un tournant symbolique quant à la consommation d'imaginaires immuablement contaminés par les ambitions d'un bénéfice égocentrique qui ne manque pas, pourtant, de révéler les failles de l'eurocentrisme.

¹ MOURA, Jean-Marc, *Littérature des lointains*, op. cit., p. 20.

² MICHEL, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc*, op. cit., p. 194.

³ SAID, Edward W., *L'Orientalisme*, op. cit.

Ainsi, il convient d'interroger d'une part les tenants et aboutissants d'une consommation mortifère pourtant considérée, par l'ensemble de la société mondaine, comme vitale mais aussi, d'autre part, le caractère éminemment bourgeois – donc annihilateur – d'un tel système d'exploitation. En effet, l'illusion de la domination d'une jeunesse aristocratique languissante ne semble revitalisée que par l'institution d'une traque apparemment impossible, celle de la saisie d'une altérité masculine et virile, invisible au sein de l'espace parisien décadent. La traque de l'Autre, de cet idéal de pouvoir mais aussi de son pendant féminin et réifié, devient alors et immanquablement l'enjeu mortifère d'une guerre de conquête qui, en dépit de l'ardent désir d'une possession effective et salvatrice, ne peut qu'aboutir à la prise de conscience des manques et manquements de la société mondaine de référence, de son narcissisme brisé. Enorgueilli d'un prestige pourtant révolu, le *monde* comme les catastrophiques ambitions de la civilisation occidentale se donnent dès lors et particulièrement à lire lorsque les institutions ouest-européennes, dont l'improductivité et la vacuité sont dénoncées par les personnages liés à l'Ailleurs, entretiennent ce système de prédation en commercialisant un ensemble de savoirs lointains résolument décevants. De plus, et alors que le comte George concentre l'Ailleurs sur sa table, son incapacité à satisfaire les besoins de Fortunio met incontestablement en exergue sa médiocrité, apparemment *contrecarrée* par l'écriture de la maison de l'esthète (une médiocrité qui, dans un contexte différent, se donne plus encore à voir lors de la description de l'Anglais Geordie). Or, dans une autre perspective, la consommation mesurée des arts préconisée par le mélancolique Octave n'aboutit qu'à une passion démesurée comme à un désir sans limite de posséder l'Idéal syncrétique incarné par la divine Prascovie. En ce sens, dans quelle mesure la consommation comme la réification des imaginaires lointains par les Anglais et les Parisiens deviennent-elles tributaires de leur décadence, illustration la plus vive de leur perte de pouvoir ? Dans quelle mesure, encore, permettent-elles de mettre en exergue les limites d'un système capitaliste annihilant toute perspective d'une réhabilitation du Beau au sein des sociétés mondaines ? En outre, l'Autre propose-t-il une alternative à pareille exploitation de l'Idéal ? Selon la considération d'une altérité consommatrice, il semblerait que non. Proposant une forme de consommation apparemment idéalisée mais effrayante, l'étranger ne saurait seulement contribuer à la dénonciation de toute forme d'exploitation, il en entretient foncièrement le système. Ainsi, Fortunio devient l'incarnation idéale d'un consommateur pourtant systématiquement donné à lire comme un prédateur, non seulement des arts mais aussi des figures féminines, à l'instar des Européens. Véritable collectionneur, il tendrait alors à personnifier une domination apparemment parfaite mais qui repose, finalement, sur les mêmes rouages que celle, artificielle, de l'aristocratie parisienne. Dakcha et Cherbonneau, figurant

quant à eux une altérité angoissante, se font dans une mesure similaire les exploitants de destinées misérables et d'espoirs impossibles aux services de bénéfiques tout à fait personnels. Cette irrévocable incompatibilité, mise en exergue par une similarité qui renvoie, en miroir, le reflet de son opacité à la *civilisation* n'est donc pas sans interroger la construction d'un système de représentation résolument paradoxal. Et si aristocrates et bourgeois performant sur la scène du théâtre mondain l'illusion de leur pouvoir, la contamination systématique d'un fantasme de domination comme de possession effective ne contribue-t-elle pas à la prise de conscience d'un syncrétisme impossible entre Ici et Ailleurs, en somme d'un impossible *triomphe* des idéaux défendus par Gautier ?

1. Conquête de l'Autre, profit pour soi

Si l'Autre et le Même répondent d'une même construction stéréotypique, au sein d'un espace rétréci et accéléré par l'émergence de « Monseigneur Progrès et très puissante dame Industrie », Laurent Dubreuil souligne le fait qu' « aucune légitimation ne permet plus de contenir la violence de l'appropriation⁴ ». Et si « désir et recherche de jouissances se trouvent donc *convertis* dans l'exercice du pouvoir ordinaire⁵ », « la possession n'est pas n'importe quoi, bien qu'elle s'expérimente dans l'impossibilité d'une réalité multiple et contradictoire.⁶ ». En ce sens, quelle serait la réalité contradictoire et impossible à vivre mise en exergue au sein des trois œuvres du corpus de cette étude ? Bien que la notion de réalité ainsi évoquée par Dubreuil semble difficile à analyser comme telle, au sein d'une œuvre littéraire, elle permet néanmoins de relever l'analogie entre le désir d'une possession physique, effective, et celui d'une possession par le rêve, proprement fantasmatique. Ainsi, au sein d'un *monde* régi par un système de prédation, entretenu par la société mondaine de référence notamment masculine et aristocratique, il est tout à fait remarquable que celle-ci dessine dans le même temps les contours d'une « crise d'autorité culturelle⁷ » tendant à mettre en exergue les manques et manquements d'une aristocratie masculine et décadente, obnubilée par un prestige pourtant révolu – réalité proprement inacceptable.

⁴ DUBREUIL, Laurent, *L'empire du langage*, *op. cit.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷ Cf. Owens, à partir d'une considération de ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'empire vous répond*, *op. cit.*, p. 191.

A cet égard, et au regard d'un narcissisme brisé par les ambitions bourgeoises d'une jeunesse aristocratique défaillante, il semblerait que seule la perspective d'une traque de l'altérité, celle d'une virilité fantasmatique ou encore celle d'une féminité dangereuse et cruelle, permette un temps de sortir le *monde* de sa léthargie, pourtant entretenue par ce système de prédation vorace mais résolument improductif. En effet, à partir d'un pari absurde institué entre le patriarcal George et sa *favorite* Musidora, courtisane personnifiant les affres d'une capitale malade et prostituée, la quête de l'être salvateur et démiurgique conduit la traque de l'Idéal en dehors des frontières mondaines, non sans témoigner du caractère militaire d'une pareille ambition dont la passion, terrestre donc impure, annihile toute forme de poésie. De la courtisane désillusionnée au mélancolique Octave, la conquête du corps de l'Autre, moins que de son cœur, attachée au désir de sa considération comme de sa *reconnaissance* au sein d'une société mondaine enorgueillie, semble dès lors traduire les failles d'une organisation pillarde et nuisible, pourtant entretenue par l'ironie d'un narrateur toujours ambivalent. Cette insuffisance, résolument mortifère lorsqu'elle devient plus ou moins conscientisée, conduit alors à la considération des manques et manquements des institutions françaises comme anglaises, commercialisant et entretenant le fantasme d'une civilisation lointaine qui permettrait non seulement de réaffirmer la domination d'une société pourtant décadente mais surtout de travailler à la tentative d'une définition par contraste (Saïd). Du charlatanisme des sciences occidentales, contre laquelle la tradition comme les mystères de l'Inde confirment, à travers les voix de Priyamvada ou encore de Brahma-Logum, le profond aveuglement, à la consommation de l'Ailleurs dans tout ce qu'il représente (biens, objets, corps, arts etc.) concentrée sur la scène du théâtre du *monde*, la réification exotique de l'altérité ne tendrait-elle pas, de ce fait et systématiquement, à déterminer l'improductivité mais surtout les apparences trompeuses d'une domination factice, d'un monde embourgeoisé et donc ignoble ?

A. Narcissisme ou défaillance : de la société mondaine et de son système de prédation

La relation à l'Autre, comme constitutive d'une définition du Même qui « se construit à travers la différence⁸ », ne saurait ainsi s'élaborer en dehors d'une incroyable violence, violence apparemment destinée à réaffirmer la virilité comme le « fantasme de domination⁹ » d'une

⁸ HALL, Stuart, *Identités et cultures 2*, op. cit., p. 23.

⁹ BHABHA, Homi K, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 137.

société masculine et aristocratique ouest-européenne défaillante. Or, cette société mondaine de référence, subissant de plein fouet ce que Owens caractérise comme une « crise d'autorité culturelle », ne deviendrait-elle pas seule à même, face à la démiurgique puissance de l'Autre masculin comme à la cruelle ou divinisée altérité féminine, de confirmer systématiquement les tenants de son affaiblissement, des manquements de son système de domination ? En effet, de la construction de la femme-objet, oscillant entre objet de désir et bien de consommation, à la tentative de saisie d'une masculinité indéniablement supérieure, « dernier type de la beauté virile¹⁰ » dans le cas du marquis Fortunio, l'aristocrate parisien ou encore londonien ne semble plus vraisemblablement capable de justifier l'illusion de son influence autrement qu'en entretenant un système de prédation mortifère, destiné à soulager, dans son vorace désir de conquête, la béance d'un narcissisme brisé, acculé par la montée en puissance de l'annihilateur progrès industriel donc de la bourgeoisie.

En somme, là où l'autorité masculine et aristocratique défaille, la traque de l'Autre, assimilé à un dangereux prédateur, ne permettrait-elle pas, seule, d'éveiller les sens d'une « orgie languissante¹¹ » en aiguisant la volonté de posséder d'une courtisane, incarnation métonymique de cette société médiocre ? Dans la nouvelle *Fortunio*, la chasse de *la Musidora*, encouragée par l'arrogance de celui qui l'a « paternellement dressée », semble de ce fait découvrir les rouages des insuffisances de la société mondaine de référence en perpétuant, malgré elle, le système de prédation dont elle se prétend un temps institutrice, dont elle est finalement victime. Or, la traque de l'Idéal esthétique et viril, invisibilisé aux yeux du *vulgaire*, ne met-elle pas spécifiquement en exergue le miroir déformé et déformant d'une Europe de l'Ouest qui périclite, supplantée en tout point par un Orient fantasmatique, un Eldorado impossible, au cœur de la capitale française ? Le prédateur initial, à savoir l'enorgueillie aristocratie, n'est-elle pas *de facto* menacée par l'être idéal mais, surtout, la *ménagerie* ne devient-elle pas la proie affaiblie d'une bourgeoisie en plein essor ? Alors que le bourgeois anglais de *Partie Carrée* semble en effet, par son corps comme l'emblème de ce qu'il représente, constituer un barrage capitaliste, l'aristocratie londonienne se trouve traquée par ses propres démons, la tentative de corruption par le pouvoir paraissant systématiquement mise à mal face à celle de l'argent et de la virilité satisfaite, problématiques par ailleurs mises en exergue dans *Avatar* alors que Cherbonneau fait du *monde* son terrain de chasse ou encore que le comte Olaf Labinski se lance corps et âme sur les traces de tout ce qui représente son autorité :

¹⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 179.

¹¹ *Ibid.*, p. 79.

« [ses] titres, [ses] châteaux, [ses] terres, [son] argent, [ses] chevaux, [ses] armes¹² ». Cette autorité, pourtant ironiquement malmenée et déstabilisée par un narrateur relançant systématiquement les rouages de la traque infructueuse, semble toujours prendre à partie un lectorat qui, peu à peu, ne saurait s'empêcher, à l'instar de la courtisane, du lâche Anglais ou du mélancolique Parisien, de soutenir et d'encourager, en faveur d'une pulsionnelle curiosité, le succès d'une entreprise aussi médiocre... Par ailleurs, face au danger de *se* disparaître au contact de l'adversaire redoutable, le registre de la guerre comme de la conquête militaire tend dès lors à structurer les rapports de pouvoir institués au sein des trois œuvres du corpus de cette étude, une conquête pourtant amorcée sous les auspices de l'échec dans les cas des aristocrates parisiens et londoniens, obnubilés par leur désir de possession prosaïque aux antipodes de la recherche d'un Idéal comme d'une Beauté pourtant si ardemment défendus par l'auteur. En ce sens, acculée par ses ambitions catastrophiques dénuées de la moindre poésie, la société mondaine de référence ne serait-elle pas la propre destructrice d'un narcissisme comme d'un idéal de domination systématiquement mis à mal par un système de prédation faible, insuffisant ?

a. Entre chasse et pénétration : réflexions sur une traque de l'Autre prédateur

L'Autre, au sein du corpus de cette étude, qu'il soit attaché à la figure de l'étranger, idéale et idéelle, ou encore à la femme-objet, tantôt réifiée tantôt divinisée, est en effet soumis à une traque assidue et apparemment vitale instituée par les instances supposées de pouvoir mondain, aristocrate. Cette chasse remarquable, qui structure les rapports à l'altérité, tend ainsi à pénétrer ses mystères mais, aussi, s'évertue à la saisie des espaces parcourus et régis par l'être démiurgique qui parvient, toujours et de manière tout à fait saisissante, à s'y rendre invisible là où le théâtre du *monde* repose sur une systématique monstration, témoignage d'une sphère d'influence illusoire – et illusionnée. En ce sens, le motif de la chasse, particulièrement structurant dans *Fortunio* mais dont les réminiscences sont mises en exergue dans l'ensemble des œuvres de ce corpus, semble d'abord institué par les personnages aristocrates à l'égard de « tout ce qui n'est pas eux », à savoir le marquis oriental, la mystérieuse Soudja-Sari mais aussi la courtisane Musidora, lorsque celle-ci se laisse pénétrer par « l'idole de [son] cœur » pour disparaître aux yeux des instances supposées de pouvoir. Or, là où le bourgeois Geordie, dans *Partie Carrée*, s'impose de son corps afin de ferrer le voyageur éreinté dans le but de subvenir

¹² GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 370.

à ses propres ambitions – posséder plus de terres – le paradoxal docteur Cherbonneau, dans la nouvelle de 1856, fait du *monde* comme du monde son terrain de chasse de prédilection, au service de son expérience, alors que la traque italienne de celui qui *l'intéressait* s'est montrée résolument décevante. En outre, considérant le motif de la chasse de l'Autre comme nécessairement *vitale*, essentielle même, comme l'opportunité d'une potentielle survivance des instances de pouvoir, sa quête effrénée paraît toujours répondre d'une enquête narrative inhérente à l'œuvre, une enquête sans laquelle, finalement, il n'y aurait pas d'histoire. Ainsi, la traque instituée à l'encontre de l'altérité permet la considération d'un ensemble de rouages narratifs ambigus, d'un narrateur complice mais toujours ironique participant systématiquement de la relance comme de la progression de cette enquête. Dans cette perspective, la mise en exergue d'une métalepse narrative¹³ semble foncièrement destinée à restituer et entretenir le besoin vital de cette traque comme processus de survivance de l'ensemble des personnages ainsi que du texte à l'œuvre.

A cet égard, dans *Fortunio*, pareil système de prédation est immédiatement mis en exergue du fait de la caractérisation des personnages parisiens comme une « ménagerie », celle du comte George. Annoncés comme des « lions et des tigres¹⁴ », les convives du souper seraient vraisemblablement censés incarner et représenter ce système de prédation, rassemblés autour d'une table concentrant le monde, consommée par le *monde*¹⁵. Or, cette tablée est languissante, dans l'attente du mâle dominant supposé éveiller ces chasseurs léthargiques dont la seule considération de l'influence est dévoilée par le fait que les *incomparables* s'apparentent à de « délicieuses filles paternellement dressées par le grand George lui-même¹⁶ ». De ce fait, les tigres, dont « l'indolente sécurité et l'aplomb patricien » sont confortés par le dressage¹⁷ de la femme-objet, semblent immédiatement afficher les rouages d'une traque tronquée puisqu'instituée par des animaux assurés de leur survivance, domestiqués par leur apport de

¹³ Voir II.2.C. L'Autre par lui-même : un « récit de soi » problématique et orienté. p. 199 pour une analyse de la métalepse narrative. Voir II.3.A.a. La langue comme outil d'initiation. p. 211 pour comprendre les enjeux de l'enquête susmentionnée.

¹⁴ Martine Lavaud souligne, note 1 page 688 in *Fortunio, Partie Carrée, Spirite (op. cit.)*, le fait que « Lions [est un] « Terme venu d'Angleterre, et qui, par allusion aux lions de la tour de Londres visitée par tous les voyageurs, a été appliqué d'abord à des personnages célèbres à un titre quelconque que la haute société invitait pour se faire honneur de leur présence. [...] Se dit, par extension, de jeunes gens riches, élégants, libres dans leurs mœurs, et qui affectent une certaine originalité, et particulièrement font de grandes dépenses » (Littré). – *Ménagerie intime* (Lemerre, 1869 ; éd. Paule Petitier, *Equateurs parallèles*, 2008) est le titre d'un ouvrage que Gautier consacra à ses animaux domestiques. La ménagerie de George contient non des « lionnes » mais des *tigres*, que Littré définit comme des « hommes insensibles à l'amour ».

¹⁵ Voir III.1.C.a. Biens et arts : consommation ou dévoration ?. p. 283.

¹⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 53.

¹⁷ Qui n'est pas, également et par extensions, sans faire penser au *dressage* de la table.

capital comme par la monstration de leur puissance. Cette considération se donne également à lire en 1848, alors que l'aubergiste bourgeois « qui, étant unique, se sent maître de la situation et ne craint pas que les voyageurs puissent lui échapper¹⁸ », s'enorgueillit d'être l'incontestable patriarche de Folkstone, propriétaire du *Lion rouge*. S'il conviendra de revenir en aval sur la définition militaire d'un pareil emblème¹⁹, l'analogie entre le bourgeois et le *roi* du règne animal n'est pas sans restituer, de nouveau, la perspective de l'homme avide et carnassier qui se nourrit exclusivement d'or et de biens matériels mais, surtout, qui se goinfre du capital de l'Autre, le prédateur mâle n'étant, dans le règne animal, que peu disposé à la chasse dont il laisse l'initiative à la femme. Or, la courtisane Musidora, comparée à un « colonel de dragon », est tantôt associée à la chatte, petit félin entretenu mais perfide²⁰, à une couleuvre, toujours prête à bondir, dans la même veine que la cruelle Soudja-Sari, mais également à un oiseau, fragile et, lui aussi, objet de prédation. En ce sens, là où les hommes, bourgeois et/ou embourgeoisés, n'ont que les apparences du chasseur, la jeune femme incarne à proprement parler la représentante de la prédatrice avide mais dont la fragilité *naturelle* ne manque jamais d'être réhaussée.

En effet, après le récit de l'infructueuse traque de la Parisienne Arabelle et lorsque George qualifie le marquis oriental de « bel oiseau²¹ », permettant de mettre en perspective l'insaisissabilité de Fortunio – donc l'enjeu particulier ainsi que le plaisir de sa traque, puisqu'elle est impossible au sein des lieux communs de monstration de cette aristocratie languissante – comme l'ensemble des relations de prédatrices entre les convives du souper (cf. « Alfred, l'amant en expectative de Cinthie » F, 61), Musidora tente sa première approche par « toute espèce de moyens²² ». Alors que Fortunio est d'abord décrit, par le narrateur, comme « un jeune jaguar²³ » ou encore un « jeune taureau vierge du joug²⁴ », il devient dès lors « plus fluide et plus mobile que du vif-argent²⁵ » « jou[ant] prudemment à l'entour de la nasse et n'y entr[ant] pas », aussi insaisissable qu'« un hérisson » que la jeune femme tente, maladroitement et sans comprendre, de saisir dans une « toile d'araignée²⁶ ». Face à l'indifférence du marquis, la courtisane parvient cependant à lui subtiliser son portefeuille, ce qui amène à sa

¹⁸ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 219.

¹⁹ Voir III.1.A.b. Conquête de l'Autre : témoignage des failles d'une société acculée. p. 265.

²⁰ Mais qui sera mise à mal par la tigresse, véritable, du marquis Fortunio.

²¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 61.

²² *Ibid.*, p. 73.

²³ *Ibid.*, p. 69.

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁵ *Ibid.*, p. 73.

²⁶ *Ibid.*, p. 75.

considération, par George, comme « une fille bien élevée²⁷ ». Or, alors que ça première chasse est ternie par l'échec d'un rapport direct, il semblerait que ce vol permette l'institution de la véritable traque, celle *hors du monde*. En effet, se remémorant l'inaccessibilité de Fortunio, le corps de la courtisane, « avec une activité de belette qui cherche un trou pour fourrer son museau pointu et entrer en quelque resserre pleine de lait et d'œufs frais²⁸ », est associé à « des tentacules d'insecte ou des cornes de colimaçon », loin de la féminité qu'elle est supposée incarner. De surcroît, le portefeuille reste impénétrable, ne peut être éraflé de ses « ciseaux anglais²⁹ » puisque fabriqué d'une « peau de lézard ou de serpent [...] plus dure que le cuir d'un paysan ou d'un buffle et qui rendait toute incision impossible », en somme de deux types d'altérité. Parvenant par *hasard* à ouvrir le mystérieux objet, Musidora en est immédiatement effrayée, semble devenir, à son tour, traquée par les fragrances comme la découverte de ce qu'il contient. Malade, la jeune femme confie alors l'observation du portefeuille à la Parisienne qui, à son tour, « le flaira, le retourna, le visita dans les plus intimes recoins³⁰ » sans davantage de succès, décidant d'en confier l'étude à « des professeurs pour toutes les langues qui n'existent pas », c'est-à-dire les mêmes lions improductifs qui furent écroués durant le souper du comte... À partir de cette nouvelle traque s'amorçant sous les auspices de l'intellect, les deux jeunes femmes répondent, en ce sens et toujours, des codes de la société mondaine de référence, codes qui ne permettent pas, en définitive, de s'approcher de l'objet de désir. « La reine de ce monde élégant et joyeux³¹ », en somme d'un *monde* de faux-semblants qui dépérit, permet ainsi et dans une certaine mesure une projection métonymique de la chasse, de l'enquête à l'œuvre, d'une traque impossible au sein même de l'espace supposé de monstration. Cette perspective est, par ailleurs, de nouveau mise en perspective en 1856, dans la nouvelle *Avatar*, au cœur de laquelle le motif de l'impénétrable portefeuille est repris lorsque le comte Olaf de Saville se met à la recherche d'indices qui lui permettront d'accéder de nouveau à l'hôtel Labinski, après qu'il en fut chassé par ses propres domestiques dont il devient le « captif³² ». Ainsi, alors qu'il s'adonne à « la visite domiciliaire³³ » de la chambre d'Octave, le comte découvre, dans un tiroir, « un portefeuille en cuir de Russie fermé par une serrure à secret » mais dont l'inspection est interrompue par Alfred, ami du Parisien qui n'est pas sans rappeler, en outre, son homonyme dans *Fortunio*, et auquel il refuse une apparition dans le *monde*. Essayant d'ouvrir l'objet, à

²⁷ *Ibid.*, p. 80.

²⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁹ *Ibid.*, p. 89.

³⁰ *Ibid.*, p. 97.

³¹ *Ibid.*, p. 111.

³² GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 329.

³³ *Ibid.*, p. 335.

l'instar de Musidora, Olaf parvient à accéder à son contenu, « le ressort touché *par hasard* [cédant]³⁴ » pour révéler « plusieurs papiers, noircis d'une écriture serrée et fine » ainsi qu'un « portrait au crayon de la comtesse Prascovie Labinska ». Jaloux et blessé dans son *ego*, non seulement de mari mais surtout d'homme, Olaf « continua avec une trépidation nerveuse l'examen du portefeuille mystérieux³⁵ ». Alors que la courtisane découvrait, dans celui de Fortunio, deux poèmes dont l'un s'apparentait à la peine d'une amante éconduite, Olaf reconstitue lui aussi et peu à peu les pièces de ce puzzle comme les rouages de la traque de son identité, en cours d'inquisition, en surprenant l'amour inconditionnel de son rival pour sa femme. Cependant, et comme la courtisane, si le comte à l'intuition, ironique, d'« un pacte avec le diable pour [lui] dérober [son] corps et surprendre sous [sa] forme l'amour de Prascovie³⁶ », « troublé » par « une pareille supposition », il ne saurait en comprendre les tenants, ce qui le conduit de nouveau chez le docteur Cherbonneau mais surtout chez le docteur B***, incarnation d'une institution aveugle et aveuglée par l'assurance de son savoir. En outre, c'est de nouveau « par hasard³⁷ » qu'il parvient au précieux sésame, une « carte d'invitation de la comtesse Labinska », qui lui permettra de pénétrer effectivement au sein de l'hôtel pour cristalliser l'inévitable duel à venir avec *l'usurpateur*, tout comme Musidora recevra un « talisman » (F, 110 ; A, 342) de papier l'informant de l'intérêt, décevant, du marquis oriental. Ainsi, dans les deux œuvres, l'ouverture du portefeuille secret permet d'amorcer les tenants de la chasse en cours, sans pour autant – bien au contraire – en assurer le succès du fait de l'incompréhension immédiate de son contenu, Olaf comme Musidora succombant dans un premier temps aux tourments de la « jalousie » (A, 337 ; F, 112). « Musidora n'a plus qu'une idée en tête – trouver Fortunio et s'en faire aimer³⁸ » alors que le comte sera résolument concentré à la réappropriation de son corps, « son blason, sa femme, sa fortune³⁹ ». Et lorsqu'Olaf parvient à pénétrer au sein de son hôtel grâce à une carte d'invitation tout à fait mondaine, Musidora réamorçe quant à elle sa chasse après la visite du comte George, les deux personnages ne parvenant donc pas à se détacher des codes du *monde* afin de satisfaire la traque de l'objet de désir.

Dans le cas de la courtisane, l'isotopie de la chasse est, par ailleurs, tout à fait remarquable. En effet, alors que la jeune femme disparaît une première fois aux yeux de la

³⁴ *Ibid.*, p. 337. Nous soulignons.

³⁵ *Ibid.*, p. 338.

³⁶ *Ibid.*, p. 340.

³⁷ *Ibid.*, p. 342.

³⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 112.

³⁹ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 337.

société de référence, « les chiens sont dépistés ; ils ont beau rôder sur les promenades le nez à terre, cherchant la trace [...] elle n’y était pas⁴⁰ ». La traque de « la ménagerie des lions et des tigres⁴¹ », toujours cantonnée à un désir, un besoin d’apparition publique, conduit de ce fait et trompeusement à amorcer la propre traque de la courtisane au bois de Boulogne, en somme au cœur d’un « bois à la mode⁴² » et sous les yeux d’Alfred ou encore de George, se privant donc de ceux de Fortunio. Ici, page 125, le vocabulaire de la chasse est de nouveau structurant, la courtisane « battit toutes les allées », elle est « enragée », soumise à une « rage d’équitation » qui témoigne de sa course « si violente », une course contre la montre, une traque vitale. Comparée à une *guerrière*, la jeune femme est pourtant, et à la suite de ce nouvel échec, contrainte d’être raccompagnée par George lui-même, « qui allait au petit pas comme un curé de village monté sur un âne⁴³ », ce qui ne manque pas de faire jaser le *monde* : le comte est, ce jour, l’heureux *propriétaire* des grâces de la courtisane convoitée. Cette ultime tentative au sein des lieux communs de monstration conduit cependant la jeune femme à sa première tentative de suicide, soit à la disparition la plus complète d’elle-même, étape requise pour parvenir à l’indice suivant lui permettant en définitive d’entraîner l’objet de son désir, mais non de l’apprivoiser... puisque « l’amour de Musidora avait réveillé ce désir de pénétrer les mystères de sa vie⁴⁴ ». Or, la femme du *monde* se laisse aller à la prétention d’une pareille pénétration, après avoir finalement – pense-t-elle – attrapé le marquis, ne se doutant pas du caractère orchestré de sa chasse, de l’asservissement de sa traque. Estimant que « d’un seul pas, elle était parvenue au fond de cette vie si inconnue et si difficile à pénétrer⁴⁵ » – ambition mondaine réitérée par Alfred, page 185, « je pénétrerai ce mystère, et j’aurai la Musidora » – la courtisane s’embourbe dans le terrier si ardemment désiré pour, peu à peu, *se* disparaître, ce qui sera entériné lors de leur monstration commune à l’Opéra, marquant en apparence le triomphe de la courtisane mais pourtant destiné à marquer celui, ambivalent, de l’Oriental⁴⁶. Cette perspective est notamment mise en exergue du fait de la croyance de la cruelle mais non pervertie Soudja-Sari qui reconnaît, à juste titre, que l’être démiurgique n’est jamais « resté aussi longtemps en chasse⁴⁷ ».

⁴⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, pp. 115-116

⁴¹ *Ibid.*, p. 115.

⁴² *Ibid.*, p. 124.

⁴³ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁶ Voir III.2.C.a. De la monstration à la dé-monstration : la performance d’une victoire altérée. p. 342.

⁴⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 207.

En outre, et là où la femme-objet ne saurait témoigner d'une once de domination effective, aveugle quant au fait qu'elle n'est autre que l'objet même de la chasse supposément instituée (rouages également mis en exergue dans *Partie Carrée*, alors qu'Edith fuit la rage de « bête fauve » (PC, 333) de Volmerange « dans cette course de biche traquée » (PC, 334), la confrontation d'homme à homme, après la traque virulente, propose soit la réaffirmation d'un rapport de domination (« une hyène acculée par un lion », PC ; Dolfos face à Volmerange, page 370) soit celle d'un rapport de force (« les deux hommes se saluèrent froidement en se lançant des regards fauves à travers le masque de marbre de la politesse mondaine, qui recouvre parfois tant d'atroces passions », A ; Olaf face à Octave, page 357). Dans *Fortunio*, ce rapport de force est tout à fait ambivalent dans la mesure où, nouvellement arrivé à Paris et « après avoir chassé le tigre sur un éléphant [...] il lui semblait piquant de courir le renard, en habit rouge, avec les membres du Parlement, sur un cheval demi-sang⁴⁸ ». Alors que la monstration comme l'affirmation de la virilité mondaine reposent sur la chasse, cette activité permet à l'Oriental de saisir les rouages grippés d'une instance de domination résolument problématique sur laquelle reposera, en définitive, l'institution de la traque de Musidora, traque avortée du fait, notamment, de « ses stupides idées européennes⁴⁹ » qui n'ont pas su répondre à un désir de sublimation dans la mesure où elles sont proprement ignobles. La traque parisienne n'a, en effet, rien d'idéal ni de beau puisqu'elle répond nécessairement d'un besoin matériel et matérialiste de monstration. Cela se donne toujours à lire en 1856 lorsque le docteur Cherbonneau traque les savoirs lointains de l'Inde dans la perspective d'obtenir un nouveau *corps*, l'avortement de la chasse italienne d'Octave lui offrant l'opportunité de *dresser* l'animal blessé, le *lion* acculé dont répond également Olaf lorsqu'il se rend compte qu'il est, sous les apparences de l'*autre* prédateur, chassé de son territoire et dépossédé de ses biens. En ce sens, dans la narration de sa quête, Cherbonneau propose non pas au Parisien la chasse de l'objet de désir en subtilisant au dominant l'ensemble de ses propriétés, il tend bien à la démonstration de sa propre traque, celle de la satisfaction d'une ambition supposée de *poésie* au profit de la réaffirmation des manques et manquements des sociétés ouest-européennes.

Cette narration ambivalente est des plus saisissantes, pour finir, au sein de la nouvelle de 1837. En effet, si les tenants de la traque de Cherbonneau reposent sur la manipulation de deux sortes de prédateurs, celle supposée de Fortunio est instituée par un narrateur ironique et tout tourné vers la manipulation non seulement de la narration en cours mais, surtout, de son

⁴⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 216.

lectorat. Ainsi, dès la page 91 et au cours de l'ensemble du chapitre V, qui correspond au premier chapitre complet reposant sur la métalepse narrative⁵⁰, le narrateur ambigu et cynique se joue de la contrariété de son personnage pour réaffirmer celle d'un lectorat profondément déçu par l'ouverture du mystérieux portefeuille. Contrecarrant la *domination* de ce héros de choix résolument problématique, le narrateur institue et confirme pourtant les tenants comme la justification d'une pareille chasse afin que son *héros de roman* « arrive mort ou vif au bout de nos deux cents et quelques pages ». Attisant ainsi une curiosité déjà taraudée, le narrateur place dans la bouche de son médiocre comte George les présupposés du succès de la narration en cours : « j'espère bien que tu vas nous conduire au vrai terrier de ce madré renard, qui nous a toujours donné le change, dans la calèche que tu m'as si adroitement gagnée⁵¹ ». Tel est, en ce sens, l'enjeu du pari véritable ; il s'agit de conduire, au terme d'une pernicieuse enquête comme d'une chasse violente, à l'Eldorado, l'espace idéal et idéal au sein duquel la « pensée véritable » de l'auteur est, seule, disposée à se révéler. En somme, l'insistance de la traque de Fortunio ne permettrait, finalement, que de réaffirmer subtilement les tenants et aboutissant des doctrines de l'Art pour l'Art si chères à Gautier... Or, l'ensemble des personnages mondains de la narration ne saurait y parvenir, puisqu'il revient seulement et en définitive à ce narrateur moqueur de découvrir à son lectorat le palais merveilleux, palais duquel aucune des instances de pouvoir n'est finalement digne. En effet, et alors que le désir de « pénétrer les mystères de [la vie de Fortunio]⁵² » est à son comble, alors que sa maison de campagne est finalement accessible mais résolument incomplète, le narrateur suggère que « nous n'avons rien à communiquer au lecteur de plus intime sur le compte de Fortunio ; toutefois nous espérons le traquer bientôt dans sa dernière retraite. ». Coup de théâtre, la garçonne tant attendue n'est pas représentative de la perfection incarnée par le démiurgique personnage⁵³ ! La traque de Musidora est incomplète, elle sera tragiquement parachevée lors de leur monstration à l'Opéra ce qui condamnera, en définitive, l'opportunité d'achever son initiation pour réaffirmer l'aveuglement, les limites de la société mondaine décadente et, finalement, obnubilée par les apparences de son triomphe. Le chapitre XIX, également présenté sous la forme d'une métalepse prenant à partie le lectorat encore déçu, fait de nouveau retentir le cor d'une chasse inachevable et dont il ne saurait se satisfaire, l'aristocratie mondaine de référence se gargarisant

⁵⁰ Qui pour rappel est défini par Genette comme suit : « Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. » in GENETTE, Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 243.

⁵¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 120.

⁵² *Ibid.*, p. 172.

⁵³ Ce qui ne manquait pas d'être mis en exergue par le titre initial du roman-feuilleton : *L'Eldorado*.

quant à elle de l'illusion de sa puissance. Or, « nous étions venus à bout de lui mettre la main sur le collet et de pénétrer dans une de ses retraites – peut-être même dans son terrier principal ; et voilà que toutes nos peines sont perdues ; – il nous faut nous remettre en quête et flairer sur tous les pavés la trace de ce nouveau mystère⁵⁴ ». « Hic jacet lepus : c'est là que gît le lièvre⁵⁵ » ; cependant Fortunio n'est ni lièvre ni renard traqué par les dérisoires parlementaires, il est le tigre indomptable, le lion véritable et l'incontestable roi de la jungle parisienne. Alors que le narrateur réaffirme constamment les rouages d'une chasse reposant sur la traque de l'être démiurgique, dont le terrier est en définitive inaccessible à la prosaïque société aristocratique, l'ironie de sa situation comme son jeu du lectorat permettent de confirmer non seulement sa position de domination, ils consolident dans le même temps la retentissante construction de l'esthète comme redoutable prédateur, à l'instar du paradoxal docteur Cherbonneau.⁵⁶

En définitive, la chasse instituée par les instances supposées de pouvoir ne manque jamais de traduire l'immuable échec d'une tentative de réaffirmation non seulement de leurs ambitions mais aussi de leur influence. Persuadée d'être instigatrice d'une traque de l'Autre destinée à réaffirmer les rouages de sa puissance – mais surtout son illusion –, la société mondaine de référence est, finalement, traquée par ses propres insuffisances, aveuglée par l'opportunité d'un bénéfique salvateur (que ce soit une calèche, une alternative indienne ou encore un amour rejeté). Du bourgeois anglais à l'aristocratie française embourgeoisée, la quête de l'altérité tend un instant à l'opportunité d'une sorte de revitalisation, à laquelle le lectorat semble fondamentalement participer, lui aussi. Or, et dans la mesure où l'idéal synchrétique est rejeté par un système de prédation médiocre, les rouages d'une domination sous-jacente et délibérément invisibilisée tendent à réaffirmer les failles de l'eurocentrisme mais aussi à dénier toute forme de profit puisque l'ensemble des *chasseurs* initiaux est vraisemblablement destiné à la mort ou à la folie. En ce sens, et alors que l'Autre est énoncé comme le *véritable* prédateur, la chasse se meut finalement en guerre de conquête, la victoire sur une altérité démiurgique apparaissant dès lors comme seule opportunité d'une potentielle forme de salvation : celle d'un narcissisme brisé.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁶ Voir III.2.A. Altérité consommatrice. p. 306.

b. Conquête de l'Autre : témoignage des failles d'une société acculée

Ainsi, à l'instar de la chasse d'une altérité démiurgique témoignant d'une indéniable puissance comme d'une forme de domination idéale concentrée dans sa capacité à se soustraire au regard inquisiteur du *monde*, l'isotopie de la conquête, sous les auspices d'une ambition militaire, apparaît également comme structurante de l'ensemble du corpus de cette étude. Au sein des capitales ouest-européennes, régies par un système de prédation, l'opportunité d'une saisie de l'Autre semble en effet reposer sur le besoin vital et absolu de le situer mais, surtout, de s'emparer de ce qu'il représente, à savoir une alternative à l'insuffisance perpétrée par la société mondaine de référence dans le but de parvenir à la réaffirmation, pourtant systématiquement catastrophique, des ambitions de celle-ci, ambitions structurées par la démonstration chaotique d'un capital hétérogène. Ainsi, et alors que la conquête des savoirs lointains instituée par Cherbonneau n'a de cesse d'être confortée par un ensemble de comparaisons entre une construction fantasmagorique de l'Inde et celle d'une certaine modernité européenne, comparaison qui permet, notamment, d'accéder aux inviolables seuils des pagodes – contrairement à ceux du foyer anglais, développés dans *Partie Carrée* – le registre de la prédation développé dans *Fortunio* et analysé en amont de cette étude ne saurait s'exprimer hors des rouages d'une violente démonstration militaire, la conquête relevant systématiquement les enjeux à payer dès lors qu'une prétention à obtenir les faveurs de l'Autre est esquissée. Structurellement mise en exergue quant à la quête instituée à l'égard du marquis oriental, la conquête de l'altérité radicale, à savoir la femme, en propose dès lors le miroir déformé et déformant, le violent système de domination masculin et aristocratique étant toujours, et en définitive, ironiquement malmené par la toute-puissance inhérente à la figure de l'étranger, illustratrice d'un « fantasme de domination⁵⁷ ».

Dans *Fortunio*, en effet, le pari institué entre le comte George et la courtisane Musidora apparaît comme l'enjeu d'un pouvoir aussi bien absurde que déséquilibré, d'abord mis en exergue par le comportement violent de l'aristocrate. Ainsi, page 56 de la nouvelle et alors que le souper est au comble de son languissement, le patriarche s'interroge sur la sobriété de celle qu'il a *dressée* : « prenant le verre qu'elle n'avait pas encore touché, il le lui porta à la bouche, et, appuyant le bord contre ses dents, il lui infiltra la liqueur goutte à goutte. Musidora se laissa faire avec la plus profonde insensibilité. ». Le caractère sexuel d'une pareille entreprise, tendant à démontrer le pouvoir de l'homme sur la jeune femme victime d' « un ennui

⁵⁷ BHABHA, Homi K, *Les lieux de la culture, op. cit.*, p. 137.

incommensurable », permet d'une part de témoigner de la domination apparemment effective de George sur celle qu'il estime comme son bien, une possession matérielle à laquelle il avait « pourtant inculqué les meilleurs principes », mais aussi, d'autre part, de confirmer la puissance superficielle du comte puisque la courtisane refuse son baiser forcé. La violence de la conquête du corps de l'Autre ainsi instituée, mais immédiatement déçue, sera alors réhaussée chapitre X lorsque George se permettra d'embrasser, à deux reprises et sans son consentement, la camériste Jacinthe. Après sa disparition du *monde*, la courtisane contraint en effet son *bienfaiteur* à consentir « à toutes les choses les plus humiliantes [s'il ne parvient] pas à forcer la consigne⁵⁸ », frappant le concierge et « embrass[ant] résolument⁵⁹ » la domestique à son arrivée, « non sans avoir embrassé Jacinthe, comme en entrant⁶⁰ », lors de son départ. En somme, dès lors que le fat personnage ne parvient plus à faire briller son influence comme son pouvoir sur la courtisane au sein de la société mondaine de référence, notamment en ses lieux de monstres, il s'évertue à réaffirmer les tenants de son pouvoir en pénétrant impunément au cœur des espaces apparemment entretenus par ses propres apports de capital, allant même jusqu'à proposer à *la Musidora* de *lui envoyer le Fortunio* s'il parvient à *le joindre* (F, 122) dans le seul but d'exposer à la vue de tous et à ses côtés la courtisane la plus à la mode. Enorgueilli par le pouvoir de l'argent, le comte se comporte ainsi comme en territoire conquis, assuré de son influence bénéfique puisqu'il octroie à sa favorite un délai supplémentaire quant à la conquête de Fortunio, assuré de sortir grand vainqueur de cette bataille ridicule à laquelle il contribue en donnant à la jeune femme des informations selon lui bénéfiques mais fondamentalement erronées dans la mesure où le marquis échappe systématiquement aux codes mondains. Pareille considération se donne également à lire quant au comportement d'Alfred, par ailleurs jugé « trop bête⁶¹ » par le narrateur de la nouvelle. Alors que la courtisane parcourt farouchement les rues de Paris en direction du bois de Boulogne, « elle rencontra Alfred qui revenait du côté de Paris⁶² ». Ce dernier, après l'infructueuse conquête de Phébé, qu'il délaisse au profit de la plus-value Musidora, manque de tomber de sa monture alors qu'il espère « lui exposer sa flamme ». Le ridicule personnage « de peur de la manquer, [...] se mit en faction à la porte Maillot, et s'y tint dans une immobilité aussi complète qu'un carabinier en sentinelle devant l'arc de triomphe du Carrousel » ; or, la courtisane « était complètement hors de vue », cette considération permettant ici de confirmer le fait qu'elle tend, elle aussi et peu à peu, à échapper

⁵⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁶¹ *Ibid.*, p. 92.

⁶² *Ibid.*, p. 124.

au regard inquisiteur des hommes du *monde*. En outre, et comme le rappelle le marquis lui-même, « "triomphe" n'a pas de rimes⁶³ », l'esthète étant parfaitement au fait des rouages d'une domination revendiquée mais pourtant profondément lacunaire. Cette perspective est tout à fait remarquable, en outre, lors de la monstration de la courtisane et du marquis à l'Opéra alors qu'Alfred foment sa conquête de la Musidora, « de l'air le plus avantageux et le plus triomphant du monde⁶⁴ ». S'il conviendra de revenir spécifiquement sur la notion de « triomphe » ici esquissée⁶⁵, elle ne manque pas de relever, dans le cadre de la performance d'une conquête de la femme et en vue d'une réaffirmation d'influence comme de domination, les insuffisances d'un système masculin et aristocratique reposant foncièrement sur le principe d'une monstration de ce pouvoir, un pouvoir artificiel et *ignoble* bien en deçà de la conquête féminine incarnée par la traque du marquis oriental sauvé par son « extrême beauté⁶⁶ » des affres d'une relation superficielle destinée à rassurer un *ego* masculin blessé.

En effet, au cours du souper ouvrant la nouvelle de 1837, l'introduction de l'être démiurgique est amorcée sous les auspices de la guerre, l'isotopie militaire structurant le désir vital de le saisir. Ainsi, au cours d'un dîner précédent raconté par Arabelle, le bataillon de domestiques de Fortunio, dédouanés pour leur silence, est apparu « en grande livrée⁶⁷ », « une légion d'aides et d'officiers de bouche, portant de grandes mannes couvertes de quoi ravitailler une armée ». Et si le concierge de Musidora se fait battre par George, la violence du comte lui permettant de pénétrer la retraite de sa favorite, l'argent de la Parisienne ne parvient pas à « corrompre le vertueux dragon de ce château enchanté », la conquête de Fortunio devenant dès lors aussi fantastique et merveilleuse que fantasmagorique. Assuré de l'échec de la campagne de la Musidora, il semblerait que ce soit l'institution du pari médiocre qui annonce pourtant l'arrivée tant attendue du marquis, finalement entré dans l'arène et métamorphosant l'alanguie courtisane en « cavalier debout sur ses étriers, qui s'apprête à frapper et qui assure son coup⁶⁸ ». La caractérisation de la courtisane en cavalier intrépide est alors immédiatement confortée par la confirmation de « la périlleuse conquête qu'elle tente », le terme apparaissant spécifiquement, toujours page 68. L'isotopie de la guerre est ouvertement mise en exergue, en témoigne l'emploi des termes « assassine », « vainqueur », « décocher », « percer » ou encore « coup décisif », le duel entre l'objet de désir et l'objet-désir permettant tous les coups. Telle

⁶³ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁵ Voir III.2.C. « Victoire » de l'altérité, ambivalence d'un triomphe. p. 341.

⁶⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 112.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 68.

une « couleuvre », la courtisane est non seulement en chasse, elle performe une guerre de conquête destinée d'une part à obtenir un bien matériel la mettant en valeur mais aussi, et surtout, lui permettant de réaffirmer la puissance de ses charmes de « colonel de dragons », au sein de l'aristocratie mondaine de référence, en conquérant l'impénétrable Fortunio. Par ailleurs, cette dernière semble ici, et de manière tout à fait insuffisante par définition, performer le comportement inquisiteur et donc médiocre de son propre *dominant*. En effet, celle qui refusait de boire en l'absence du marquis se retrouve finalement, page 75, à lui subtiliser son verre alors que celui-ci propose de la servir. Lui ordonnant « passez-moi votre verre », la courtisane « le porta à ses lèvres par le côté qu'avait effleuré la bouche de Fortunio ». Avide, la jeune femme reproduit ainsi le système de prédation auquel elle est irrésistiblement soumise, subtilisant aussi bien la liqueur que les apparences d'un baiser aussi puénil qu'artificiel, ce qui ne manque pas de rehausser l'insensibilité du jeune homme à l'égard de celle pétrie des ambitions égocentriques et matérielles de ses propres bourreaux. Pareille inquisition se donne ainsi à lire dans « l'air d'un champ de bataille⁶⁹ » de la nappe de l'ignoble souper⁷⁰ où le « désordre⁷¹ » et la destruction côtoient la « lutte » et le « courage », vain, d'un « désespoir » cuisant, témoignage des insuffisances certaines d'une société enorgueillie d'un prestige révolu et s'évertuant à combattre les failles de son propre système de représentation ; ce dernier reposant, vraisemblablement, sur un étalage de richesses exotiques destinées non pas à l'émerveillement mais bien à une lutte contre la fatalité catastrophique de leur condition. À la reconquête de leur sphère d'influence, au sein d'un espace régi par les manques et manquements de leurs ambitions⁷², la première tentative de la courtisane ne peut donc qu'être vouée à l'échec, Fortunio s'éclipsant à l'instant où George incendie son salon, piqué dans son *ego* par la surpuissance de celui qu'il considérait pourtant comme son invité, confondant dès lors débauche et débâcle. Ainsi, lorsque la courtisane se trouve en possession du portefeuille subtilisé, il n'est pas anodin que l'isotopie de la guerre régisse une fois de plus ce premier contact intime avec l'altérité, un premier contact destiné à « ouvrir les hostilités⁷³ » comme à exacerber la curiosité du lecteur, après l'infructueuse rencontre. Affirmant « j'en viendrai à bout », la jeune femme, ici ouvertement infantilisée, tente par la force de « vaincre la résistance » de l'objet secret, ce qui la conduit irrévocablement à une nouvelle défaite. Qualifiée

⁶⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁰ Voir III.1.C.a. Biens et arts : consommation ou dévoration ?. p. 282.

⁷¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 79.

⁷² Voir I.2.A.a. Espaces intérieurs : questionnement des marginalités. p. 83.

⁷³ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 88.

d' « enfant malade⁷⁴ », la cruelle courtisane, enfermée dans un système non seulement de prédation mais de désir avide de conquête, ne saurait en ce sens, en reproduisant les travers de la société mondaine de référence, parvenir un tant soit peu à l'Idéal représenté par l'Oriental, un idéal de domination sublime participant de son inégalable – mais surtout impossible – beauté.

En somme, l'insaisissabilité de Fortunio devient le témoignage de son indicible beauté, l'incarnation apparemment parfaite d'une virilité idéale et idéale puisque proprement inaccessible, au cœur de la capitale française désenchantée. « L'obstacle et le désir » deviennent ainsi le fer de lance de cette conquête désormais vitale, le motif d'un amour incendiaire mais revitalisant contrecarrant pour la première fois le bûché intenté par George afin de *réveiller* l'orgie languissante sans pour autant prévenir celui qui détruira son hôtel, mais non sa vie ni son passé de débauche quoi qu'elle en dise. La violence des sentiments de la courtisane, condamnée non plus par la quête de la satisfaction de son désir mais l'opportunité d'une alternative au sein de la société mondaine de référence, se trouve acculée par l'impossibilité de son entreprise quasi militaire puisque fondamentalement influencée par le culte des apparences entretenu par le *monde*, en témoigne la certitude selon laquelle « si Fortunio [la] voyait ainsi, [elle serait] sûre de sa victoire⁷⁵ ». Or, « comment vaincre un ennemi fuyant qui ne veut pas combattre ? ». Mêlant *eros* et *thanatos*, le caractère passionnément belliqueux de la jeune femme qui, après l'irruption de George dans son hôtel « avait un petit air délibéré et triomphant⁷⁶ », à l'instar du stupide Alfred, n'a rien de l'Amazone décrite lors de la course à Boulogne mais constitue bien le miroir déformé et déformant de la superficielle et insuffisante domination perpétuée par des hommes particulièrement médiocres desquels elle reproduit systématiquement les codes et les failles. Ainsi, si elle parvient, du fait de son abandon le plus total – à savoir sa tentative de suicide avortée mais, surtout, le meurtre de sa chatte, synecdoque de sa condition de courtisane – à se voir ouvrir les portes de la maison de campagne du marquis, elle marque le plus résolument l'échec cuisant de la campagne militaire de prime abord instituée : celle de la conquête effective de Fortunio, son impossible mais outrageusement envisagé domptage. Fortunio n'est pas un petit félin *paternellement dressé*, il est le « dernier type de la beauté virile⁷⁷ », dont l'expression parfaite fut un temps soumise au regard aveuglé et narcissique du *monde*, un « tigre » et un « jaguar » s'en appropriant l'espace et les codes pour

⁷⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 179.

tenter de façonner un idéal féminin et européen ; en somme une beauté imperfectible, donc impossible. Cet échec est, pour ainsi dire, immédiatement marqué par la considération du bois de Neuilly, pourtant dépeint sous les yeux de la passion, « comme une armée en déroute⁷⁸ », alors qu' « il semblait qu'aucune des adversités humaines n'eût prise sur [Fortunio]⁷⁹ ». Or, bien que le narrateur relève ironiquement, page 145, qu'il n'existe pas de « peloton conducteur » permettant de comprendre ni de *sortir* du cœur comme des tourments des passions féminines, l'introduction de la courtisane au sein de la « retraite inconnue⁸⁰ » du marquis la conduit irrésistiblement à savourer ce qu'elle estime comme une *victoire*, une *vengeance* à l'encontre du *monde* mais surtout des autres *incomparables*, perpétuant ainsi et toujours le système d'envie et de besoin institué par ceux qu'elle prétend tant honnir – et qui l'éloigne, *impalpablement*, de « l'idole de son cœur ». Pourtant, « les fanfares triomphales sonnaient déjà allègrement aux oreilles de Musidora ; car elle ne doutait plus de sa victoire et se croyait assurée d'emporter, sans coup férir, le cœur de Fortunio⁸¹ ». À l'Opéra :

*il n'était de bruit de par le monde que de la victoire remportée par Musidora sur le Fortunio introuvable et sauvage, qui s'était singulièrement apprivoisé ; la petite chatte parisienne aux yeux verts avait dompté le tigre indien [...]*⁸².

Or, la réaffirmation constante du triomphe de la courtisane, le terme apparaissant comme structurant dans sa relation à l'Oriental tout au long de la nouvelle, n'est pas sans mettre systématiquement en exergue les tenants de son indéniable défaite : elle n'a pas su s'émanciper des codes du *monde* ni de « ses stupides idées européennes », obnubilée par le profit d'une acquisition bénéfique sans pour autant, du fait de sa consommation par les hommes du *monde* puis de sa réification plastique par le marquis, parvenir à l'idéal syncrétique ici expérimenté. Possédée par son désir de conquête, celle qui est finalement conquise témoigne alors non seulement de son imperfectibilité mais de l'extrême faiblesse du système de représentation qu'elle incarne métonymiquement et dont le pouvoir repose, toujours, sur le culte des apparences comme sur une violence capitaliste résolument annihilatrice.⁸³ En somme, parfait soldat d'un monde d'illusions au narcissisme brisé, la courtisane, dépossédée d'elle-même (mais dont la prise de conscience est révélée par la réification esthétique proposée par le marquis

⁷⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 147-148.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁸¹ *Ibid.*, p. 139.

⁸² *Ibid.*, p. 187.

⁸³ Ces deux citations mériteront une étude plus approfondie et nuancée (Voir III.2.C. « Victoire » de l'altérité, ambivalence d'un triomphe. p. 341.). En effet, si la victoire illusoire de Musidora marque finalement celle indéniable du marquis sur le système de prédation institué par la société mondaine de référence, elle ne manque pas, dans le même temps, d'en esquisser une troublante ambivalence.

oriental), ne peut que conduire à l'annihilation d'un Beau irréalisable, au rêve de Fortunio d'un Eldorado en plein cœur de Paris. Finalement ennemie de ce qu'elle représente fondamentalement, la *femme de mauvaise vie* institue dès lors une guerre perdue d'avance contre le système qu'elle personnifie tout entier, à l'instar, semble-t-il, d'Octave de Saville dans *Avatar*.

En effet, là où Musidora incarne une bataille perdue d'avance à l'encontre d'une société prostituée, le mélancolique Parisien, en 1856, paraît annoncer, à travers l'infructueuse tentative d'une conquête de la féminité idéale et idéelle incarnée par la comtesse Prascovie, une nouvelle guerre envers un *ego* masculin brisé, réaffirmant de ce fait la fatalité de la condition de l'aristocrate, au début du Second Empire. Ainsi, après la défaite de l'expression de son amour en Italie, et alors que la comtesse relève le fait que « Dieu dit qu'il faut pardonner à ses ennemis⁸⁴ », paroles retranscrites par Octave lors de sa première entrevue avec le docteur Cherbonneau, la demeure parisienne de la divine Prascovie de même que son remarquable mari sont décrits par un narrateur ô combien ironique, soulignant de fait que « vous comprenez qu'avec un tel rival, Octave de Saville avait peu de chance, et qu'il faisait bien de se laisser mourir sur les coussins de son divan, malgré l'espoir qu'essayait de lui remettre au cœur le fantastique docteur Balthazar Cherbonneau.⁸⁵ ». En prenant directement le lecteur à parti, le narrateur semble ici tendre à amorcer les rouages d'un combat perdu d'avance contre « la douce meurtrière aimée » mais, surtout, contre un homme de pouvoir apparemment évident et seul détenteur de ce qu'il n'aura jamais. Octave est – et restera – un parasite dans le corps du « propriétaire expulsé⁸⁶ » sans jamais parvenir un tant soit peu, en dépit de l'obtention de l'image de l'être aimé, à la conquête de l'objet de désir. « Il avait bien le corps d'Olaf Labinski, mais il n'en possédait que l'apparence physique », ce qui le conduit maladroitement à une tentative d'appropriation de l'espace enchanteur de l'hôtel, dont les merveilles lui sont absolument et toutes refusées. La maladresse mais surtout la violence d'Octave à l'encontre de la femme ardemment désirée ne peuvent conduire qu'à la fuite d'un amour impossible puisque fondamentalement impur, souillé par l'ambition comme le narcissisme brisé du Parisien mélancolique. En ce sens, l'humiliation d'Olaf, « dépossédé de son corps », ne peut qu'en être plus grande et plus cruelle, ce dernier étant violemment chassé par ses propres valets lorsqu'il tente de *pénétrer sous le porche*⁸⁷, incapable d'être reconnu par ceux qui sont trompés par les

⁸⁴ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 294.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 300.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 322.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 328.

illusions de la puissance comme du pouvoir. En outre, qualifiant le corps d'Octave comme celui d'un « petit monsieur » insignifiant au regard du maître des lieux, « le noble comte Labinski », ils rendent outrageusement « à ce fantôme les honneurs qu'ils refusaient au comte véritable⁸⁸ » - et cela lui est intolérable. Ici, fantôme et fantasma semblent se confondre pour amorcer les rouages d'une campagne destinée à se faire recevoir par l'être divinisé d'une part mais, surtout, à conserver « son titre⁸⁹ », témoignage de sa domination effective.

A l'idée de « substitution », page 331, s'adjoint dès lors celle de « conquête » mais surtout de « campagne⁹⁰ » après qu'un « démon peut-être, lui avait volé sa forme, sa noblesse, son nom, toute sa personnalité, en ne lui laissant que son âme sans moyens de la manifester ». Or, la comtesse Prascovie reconnaît, sous les traits de son mari, l'âme d'Octave brûlant d'une ambition impure et éminemment matérielle : le désir de posséder l'idéal syncrétique seul à même de lui permettre de survivre au sein de la capitale française désenchantée⁹¹. Olaf, en dépit de sa puissance nobiliaire, matérielle et militaire, jalouse pourtant le rival du fait qu'il s'empare non seulement de tout ce qui constitue les rouages de son pouvoir mais aussi de ce qui lui permet de l'exprimer publiquement, à savoir les faveurs d'une « femme à la mode⁹² ». Tantôt assuré de l'amour de la divine, il ne peut dès lors s'empêcher de douter de sa fidélité, exposant ainsi les tenants de sa propre faiblesse : sa puissance comme les apparences de sa domination reposent sur ce qu'il possède et incarne. C'est en ce sens, dès la page 332, qu'il déplore « la forme dans laquelle il était emprisonné » et qui l'empêche, visiblement, de « réclamer son titre », celui qui l'expose comme « maître » « véritable » pour le faire apparaître, à son grand effroi, comme un « imposteur ». Imaginant la trahison de Prascovie cédant à l'image du Parisien, le comte désire ardemment brûler l'hôtel pour dévoiler la supercherie. Ce motif incendiaire renvoie remarquablement à l'incendie perpétré par George dans son salon, celui de la passion mortifère et matérielle de la courtisane mais aussi, en définitive, à l'incendie intenté par Fortunio au sein de la chambre de Musidora et destiné à éradiquer son passé de débauche, de prostituée, aux antipodes, dans tous les cas, d'une quelconque considération de l'Idéal ou encore de la Beauté syncrétique et salvatrice – le feu étant moins purificateur que révélateur de l'impossible perpétuité d'un tel système de prédation et de domination, en témoigne le brûlant désir d'Octave ou encore la destruction de l'Eldorado par les flammes. Tout détruire plutôt que

⁸⁸ *Ibid.*, p. 329.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 331.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 335.

⁹¹ Voir III.1.C.b. Corps et imaginaires : les limites d'une réification. p. 293.

⁹² GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 333

perdre l'illusion d'une possession exclusive et bénéfique, telle est la destinée catastrophique de l'ambition sociale et idéale qui structure la société parisienne... Car si Octave (et dans une autre mesure Musidora) est mû par son besoin vital de « conquérir une femme qui lui échappait, quoique livrée sans défense par les sorcelleries de l'Inde⁹³ » auxquelles il a vendu son âme, du fait de son « recours à des moyens terribles, étranges », « livré à un magicien, peut-être un démon, en risquant sa vie dans ce monde et son âme dans l'autre », le mélancolique Parisien, loin de la conquête poétique d'un idéal de beauté, entretient finalement les rouages masculins et capitalistes insuffisants du *monde*, cédant à Cherbonneau un bien – son corps – contre un autre – celui de Prascovie – dans une perspective d'échange marchand. Le docteur permet alors la prise de conscience d'Olaf de Saville selon laquelle « l'univers est trop étroit pour nous deux ». Le comte et le Parisien sont forcés de se battre en duel, l'isotopie de la lutte structurant les rapports entre les deux hommes (A, 360 : « combat », « honneur », « se battre », « courage », « triomphe », « violence »). Or, si le monde est trop étroit pour les ambitions d'Octave et d'Olaf, n'est-il pas d'autant plus étroit du fait de celles de Cherbonneau qui, fondamentalement, s'évertue à réintégrer le *corps* social parisien ? Permettant la prise de conscience d'un monde rétréci au sein duquel l'idéal syncrétique est annihilé, le paradoxal docteur fomenté en effet l'ultime métempsychose, signe l'arrêt de mort de l'espoir d'un Beau reconsidéré et accessible, au sein de la société mondaine de référence. Et si Olaf tend à « tuer ce corps imposteur⁹⁴ » Cherbonneau, lui, parvient à l'exposer à son paroxysme, réhaussant dès lors les failles béantes d'un narcissisme brisé comme de l'eurocentrisme. Courage et conquête véhémement conduisent au constat selon lequel « puisque le seul bien que [Octave ait] désiré ne peut [lui] appartenir, [il] ne [voit] pas pourquoi [il garderait] [les] titres, [les] châteaux, [les] terres, [l'] argent, [les] chevaux, [les] armes [d'Olaf] », en somme tout ce qui représente l'affirmation de son pouvoir, confirmant ainsi l'analogie entre la domination sociale et la possession effective de Prascovie comme *bien* syncrétique idéal conduisant à la perte définitive, l'abdication de la personnalité⁹⁵ du mélancolique petit aristocrate. Cherbonneau, en manipulant tel un marionnettiste le duel de deux hommes narcissiques, permet en ce sens de révéler la fatalité de l'imposture de la civilisation occidentale mais surtout, et largement, l'impossibilité d'une réalisation de la poésie au sein d'un monde masculin et cupide qui se concentre, finalement, dans la possession de titres, de terres, de châteaux, et de femmes à la mode, en somme d'objets de consommation et de monstration d'une influence superficielle, ce qui se

⁹³ *Ibid.*, p. 349.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 364.

⁹⁵ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, *op. cit.*, p. 87.

donne à lire page 370 lorsqu'Olaf use des mêmes termes que son rival à l'encontre de son épouse : « pensons à Prascovie [...] essayons du seul moyen qui me reste pour la reconquérir !⁹⁶ ».

Bien de conquête idéalisé mais vecteur de pouvoir, Prascovie permet ainsi l'illustration de la notion de propriété parcourant l'ensemble de l'œuvre (le radical du terme apparaissant à sept reprises) immédiatement imposée par la quête de Cherbonneau en Inde, quête et conquête dont il réitère le schéma au cœur de la société parisienne mondaine de référence afin de parvenir à un nouveau *corps*. Fasciné par « le mot de l'énigme », vraisemblablement celui d'une ascension sociale, Cherbonneau s'évertue dès lors à l'acquisition d'un savoir lointain, loin de l'« antique sagesse⁹⁷ » pourtant de prime abord revendiquée dans le but de dépasser les lacunaires sciences occidentales. Usant pour cela la faiblesse d'Octave de Saville, Cherbonneau parvient de ce fait à s'invisibiliser aux yeux de *sa ville*, la prostituée capitale française, pour en saisir les maux, à partir des « mots tout-puissants⁹⁸ » de l'Inde. Violant le seuil sacré des pagodes grâce à son *déguisement de brahmane*, le docteur associe pourtant et systématiquement le caractère barbare du sous-continent à un ensemble de considérations familières, notamment lorsqu'il compare l'âme à une « lueur électrique⁹⁹ » ou encore la peau de Brahma-Logum à du « basalte ». Usant de la *force*, Cherbonneau réitère de ce fait un schéma de violence masculin, dominateur mais surtout blessé, une puissance lacunaire qui ne saurait se défaire de ses failles qu'à travers le prisme de la conquête de l'Autre salvateur du fait de sa considération comme bien de consommation, lui aussi. Cette considération n'est, en outre, pas sans faire ironiquement écho au « seuil inviolable du foyer anglais¹⁰⁰ » mis en exergue dans *Partie Carrée*, ignoble conquérant de l'Inde dont il est pourtant le fatal inquisiteur, lui qui s'infiltré partout dans le monde pour en annihiler toute perspective de poésie, d'imaginaire sublime et idéal ; en témoigne la prétention bourgeoise de l'aubergiste affichant fièrement l'emblème militaire écossais du « Lion rouge », assuré de son inéluctable victoire car reposant sur l'accaparement de capital.

L'ambition masculine et occidentale témoigne en ce sens de la catastrophique destinée des instances supposées de pouvoir, à Londres comme à Paris. L'embourgeoisement des capitales ouest-européennes, dont le bourgeois Geordie illustre l'ignobilité militaire et

⁹⁶ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 370.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 305.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 306.

¹⁰⁰ PC 287

conquérante, ne manque jamais de traduire la faiblesse d'un *monde* pourtant persuadé de son pouvoir sur le monde. Perpétuant un système de domination lacunaire qui repose sur la conquête de l'altérité radicale comme exotique, pareil « fantasme de domination¹⁰¹ » ne manque jamais de traduire les rouages d'un narcissisme masculin et brisé. Il témoigne remarquablement des failles de l'eurocentrisme puisque la femme se trouve finalement – et à l'image de la ville prostituée – associée à ce système capitaliste mais aussi conquérant, donc foncièrement décevant. La tentative d'appropriation de biens *à la mode*, incarnés par un ensemble de figures féminines réifiées et/ou divinisées comme à celui de la saisie d'une altérité masculine exposant les manquements de la société masculine et aristocratique de référence du fait de son apparente perfection comme de sa domination effective, contribue alors et non seulement à l'annihilation d'une beauté outrageusement envisagée au cœur de la civilisation ouest-européenne, elle perpétue le système défaillant d'une influence qui périclite, inmanquablement.

En définitive, le système de prédation institué par la société mondaine de référence, aristocratique et masculine, ne saurait constituer une alternative à une domination lacunaire comme à une virilité blessée, mais bien contribuer à la mise en exergue des manques et manquements de la civilisation ouest-européenne, acculée par le poids de ses défaillances. De la traque de la femme-objet à celle de l'altérité masculine témoignant d'un Idéal révolu, la conquête des instances de pouvoir – se comportant pourtant comme en territoire conquis – quant à l'opportunité d'une possession bénéfique et salvatrice, permet non pas la démonstration de leur puissance mais bien la monstration de leurs failles. L'ambition d'une possession exclusive et personnelle, récompense d'une chasse dont le triomphe est systématiquement malmené par un narrateur ironique et instigateur de la traque infructueuse du lecteur, ne saurait en ce sens témoigner plus violemment des insuffisances d'une société dévirilisée et prosaïque, en somme embourgeoisée, et dont le système lacunaire se perpétue et se propage immuablement, condamnant la jeunesse parisienne et londonienne à la mort ou encore à la folie. Or, et dans la perspective de l'entretien d'un système capitaliste pourtant résolument annihilateur, considérant par ailleurs que la conquête de l'Autre – tout du moins la tentative de saisie de ce qu'il représente – entérine les rouages d'une définition par contraste, la considération d'une commercialisation des savoirs comme des imaginaires liés à l'Ailleurs par les institutions ne

¹⁰¹ BHABHA, Homi K, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 137.

confirmerait-elle pas, dans une autre mesure, les failles de cet eurocentrisme pourtant structurant ?

B. Commercialisation des savoirs lointains : de l'exploitation institutionnelle à l'ambition bourgeoise

Alors qu'Edward W. Saïd, dans son ouvrage *Culture et impérialisme*, relève que l'essor des sciences et des nombreuses institutions scientifiques en France permet de parler de cultures et territoires lointains avec précision (notamment à travers l'usage de *clichés*) sans pour autant en avoir véritablement parcourus les espaces¹⁰², Joëlle Weeks souligne quant à elle que « la maîtrise intellectuelle va de pair avec la prise de pouvoir politique¹⁰³ », avec une apparente maîtrise « qui structure des schémas radicalement ancrés dans l'altérité ». Dans la considération d'une appropriation de l'Ailleurs et de l'Autre permettant de conforter la position de domination des sociétés ouest-européennes, la commercialisation des savoirs lointains autoriserait, dès lors, une saisie effective de l'altérité destinée à réaffirmer les tenants de la supériorité européenne du fait de l'érudition de ses institutions, érudition pourtant fondamentalement erronée. En ce sens, et selon le constat de Jean-Marc Moura, l'exotisme ne consisterait-il pas foncièrement en cet « éloge de la méconnaissance¹⁰⁴ », un « vice¹⁰⁵ » qui « résiderait dans l'excessive attention aux formes petites-bourgeoises de consommation de l'étranger », destiné essentiellement à colmater les insuffisances d'une civilisation *qui se croit jeune* ? L'écriture acerbe et ironique des savants de *Fortunio* ne deviendrait-elle pas, de ce fait, le témoignage d'une institution lacunaire parce qu'embourgeoisée, mais pourtant seule à même, lorsqu'il s'agit de catégoriser l'altérité féminine et menaçante, de figer l'Autre, de le rendre identifiable ? Enorgueilli d'un savoir médiocre, le savant bourgeois de 1837 concentrerait de ce fait l'ensemble des failles d'un système de représentation et de commercialisation de l'imaginaire exotique, un imaginaire ne permettant pas de saisir l'altérité idéale mais, surtout idéale. Or, là où l'Indienne Priyamvada performe les rouages d'une science occulte et primitive, participant du seul « succès » du roman d'aventure *Partie Carrée*, le paradoxale docteur Cherbonneau ne confirme-t-il pas l'avidité des sociétés ouest-européennes quant à la performance capitaliste et matérielle des savoirs de l'Autre ? Et si, selon Michel Angot, « les brahmanes ne doivent pas mentir, ils doivent toujours

¹⁰² SAÏD, Edward W., *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 160.

¹⁰³ WEEKS, Joëlle, *Représentations européennes de l'Inde du XVIIe au XIXe siècle*, op.cit., p. 9.

¹⁰⁴ MOURA, Jean-Marc, *Littérature des lointains*, op. cit., p. 28.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

dire le "vrai"¹⁰⁶ », dans quelle mesure la démarche apparemment scientifique du savant permet-elle de traduire l'embourgeoisement des ambitions médiocres d'une société défaillante ?

D'après Aurélia Michel, « la formation d'une science de l'homme européenne [...] organise mentalement la domination des Blancs¹⁰⁷ » afin d'en démontrer la supériorité. Or, dans *Fortunio*, la considération des institutions intellectuelles et savantes est immédiatement mise à mal du fait de sa caractérisation ironique par la courtisane parisienne :

*il me vient une idée ; ces papiers doivent être écrits dans une langue quelconque ; il faut aller au Collège de France : il y a là des professeurs pour toutes les langues qui n'existent pas ; nous trouverons bien parmi ces messieurs, qu'on dit si savants, l'explication de l'énigme.*¹⁰⁸

La forte ponctuation qui structure cette affirmation témoigne ainsi, semble-t-il, d'une logique communément admise, telle une recette et comme l'atteste l'usage du pronom « on », selon laquelle les institutions parisiennes seraient seules à même de trouver « l'explication de l'énigme », explication pourtant impossible puisqu'en 1856 elle repose bien sur la nécessité de parcourir le sous-continent. Or, d'après Jean-Marc Moura, « l'abîme du monde matérialiste qu'est devenu l'Occident [exhibe] tous les faux sages qui pullulent, s'enivrant d'illusoires paradis [...]»¹⁰⁹, ce qui se donne d'une part à lire dans l'incapacité, pour M. de V***, de traduire les papyrus mais aussi dans celle de construire l'altérité féminine démontrée par la dénomination de Soudja-Sari. Ainsi, et alors que le savant « passait régulièrement trois heures par jour¹¹⁰ » à observer son bocal à poissons qui, comme ce fut précédemment analysé¹¹¹, ne manque pas de renvoyer à la métaphore d'une société vorace et inégalitaire, son improductivité est immédiatement mise en exergue par la manipulation ironique de Musidora le confortant dans sa position d'intellectuel reconnu : « il n'est de bruit dans toute la France et dans toute l'Europe que de votre immense savoir¹¹² » ; surenchérie par Arabelle : « l'on dit [...] qu'il n'y a personne au monde qui soit plus versé dans la connaissance des langues orientales et qui lise plus couramment ces mystérieux caractères hiéroglyphiques dont la connaissance est réservée aux sagacités les plus érudites ». La répétition du terme « connaissance », flattant l'*ego* de l'homme « qui rougit de plaisir comme un coquelicot », n'est pas seulement sans rehausser, d'une part, l'improductivité du bourgeois professeur, elle marque ironiquement et violemment

¹⁰⁶ ANGOT, Michel, *Les mythes de l'Inde*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁷ MICHEL, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc*, op. cit., p. 259.

¹⁰⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 97.

¹⁰⁹ MOURA, Jean-Marc, *Littérature des lointains*, op. cit., p. 182.

¹¹⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 104.

¹¹¹ Voir I.2.A.a. Espaces intérieurs : questionnement des marginalités. p. 83.

¹¹² GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 105.

sa profonde incompetence comme sa méconnaissance d'une civilisation de laquelle il ne *connaît* rien mais à travers laquelle, par la représentation érudite ainsi proférée, il parvient à un capital. Par la cajolerie, les courtisanes réussissent cependant à s'octroyer ses décevants services gratuitement, l'orgueil de l'homme étant dès lors « bouffi », plein de suffisance. « Compriment avec peine un éclat de rire » face au ridicule de cette représentation des institutions savantes, les courtisanes parviennent ainsi à flatter l'ambition bourgeoise d'une satisfaction qui n'a pas de prix : celle de sa publique reconnaissance pour en faire, cyniquement, « l'éloge de la méconnaissance » développée par Jean-Marc Moura et qui, ironiquement, relève la médiocrité du « siècle qui l'a produit[e] ».

Ce comique de situation, violent et acerbe, relevé par le comportement du savant qui « arbora sur son vénérable nez une majestueuse paire de lunettes¹¹³ », témoigne alors sans réserve du charlatanisme institué par les institutions puisque M. de V*** « ne put déchiffrer un seul mot », le *mot de l'énigme* n'étant accessible qu'en dehors des codes de la société mondaine de référence, à l'abris de regard et au contact du mélancolique « rajah dépossédé ». Mettant sur le compte de la graphie « indéchiffrable » sa propre incompetence pour relever l'évidence (« tout ce que je peux vous dire c'est que ces caractères sont chinois », l'expression commune désignant « quelque chose d'incompréhensible, de compliqué, d'abscons¹¹⁴ ») : le savant est un charlatan payé par le gouvernement... Arguant le fait qu'« il faut quarante ans à un naturel du pays pour apprendre à lire », justifiant qu'il ne connaît que les vingt mille premiers signes de la langue, M. de V*** est « désolé » mais surtout désolant, traduisant, à l'instar de sa maison¹¹⁵, la maladie qui ronge la capitale française, celle d'une médiocrité croissante et bourgeoise commerçant, avec succès semble-t-il, le savoir de ses lacunes. En outre, et dans la mesure où le second papier est de l'indostani, M. de V*** envoie logiquement les courtisanes auprès de son éminent confrère, apparemment capable de « [traduire] cela au cours de la plume ». Une fois de plus, « leur visite chez M. de C*** fut aussi inutile pour l'excellente raison que M. de C*** n'avait jamais su d'autre langue que la langue eskuara, ou patois basque, qu'il enseignait à un Allemand naïf, seul élève de son cours¹¹⁶ ». Par ailleurs, « M. de V*** n'avait de chinois qu'un paravent et deux tasses ; mais en revanche il parlait très couramment le bas breton et réussissait dans l'éducation des poissons rouges¹¹⁷ ». En somme, les deux hommes apparemment savants

¹¹³ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁴ Définition issue du site wiktory.org. URL : https://fr.wiktionary.org/wiki/c%E2%80%99est_du_chinois [consulté le 15/12/2021].

¹¹⁵ Voir I.2.B.b. Espaces extérieurs : de la capitale malade à la capitale infernale. p. 92.

¹¹⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 106.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 106-107.

témoignent acerbement de la vacuité des institutions françaises à l'égard de la connaissance de l'Ailleurs, profitant de la vague d'exotisme en vogue à l'époque et bénéficiant, de ce fait, des bienfaits de l'impérialisme alors institué, afin de faire du *profit*. Profitant de la naïveté de ceux qui ne sont pas au fait des rouages de la manipulation intellectuelle à l'œuvre, la bourgeoisie savante profite des apparences de l'altérité pour « inventer une langue et la professer aux frais du gouvernement¹¹⁸ », illusion qui touchera une fois de plus les deux jeunes femmes face aux Normands. En réaffirmant la connaissance du système incarné par le bocal de M. de V***, le narrateur permet dès lors d'insister sur la commercialisation outrageuse des savoirs lointains, mais aussi d'en proposer la représentation acerbe. Or, et afin de satisfaire la curiosité du lecteur, ce dernier affirme que « grâce à la traduction de ce nom significatif que nous devons à l'obligeance d'un membre de la Société asiatique très fort sur le javan, le malais et autres patois indiens, nous savons que Soudja-Sari est une belle à l'œil voluptueux, au regard velouté et chargé de rêverie.¹¹⁹ ». En somme, et après la virulente critique des professeurs du vieux et décadent Collège de France, institution officielle et inébranlable, le narrateur se trouve aux prises avec la Société asiatique, nouvellement fondée en 1822, pour réitérer, en définitive, un schéma similaire et réificateur quant aux imaginaires liés à l'Ailleurs. Force est ainsi de constater qu'en dépit d'une dénonciation du charlatanisme des institutions panthéonisées se substitue un nouveau système de domination, système destiné une fois de plus à la tentative d'affirmation d'une connaissance de l'Autre reposant pourtant, elle aussi, sur une connaissance artificielle de l'Ailleurs. Et pour cause, si la traduction du nom de la cruelle javanaise permet de la saisir discursivement, elle ne saurait apporter la moindre réponse quant à la définition de l'Eldorado, seulement accessible du fait d'une filature de l'esthète.

En outre, il est tout à fait remarquable qu'au sein du corpus de cette étude, seule la performance effective de savoirs très anciens permette le succès de l'entreprise de Volmerange qui désire se venger de Xavier/Dolfos, dans *Partie Carrée*. En effet, et alors que Priyamvada relève le fait que « vous autres européens, qui vous fiez à vos sciences factices inventées hier, vous ne vivez plus dans le commerce de la nature, vous avez brisé les liens qui rattachent l'homme aux puissances occultes de la création.¹²⁰ », et dont les « sages incrédules¹²¹ » performant ainsi la commercialisation d'une représentation des savoirs lointains, la belle Indienne permet de confirmer la médiocrité des sciences comme des savants de l'Ici. Et si Joëlle

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁰ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 362.

¹²¹ *Ibid.*, p. 363.

Weeks relève le fait que « les pratiques fabuleuses et magiques [sont] considérées comme des obstacles au progrès de la science¹²² », les « traditions et mystères¹²³ » de l'Inde permettent, seuls, de manipuler comme de fidéliser pour un temps le lâche gentleman, enorgueilli de la vengeance à venir. En outre, et comme ce fut souligné, l'assassinat de Dolfos constitue le seul et unique succès de l'œuvre, le sauvetage de Napoléon à Sainte-Hélène comme l'insurrection en Inde échouant lamentablement puisque reposant, en grande partie, sur la compétence anglaise, par définition et elle aussi médiocre. Ainsi, en partageant ses savoirs, Priyamvada achète les services de Volmerange en échange du « service [qu'elle vient] de [lui] rendre¹²⁴ », sans pour autant relever l'alliance catastrophique ici instituée avec celui qui est certes Indien par sa mère mais, surtout, Français par son père, signant dès lors l'union catastrophique et foncièrement impossible.

Ainsi, et selon le docteur Cherbonneau, le seul moyen d'accéder au « mot de l'énigme » est de se rendre effectivement au cœur du « pays de l'antique sagesse ». Or, comme le souligne Joëlle Weeks, il s'agit de ne pas oublier le fait que « les connaissances scientifiques sont également transmises par de supposés médecins, chirurgiens¹²⁵ » dont « les barrages culturels [...] font souvent obstacle [aux savoir-faire de leur nation] ». Dans le cas de Cherbonneau, cette considération est tout à fait remarquable puisque « las d'avoir interrogé avec le scalpel, sur le marbre des amphithéâtres, des cadavres qui ne [lui] répondaient pas¹²⁶ », il prit « en dédain profond la science matérialiste dont le néant [lui] était prouvé » et qui l'empêche d'accéder à son « rêve scientifique », celui de la permutation des âmes afin d'intégrer un nouveau *corps* social. Alliant les mystères de l'Inde, savoirs très anciens et traditions fantastiques (et fantasmatiques) à l'ambition des sciences européennes, foncièrement bourgeoises, Cherbonneau crée ainsi une alliance mortifère mais pourtant seule à même de témoigner de la fatalité qui s'empare de la jeunesse aristocratique parisienne, de la prison de sa condition. Néanmoins, le narrateur affirme, page 308, que « pour qu'il se décidât à entrer en lutte avec la destruction, il fallait [...] qu'il jugeât la vie menacée utile à la poésie, à la science et au progrès du genre humain. ». La notion de jugement, par définition subjective, entache immédiatement la considération d'un usage bénéfique des savoirs acquis Ailleurs – par la force et pour rappel – notamment quant à l'élaboration de l'entreprise foncièrement personnelle du paradoxal

¹²² WEEKS, Joëlle, *Représentations européennes de l'Inde du XVIIe au XIXe siècle*, op.cit., p 164.

¹²³ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, op. cit., pp. 362-363.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 367.

¹²⁵ WEEKS, Joëlle, *Représentations européennes de l'Inde du XVIIe au XIXe siècle*, op.cit., p 192.

¹²⁶ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 303.

docteur. En effet, quelle poésie y a-t-il à l'entretien d'une flamme impure, obsessionnelle et narcissique ? Quelle poésie, encore, lorsque pareille entreprise semble tout entière destinée à la prise de conscience de l'impossibilité de survivre, pour le mélancolique Parisien, au prosaïsme de sa condition comme à la société au sein de laquelle il est « condamné à abdiquer sa personnalité¹²⁷ » ? Puisque « vous ne me devez rien ; vous m'intéressez¹²⁸ », confesse à son *malade* l'ambitieux docteur, le bénéfice capitaliste de son entreprise semble dès lors structuré par une convoitise toute personnelle, la manipulation de Cherbonneau témoignant d'une certaine ambivalence : la prise de conscience – salvatrice – de l'impossibilité de survivre au sein de la capitale embourgeoisée ; la nécessité, pour le savant, de parvenir à un autre *corps* social pour s'immiscer au sein de celle-ci. Pour cela, le désir de posséder un savoir-autre, dans le but de parvenir à son « rêve scientifique » mais, finalement, éminemment social, s'émancipe de la tradition et des mystères de l'Inde pour se rapprocher, immuablement, de la facticité comme de la vacuité des sciences occidentales – et non pas les dépasser, comme le sous-entend le docteur – pour en soulever la médiocrité et le caractère obtus, ce qui est notamment mis en exergue par l'écriture, inspirée d'Esprit Blanche, du docteur B***, incapable de saisir les tourments du comte dépossédé.

En définitive, la science occidentale, représentée par un ensemble de savants médiocres et ridicules semble bien constituer « une mise en forme de la dégénérescence du savoir et l'inanité des efforts humains¹²⁹ », les bourgeois ici mis en texte témoignant de la désillusion d'un siècle obnubilé par la nécessité de réaffirmer sa domination, en somme une ambition bourgeoise. Et si, toujours selon Edward W. Saïd, « selon certains romantiques c'étaient la culture et la religion indiennes qui pouvaient vaincre les tendances matérialistes et mécanistes (républicaines) de la culture occidentale¹³⁰ », comme cela tend à être mis en exergue dans *Partie Carrée*, l'usage contrefait de ses traditions comme de ses savoirs par l'ambitieux mais finalement prosaïque docteur Cherbonneau ne manque pas de marquer, toujours, les failles des institutions ouest-européennes comme leurs irrémédiables insuffisances. Assassinant de fait l'imaginaire lié à un Ailleurs salvateur, les savants bourgeois commercialisent, au bénéfice et en faveur de l'État, la performance de leur supériorité pourtant constamment mise à mal par l'Autre démiurgique. En ce sens, « la science [...] devient un moyen de légitimer « l'Occident »

¹²⁷ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 87.

¹²⁸ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 322.

¹²⁹ SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme*, op. cit., p. 134.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 137.

et son « droit de décider ce qui est vrai » [...] définit le monde moral où prédomine le récit comme appartenant à une mentalité différente¹³¹ », conditionnant dès lors une « exigence de légitimation ». Or, cette légitimation est systématiquement malmenée, réhaussant ironiquement le constat de l'insuffisance de cette bourgeoisie émergente et annihilatrice comme les rouages grippés des institutions passées et passéistes qui ne sauraient survivre, elles aussi, qu'à partir du commerce de la représentation de l'Autre. En ce sens, pareille consommation de l'altérité semble constitutive de la confirmation des failles de l'eurocentrisme mais aussi, d'autre part, de son vital besoin de réaffirmer sa puissance, aussi illusoire soit-elle.

C. Consommation de l'altérité

Face au constat d'une modernité industrielle chronophage et opaque, d'un rapport au temps problématique comme d'espaces invivables et rétrécis, contaminés, les acteurs consentis des capitales occidentales semblent ainsi tout tournés vers la démonstration d'un rayonnement favorisé par la consommation excessive et exacerbée de figures d'altérités pourtant, elles aussi, problématiques. De ce fait, dans *Fortunio*, *Partie Carrée* mais aussi *Avatar*, la saisie immédiate d'imaginaires supposément salvateurs passe nécessairement par la tentative d'appropriation de ceux, et celles, censés les incarner avec le plus de force. Cependant, la consommation des Ailleurs, « objets de désir¹³² », comme de figures féminines idéalisées, donc en marge de la domination masculine, blanche et aristocratique parisienne comme londonienne, ne saurait s'envisager qu'en la perspective d'une possession bénéfique par conséquent, au sein d'une société industrielle et embourgeoisée, matérielle. Or, si la consommation de l'Autre paraît essentiellement reposer sur la réification des fantasmes qu'il représente, dans quelle mesure un tel désir de possession – foncièrement impossible à assouvir, comme cela sera analysé au sein de cette étude – amène systématiquement à la considération d'une influence perdue comme à celle d'une sphère impuissante, mortifère ? Dans cette perspective, la surconsommation de biens et nourritures exotiques, voracement engloutis par les aristocrates parisiens du cercle de George comme leur surexploitation aux profits d'un bénéfice personnel par l'Anglais et bourgeois Geordie, ne manquent pas de confirmer la problématique réaffirmation d'une influence reposant essentiellement sur la consommation d'Ailleurs qui, seuls, pourraient

¹³¹ Selon Jean-François Lyotard, dont les considérations sont soulignées et analysées dans ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'empire vous répond*, op. cit., p. 194.

¹³² MOURA, Jean-Marc, *Littérature des lointains*, op. cit., p. 266.

contribuer aux rayonnements des sociétés ouest-européennes malades. Pareillement, sous les airs hypocrites d'une appréciation délectée, l'ingurgitation apparemment mesurée des arts de la Renaissance italienne, panthéonisés, masque mal l'ardent désir de s'accaparer égoïstement l'incarnation charnelle, donc matérielle, de l'Idéal syncrétique. À cet égard, la consommation des objets renverrait alors à un désir de possession effective de *corps-objets* comme à celle d'imaginaires attachés à une altérité dont la réification n'est pas sans imposer les limites d'un tel système d'exploitation.

a. Biens et arts : consommation ou dévoration ?

Comme le souligne Henri David dans son article « L'exotisme hindou chez Théophile Gautier », l'auteur, « dont ses voyages lui permirent de connaître les lieux l'Orient méditerranéen », ne connut l'Extrême Orient, entre autres l'Inde et la Chine « que par leurs importations de produits indigènes¹³³ ». Or, au sein d'un monde rétréci et accéléré, dont la mise en place des Expositions Universelles constitue un tournant majeur comme sa mise en exergue la plus évidente, l'obtention de l'ensemble de ces produits supposément précieux puisque d'origine lointaine se trouve grandement facilitée. Participant dès lors des performances d'une société embourgeoisée et industrielle dont le capitalisme constitue le fer de lance, l'ensemble de ces biens devient prétexte à une accumulation désorganisée et tape-à-l'œil mais, surtout, propice à leur surconsommation comme à leur gaspillage outrancier. Vorace et insatiable, la ménagerie de George répond alors d'une faune informe dévorant l'Ailleurs sur sa table, Ailleurs que le bourgeois Geordie est, lui aussi, à même de proposer sur le « comptoir triomphal de bois des îles¹³⁴ » du *Lion rouge*. Avalant et commercialisant sans vergogne ce qui semblait constituer les tenants et aboutissants de leur influence, entachée par le souci de bénéfices personnels, la métaphore de l'ingurgitation désordonnée de nourriture se fait donc structurante de la consommation de ces deux pôles sociaux. Et si, de manière plus mesurée, Octave de Saville tente de promouvoir une délectée consommation des arts de la Renaissance italienne, il semblerait que la privation d'une telle exploitation du Beau le condamne, à retardement, à l'irrépressible besoin de se rassasier de l'Idéal syncrétique incarné par la comtesse Prascovie : l'aristocratique mais fragile passion du Beau serait-elle, alors et elle aussi, destinée à entretenir un système d'exploitation éminemment bourgeois ?

¹³³ DAVID, Henri, « L'exotisme hindou chez Théophile Gautier », *op. cit.*

¹³⁴ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 222.

Cette perspective se donne à lire dès 1837 alors que le cercle de George, sa « ménagerie intime », performe l'illusion de sa puissance au sein d'un espace structuré par la profusion d'éléments décoratifs et gastronomiques issus de l'entreprise impériale¹³⁵, servis par des « petits nègres tout nus¹³⁶ » qui figurent davantage la mascarade d'une sphère d'impuissance plutôt que l'assurance d'une domination effective. Déguisés « d'une trousse bouffante de soie ponceau, avec des colliers de verroterie et des cercles d'or aux bras et aux jambes, comme l'on en voit dans les scènes de Paul Véronèse », les « négrillons », du fait de leur construction stéréotypique, font partie intégrante du décor mis en place par le « maître de maison » qui « se prélassa sur un grand fauteuil de cuir de Cordoue » alors que ses invités « ont des chaises plus petites ». Ici, entouré de sa cour comme de serviteurs faisant écho à une forme de domination toute impériale, George performe son statut d'hôte et de maître incontesté des lieux, proposant l'Ailleurs dans son salon mais aussi sur sa table. Or, cette théâtralisation d'une forme de pouvoir fondée sur les apparences, comme le relève l'amour exclusif que le comte porte à ses Titien et pour lesquels « il aurait mis en gage le portrait de son père, la bague de sa mère¹³⁷ », permet de mettre en exergue le caractère annihilateur et, finalement, improductif d'un tel désir de possession matérielle. Cette considération se donne, d'une part, à lire dans sa déconsidération de la beauté plastique de Cinthie, réifiée par le marquis Fortunio (qui, du fait de son titre de noblesse, supplante par ailleurs le Parisien) mais aussi, d'autre part, par le fait que George semble moins se soucier d'être obéi par ses « négrillons » que par celui de proposer la mise en scène d'une influence illusoire. Ainsi, page 67 de la nouvelle, alors que « Mercure, atterré, hésita un instant [à resservir Fortunio], regardant les yeux de George pour savoir s'il devait obéir », « les yeux de George, enveloppés d'un nuageux brouillard d'ivresse, ne disaient exactement rien ». Loin d'établir un rapport de domination effectif et revendiqué, le comte parisien n'a, en définitive, que faire de son statut de maître, aveuglé non seulement par la satisfaction factice de celui-ci mais aussi par « un nuageux brouillard d'ivresse » qui, s'il est associé aux vapeurs d'alcool, n'est pas sans faire écho à l'ivresse de soi, de son pouvoir matériel comme d'un statut pourtant décrit, face au despotique Fortunio, comme médiocre. Dans le salon, les « négrillons » ne sont autres que des biens de consommation tout destinés à la performance d'une mascarade si problématique qu'« ils ont peine à suffire à leur service¹³⁸ ».

¹³⁵ Voir I.2.A.a. Espaces intérieurs : questionnement des marginalités. p. 83.

¹³⁶ GAUTER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 54.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 54.

En outre, alors que l'ensemble de la mise en scène dédiée à l'espace du salon est destiné à réaffirmer l'influence du comte et de sa ménagerie, comme ce fut évoqué en amont de cette étude, la consommation la plus excessive des Ailleurs par la jeunesse aristocratique parisienne se donne à lire, précisément, *sur* sa « grande table couverte d'une nappe damassée où le blason du comte George est tissu dans la trame avec la couronne et la devise de sa maison¹³⁹ ». Or, alors que les armoiries du comte sont immédiatement mises en avant, il est précisé qu' « un surtout ciselé, figurant des chasses au tigre et au crocodile par des Indiens montés sur des éléphants, occupe le milieu ». Le surtout étant une « grande pièce de vaisselle d'argent, de cuivre doré, etc., qu'on place au milieu des grandes tables¹⁴⁰ », il est tout à fait remarquable de constater qu'il ne manque pas de masquer, *de facto*, le blason du comte susmentionné. Ainsi, sous les apparences grandiloquentes de son rang comme de ses titres apparaît avec force de conviction son désir de performer sa mainmise sur des éléments décoratifs mais surtout consommables, issus d'une possession d'objets exotiques et stéréotypiques supposés réaffirmer la grandeur comme l'influence de sa maison, pourtant recouvertes. Par ailleurs, et si le surtout obscurci plus qu'il ne met en valeur, visiblement, la noblesse du personnage caricatural, l'accumulation « des assiettes du Japon et de vieux Sèvres [...] et de tout l'attirail nécessaire à manger et à boire longtemps et délicatement [...]»¹⁴¹ constitue une sorte de fatras incohérent qui annonce de manière contrastée et violente l'orgie qui va suivre, aux antipodes de l'appréciation lente et de la délicatesse. Alors que George, dans une perspective tape-à-l'œil et consumériste, propose à sa ménagerie l'Orient sur sa table, la profusion d'objets supposément précieux et délicats détonne, en effet et nettement, avec leur caractère vorace et dépravé, tout destiné à la jouissance comme à l'annihilation de leurs sens, de la conscience d'eux-mêmes résumée, ici, à une vaste mascarade. Ainsi, « la table si bien servie », lorsque l'ensemble des convives est rassasié des mets proposés par George,

*était dans le plus affreux désordre, tachée de vin, ruisselante de débris ; les élégants édifices de sucrerie croulaient de toutes parts, largement éventrés ; les merveilles du dessert, les fruits, les ananas, les fraises du Chili, les assiettes montées avec un soin si curieux, tout cela était détruit, renversé, gaspillé ; la nappe avait l'air d'un champ de bataille.*¹⁴²

La prédominance de l'isotopie de la guerre comme de la déprédation¹⁴³ contraste alors avec la description de la table, déstructurée certes mais néanmoins *construite*, évoquée précédemment.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 53

¹⁴⁰ Définition issue du *Dictionnaire de l'Académie française*. Selon la note de Martine Lavaud, p. 690 de l'édition du corpus de cette étude (*op.cit.*).

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴² *Ibid.*, p. 79. Nous soulignons.

¹⁴³ Voir a. Entre chasse et pénétration : réflexions sur une traque de l'Autre prédateur. p. 256.

Une fois de plus, il est mis en avant un ensemble de mets exotiques attaché à dire la consommation d'Ailleurs supposément « merveilleux », « mont[és] avec un soin si curieux » mais dont l'aristocratie vorace ne laisse que « désordre », « débris », destruction et gaspillage ; en somme « un champ de bataille ». Déconsidéré au profit de la performance d'une auto-suffisance, l'Ailleurs est alors en proie à la surconsommation d'un monde nombriliste et incapable de se délecter de produits d'importation, un monde vorace et implacable, annihilateur. Dans la perspective d'une réaffirmation de son pouvoir, la société mondaine parisienne n'est capable que de détruire, renverser et dilapider ce qui est, supposément, censé participer de son rayonnement. Cependant, « quelques convives acharnés luttèrent encore avec le désespoir du courage malheureux [...] mais ils avaient perdu toute leur verve et leur entrain ». Dans la perspective d'une « victoire » sur l'ivresse et le sommeil qui les accablent mais dont ils sont, pourtant, les seuls instigateurs, l'ensemble des convives devient à son tour un amas de corps débauchés, improductif mais, toujours, luttant pour la survivance de son influence. Alors qu'il semble, véritablement, qu'une guerre soit menée contre la prise de conscience de leur sphère d'impuissance, la surconsommation de l'Ailleurs semble ici la seule arme capable de combattre un « désespoir » qui ne manque jamais de réaffirmer le constat de la vacuité d'une telle lutte pour leur renvoyer, en miroir, le reflet de leur dégénérescence. Cela se donne particulièrement à lire dans le fait que la seule arme qu'il reste à ceux qui s'estiment irréductibles consiste à « faire du bruit », à « casser les porcelaines et les cristaux, moyens violents usités pour ranimer une orgie languissante ». Or, n'ayant « plus la force » d'un tel tapage, l'« orgie languissante » décrite page 79 ne manque pas de mettre en exergue, par métonymie, le caractère péremptoire comme acculé de la petite aristocratie parisienne, d'un théâtre mondain impropre à l'appréciation d'une denrée autre que l'oubli salvateur de son impuissance qui « venait d'entrer dans cette période malsaine de l'ivresse où l'on se met à parler morale et à célébrer les charmes de la vertu ».

Et si, en 1833, Roderick et Théodore, « petits romantiques bohèmes et désargentés¹⁴⁴ », débattent des vertus de leur maîtresse *sous la table*, à l'instar des « deux compagnons [qui] avaient précieusement glissés de leurs chaises sous la table et ronflaient comme des chantres à vêpres¹⁴⁵ » dans *Fortunio*, ces derniers ne manquent pas d'être noyés par la profusion de mets exotiques mais aussi presque brûlés par ceux-là lorsque George met le feu à la salle. Secourus *in extremis* par Mercure et Jupiter, les deux jeunes hommes ainsi que l'ensemble des convives

¹⁴⁴ Selon la note de Martine Lavaud, p. 697 de l'édition du corpus de cette étude (*op.cit.*).

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 76.

sont de ce fait sauvés de la grotesque démesure de George, dont l'*ego* fut blessé par la remarque de Fortunio, page 79 : « Eh bien ! [...] l'on ne boit donc plus ? Quelle maigre hospitalité ! J'ai soif comme le sable quand il n'a pas plu depuis quinze jour ». Incapable de boire davantage, le comte, acculé par la grandeur du marquis, préfère « jeter [le punch d'arack] que de le profaner en le versant à de pareilles brutes¹⁴⁶ » auxquelles il est forcément associé du fait de son état mais desquelles, face à leur bassesse et à la honte de leur faiblesse, il tente de se détacher, sans succès. Pour rappel, le punch d'arack est « une liqueur spiritueuse qu'on fait aux Indes [...]»¹⁴⁷ mais aussi la boisson « hoffmannienne » par excellence dont Gautier use lors de ses orgies narratives comme c'est, par exemple, déjà le cas dans la nouvelle de 1833 « Le Bol de Punch ». Breuvage incarnant tout entier l'excès orgiaque, il est associé aussi bien à la folie qu'à un Ailleurs dévorant et sauvage, brûlant et dévastateur. Or, et alors que George met le feu à son salon, il précise, à l'égard de ses convives mais aussi quant à leur pleine déconsidération : « faisons-les rôtir, puisqu'[ils] ne veulent plus boire ; nous le pouvons en toute sûreté de confiance, ce sont des oies¹⁴⁸ ». Ici, la comparaison des invités à des oies est, semble-t-il, loin d'être anodine. En effet, d'une part, l'oie est associée à un animal *comestible*, sauvage ou domestique, qui cacarde, c'est-à-dire qui crie. D'autre part, au sens figuré, l'oie correspond à une personne très bête et peu élégante mais aussi aux « faveurs préliminaires qu'une femme accorde à un amant.¹⁴⁹ ». Enfin, et ceci est tout à fait remarquable, la locution « manger comme une oie » correspond au fait de manger de façon excessive tout en renvoyant au gavage, à savoir l'action de « manger avec excès » mais aussi « de faire manger de force et abondamment pour engraisser¹⁵⁰ », réhaussant ainsi l'isotopie du conflit, de la bataille. Et si le gavage de l'oie est notamment destiné à la production de foie gras, met français très apprécié et associé au raffinement culinaire, dans le cadre de la nouvelle il ne manque pas de retentir avec la considération d'une consommation excessive des Ailleurs mais aussi quant au fait que le *monde* de la petite aristocratie parisienne soit contraint de les ingurgiter à outrance, à la lisière de l'oubli de soi et de la défaillance, afin de prétendre exister au sein du théâtre mondain. En ce sens, débauche et surconsommation d'« importations de produits indigènes » semblent constituer les

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁷ Définition issue du *Dictionnaire universel*. Selon la note de Martine Lavaud, p. 690 de l'édition du corpus de cette étude (*op.cit.*).

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁹ Définition d'« oie » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/oie>. [consulté le 7/10/2021].

¹⁵⁰ Définition de « gaver » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/gaver> [consulté le 7/10/2021].

tenants et aboutissants d'une illusion de pouvoir et de suffisance qui ne peuvent conduire qu'à une association mortifère et, finalement, improductive.

Pourtant, il semblerait que la consommation des Ailleurs comme des imaginaires qui leur sont liés n'apparaisse pas systématiquement, au sein du corpus de cette étude, destinée à une forme stricte d'improductivité. Cependant, considérant la doctrine de l'Art pour l'Art si chère à Gautier, imaginaire et productivité ne sont-ils pas foncièrement oxymoriques ? Dans la mesure où la consommation productive et rentable mais défailante de l'Ailleurs apparaît spécifiquement associée à la description de Geordie, Anglais et bourgeois de *Partie Carrée* absolument insensible aux imaginaires d'une altérité fantasmatique et poétique, une telle antithèse semble, en effet et de toute évidence, réaffirmée. Par ailleurs, la surconsommation comme la commercialisation d'objets et de mets exotiques, une fois de plus, paraissent associées à la démonstration d'une illusion de puissance, ici bourgeoise mais néanmoins relative à la performance de l'aristocratie parisienne. À l'instar de George, l'Anglais bourgeois « se sent maître de la situation¹⁵¹ », puisque seul aubergiste de Folkstone, situation qui va pourtant complètement lui échapper dans la mesure où il n'est obnubilé que par l'accumulation de capital, au service de ses propres bénéfices et ambitions personnels. En outre, le personnage est immédiatement décrit comme un être suffisant et sûr de son pouvoir comme de sa position, ce qui est mis en exergue par la description d' « un abdomen plus que majestueux » qui n'est pas, *de facto*, sans associer son caractère matériellement vorace à une forme de consommation excessive et éminemment égoïste lui permettant d'occuper « la maison [...] la plus belle de Folkstone », ornée des armes d'Écosse. Affiliée à la figure du conquérant égocentrique et dévorateur, la bourgeoisie de Geordie est immédiatement entérinée par le fait qu'il « rêvait, mais [que] les rêves qu'il faisait n'avaient rien de poétiques¹⁵² ». En effet :

il supputait dans sa tête les bénéfices du mois qui venaient de s'écouler, et, comme ils dépassaient de quelques guinées le gain des mois précédents, Geordie pensait que, si cette augmentation se soutenait, il pourrait, dans peu de temps, acheter cette pièce de terre dont il avait si grande envie et qui faisait dans ses domaines un angle si désagréable.

D'une part, la profusion de juxtapositions marque la lente mais immuable marche – infernale, même – de l'accumulation de capital comme la montée en puissance, féroce, de cette bourgeoisie émergente. En somme, le rêve de Geordie se résume à l'achat d'une terre, à l'acquisition d'un territoire sous couvert d'une justification esthétique qui ne saurait être plus

¹⁵¹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵² *Ibid.*, p. 220.

prosaïque et nombriliste. D'autre part, il est tout à fait remarquable que le chiffre d'affaire de l'aubergiste soit annoncé en guinée et non en livre sterling, système monétaire le plus courant en Angleterre, témoignant d'un appétit d'or insatiable qui repose sur les ressources et richesses d'un territoire colonisé d'abord par les Portugais puis occupé par la France (officiellement en 1891). Cela permet de mettre en exergue non seulement le fait que l'auberge semble, au sens propre du terme, valoir son pesant d'or mais aussi indiquer que son affaire repose essentiellement sur l'importation de produits exotiques comme sur une clientèle, elle aussi, voyageuse et nécessairement fortunée. Car, en effet, le bourgeois se focalise essentiellement sur l'apparence de cette clientèle si tant est qu'elle soit réhaussée par une forme de confiance confirmée par son propre pouvoir pécunier. Dans cette perspective, sa fonction d'aubergiste, censée consister à accueillir et nourrir le voyageur éreinté, est fondamentalement biaisée par le fait qu'elle devienne prétexte à n'engraisser que les caisses – et le ventre proéminent – du bourgeois Anglais. Néanmoins, face à la confiance et l'assurance du client d'apparence misérable, Geordie est absolument désarmé et ne peut que laisser pénétrer l'inconnu au sein du *Lion rouge*. Sans la force de l'or et de la pression du capital, Geordie est finalement faible, à son tour misérable et triste caricature de lui-même, en témoigne, page 121, la considération selon laquelle « Maître Geordie¹⁵³, qui connaissait le cœur humain et l'aspect piteux que donne à la physionomie la conscience d'une bourse vide, jugea, à l'aplomb de l'inconnu [qu'] il devait posséder une certaine aisance et se faire apporter une bouteille de vin de France, ou tout au moins une rôtie au vin de Canarie [...] ». Ainsi, rapidement, le bourgeois compte sur la consommation de produits importés et estimée selon le degré de richesse de l'inconnu, nécessairement proportionnel à son assurance. Dans cette auberge au « comptoir triomphale de bois des îles¹⁵⁴ », considéré comme une « magnificence » et contribuant à la renommée mondiale¹⁵⁵, selon l'aubergiste, du *Lion rouge*, Geordie s'empresse donc de proposer à « Jack ou John [...] car étant Anglais, il devait porter l'un ou l'autre de ces noms¹⁵⁶ », « un verre de sherry ou de porto, ou de punch de l'arack », ces boissons étant respectivement originaires d'Espagne, du Portugal et de l'Inde. Il est ainsi tout à fait remarquable que le bourgeois, « par une longue habitude de pousser à la consommation¹⁵⁷ », invite Jack à l'achat comme à l'ingurgitation, surprenante aux aurores, de boissons exotiques mais surtout enivrantes et

¹⁵³ Cette apostrophe n'est pas sans évoquer, de manière tout à fait ironique mais néanmoins éclatante, l'introduction de la Fable « Le Corbeau et le Renard » de La Fontaine, le bourgeois pouvant être associé au corbeau.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 222.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 224.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 226.

raffinées, dont la couleur est comparée à « un vrai rubis », et qui constituent, pour le voyageur prêt à perdre « possession de lui-même¹⁵⁸ », une irrésistible tentation – tentation inassouvie ne manquant pas, une fois de plus, de désarmer le gros bourgeois. En ce sens, consommation aristocratique et bourgeoise se rejoignent dans cette nécessité absolue de surconsommer comme de pousser à la surconsommation de breuvages et de nourritures exotiques, ce qui est ironiquement réhaussé par le fait que Geordie, selon Jack, « dégoise¹⁵⁹ », c'est-à-dire « débite rapidement, avec une volubilité excessive¹⁶⁰ », le terme étant étymologiquement attaché au domaine ornithologique. En somme, la tentation de la consommation des Ailleurs sur la table, dans son caractère excessif comme dans sa résistance – la commune mesure ne semblant pas de mise – permet de mettre en exergue, toujours, la nécessité d'entretenir, pour ses consommateurs comme ses acquéreurs, l'illusion d'une mainmise sur ses espaces et sur ses biens comme celle d'une forme de puissance à l'égard des bénéficiaires qui leur sont liés.

Or, cette consommation excessive conduit au soupçon d'une contrefaçon de certains de ces produits importés, notamment lorsqu'ils ont été intégrés au théâtre mondain par une figure d'altérité, en l'occurrence le marquis Fortunio. En effet, alors qu'Arabelle s'enquière auprès de celui-ci de la promesse du don des « pantoufles de [sa] princesse chinoise¹⁶¹ », supposément « délicatement posées au pied de [son] lit sur la peau de tigre qui [lui] sert de tapis »¹⁶², la jalousie de Musidora amène au questionnement de la provenance véritable d'un tel présent : « est-ce vrai [...] que ces pantoufles vous viennent d'une princesse chinoise ? ». Piquée par le fait de ne pas être destinataire de ce cadeau comme par l'inquiétude de n'être pas plus belle que la princesse, ce qui permet d'interroger l'appréciation physique et esthétique de l'Autre féminine par Fortunio¹⁶³, la courtisane le soupçonne d'être « prodigieusement fat », c'est-à-dire « qui manifeste la satisfaction de soi d'un homme médiocre » mais aussi « qui se croit irrésistible auprès des femmes¹⁶⁴ ». Plus encore, elle l'accuse d'avoir « acheté ces babouches sur le quai Voltaire, chez quelque marchand de curiosité¹⁶⁵ » qui, selon Martine Lavaud, n'est pas sans évoquer celui de *La Peau de chagrin* de Balzac (1834). À cette piquante invective, le

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 227.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 223.

¹⁶⁰ Définition de « dégoiser » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9goiser> [consulté le 7/10/2021].

¹⁶¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 74.

¹⁶² Voir I.2.A.a. Espaces intérieurs : questionnement des marginalités. p. 83. ; les chambres des incomparables renvoient aussi à l'accumulation d'objets exotiques offerts par leurs divers prétendants.

¹⁶³ Ce dont il se vante, avant de céder à la métonymie Musidora : « [...] car ses maîtresses se plaisaient à s'avouer vaincues et inférieures à lui pour l'inimitable perfection des formes. » (F, 167).

¹⁶⁴ Définition de « fat » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fat>. [consulté le 7/10/2021].

¹⁶⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 75.

marquis jure que les pantoufles n'ont pas été achetées, justifiant un tel propos par l'ironique interrogation « qui est-ce qui n'est pas allé un peu en Chine ? ». Ce questionnement ne manque pas de retentir vivement avec la conception consumériste des convives du souper qui, apparemment, n'ont jamais quitté Paris, témoignant d'une sédentarisation qui, selon eux, les autorise à consommer à outrance mets et biens d'origines lointaines leur revenant de droit, assurés qu'ils sont de leur toute puissance et du rayonnement eurocentrés de la capitale comme de leur petit *monde*. Néanmoins, il est intéressant de considérer le fait que la possession exclusive de l'un de ces rares objets, donc de son caractère unique et précieux, conduite immédiatement à une forme de jalousie malade rassurée par la considération d'une contrefaçon comme d'un doute quant à la véritable provenance d'un tel bien, destiné au bon plaisir comme à la consommation d'une seule. Ici, Fortunio justifie le choix porté sur la Parisienne Arabelle. Il affirme, en effet, que cette acquisition « serait trop large pour vous » face à la jalousie de l'incomparable mais Anglaise Musidora, alors tourmentée par son objectif véritable : conquérir pour son compte comme posséder exclusivement l'esthète indien, ambition autrement plus titanesque mais, tout bonnement, irréalisable. Cependant, cette dénonciation déçue d'une forme de contrefaçon permet de conduire au constat d'une aristocratie annihilatrice et contrefaite, elle aussi, notamment lorsqu'il est rappelé que sa compagnie est exclusivement composée de femmes superficielles et, surtout, de courtisanes, elles-mêmes toutes destinées à la satisfaction des fantasmes d'une élite masculine qui ne saurait être rassasiée, si cela est possible, en dehors de la consommation réitérée d'objets comme de corps à la mode.

Enfin, la perspective d'une acquisition bénéfique orientée par la surconsommation d'idéaux lointains se donne également à lire dans la dénonciation du tourisme de masse intentée par le mélancolique Octave, dans *Avatar*. En effet, si consommations aristocratique française et bourgeoise anglaise se rejoignent dans l'impossible appréciation de la valeur *véritable* et *authentique* de biens comme de mets exotiques – toute tournée vers son ingurgitation vorace et malade en vue d'un profit pour soi – celle des œuvres et des arts florentins est, elle aussi, soumise à l'absorption carnassière du touriste. Et si l'ingurgitation sans réserve des nourritures étrangères rend malade la ménagerie de George, si sa vente déconsidérée engraisse le bourgeois Geordie, l'excessive consommation des œuvres italiennes peut amener « cette indigestion de chefs-d'œuvre qui, en Italie, fait venir aux touristes hâtifs la nausée de l'art¹⁶⁶ ». Ainsi, le Parisien s'impose une hygiène absolument rigoureuse, allant le matin « visit[er] quelques

¹⁶⁶ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 285.

églises, quelques palais, quelques galeries tout à [son] aise, sans [se] presser [...] », regardant « tantôt les portes de bronze de baptistère, tantôt le Persée de Benvenuto sous la loggia dei Lanzi, le portrait de la Fornarina aux Offices, ou bien encore la Vénus de Canova au palais Pitti, mais jamais plus d'un objet à la fois. ». À la suite d'un tel programme, Octave va déjeuner « au café Doney¹⁶⁷ », fume un peu, lit un peu, dort un peu, puis à trois heures, il va aux Cascines qui « sont à Florence ce que le bois de Boulogne est à Paris ». En somme, et malgré une mesure extrême mais finalement décevante – qui conduira à sa passion démesurée pour la comtesse Prascovie, femme et forme d'art idéales – Octave se fait consommateur de ce tour romantique sanctifié et incontournable pour tout amateur d'art ; il se fait guide personnifié et pourtant impersonnel d'une *dégustation* selon lui acceptable de ce qui constitue pourtant un cliché, une appréciation stéréotypique des œuvres et espaces de la belle et enchanteresse Italie. Or, alors qu'Octave prône une délectation de ces objets, ne propose-t-il pas, à son tour et fondamentalement, la notice détaillée quant à une manière de consommer l'art en vue d'un bénéfice une fois de plus tout tourné vers la satisfaction de sa satiété personnelle, une consommation millimétrée mais affamée de produits étrangers qui amène à l'appétit vorace et bourgeois d'une incarnation idéalisée ? En d'autres termes et en définitive, comme le souligne Jackie Assayag dans son article « Aurore et crépuscule de l'Ève indienne : l'imaginaire de la danseuse de temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti », « en devenant fable mercantile, le monde se dédouble dans le seul but de s'offrir à la consommation touristique.¹⁶⁸ », c'est-à-dire à une forme annihilatrice de l'appréhension des arts comme des espaces qui leur sont attachés.

Il est ainsi, semble-t-il, intéressant de considérer le fait que la consommation artistique du mélancolique ne diffère pas bien de celle nombriliste des aristocrates ou encore de celle capitaliste bourgeoise dans le sens où, dans les trois cas, une telle appréhension de « tout ce qui n'est pas *moi* » constitue essentiellement un besoin vital de se réaffirmer comme d'exister au sein d'une société ouest-européenne résolument annihilatrice mais à laquelle ils participent, parfois malgré eux. Qu'il soit sur la table ou offert à la vue de tous, l'Ailleurs, en ce sens, s'apparente fondamentalement à un bien de consommation entièrement destiné à la réaffirmation de son propre pouvoir pour renvoyer, en miroir, à l'impuissance qui s'empare de capitales occidentales rétrécissant et accélérant le monde. En définitive, la consommation de biens, d'objets et d'œuvres, dans une perspective égoïste et/ou capitaliste ne conduirait-elle pas,

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 286.

¹⁶⁸ ASSAYAG, Jackie, « Aurore et crépuscule de l'Ève indienne : l'imaginaire de la danseuse de temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti », in LOMBARD, Denys (dir.), *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, op.cit., p. 265.

immuablement, au désir mais surtout à l'irrépressible besoin de consommer le corps de l'Autre, quantifiable puisque préalablement et systématiquement réifié et associé, lui aussi, à un appétit goulu destiné à réaffirmer une impossible satiété ?

b. Corps et imaginaires : les limites d'une réification

Le désir profond de posséder l'Autre, qu'il soit étranger ou apparenté à une forme d'altérité radicale, c'est-à-dire la femme, par opposition à une autorité masculine, blanche et européenne, serait donc vraisemblablement affilié au besoin systématique de consommer ce que de telles figures incarnent en tant que *corps-objet* quantifiable, mais proprement inqualifiable. Répondant, en miroir, à la surconsommation de biens, de nourritures ou encore d'œuvres d'art associés à un ensemble de *topoi*, en somme à une absorption vorace et matérielle, ce besoin de s'accaparer le corps de l'Autre constitue alors l'illustration d'une appropriation violente et exacerbée apparentée à ce que Laurent Dubreuil qualifie de « déchaînement fantasmatique¹⁶⁹ ». Cette perspective se donne particulièrement à lire quant au traitement de l'esthète oriental Fortunio par l'ensemble des Parisiens constituant le cercle de George qui, s'ils l'associent immédiatement à l'idée de « bonne fortune », ne manquent pas de réduire sa valeur objective à celle d'un « attelage de chevaux gris pommelé¹⁷⁰ ». En effet, le pari institué entre le comte et la courtisane Musidora devient prétexte à « égayer les soirées », la réification de la figure étrangère et exotique au sein de la société mondaine étant, en 1848, également dénoncée par l'Indienne Priyamvada. En ce sens, il convient d'interroger d'une part l'estimation de la valeur de l'Autre et de ce qu'il est censé incarner au sein d'une telle société, à savoir la consommation d'un corps au profit d'un bien comme à celui d'une réaffirmation de soi, mais aussi la consommation d'une image au profit d'une autre, dans la perspective d'un bénéfice éminemment lié à la production de capital ; ce qui est particulièrement mis en exergue par l'opposition entre les jongleurs normands grimés en Indien et le rajah déchu au cœur de la capitale française de 1837. Cependant, de telles figures ouest-européennes et consommatrices ne manquent pas d'ambivalence... À cet égard, l'étude spécifique du personnage de la courtisane qui, lorsqu'elle prétend assouvir le fantasme d'une possession du rêve reste elle-même et foncièrement attachée à un fantasme de possession tout à fait objectif, est tout à fait remarquable dans la mesure où, associée aux plaisirs masculins et aristocratiques parisiens, elle

¹⁶⁹ DUBREUIL, Laurent, *L'Empire du langage*, op. cit., p. 30.

¹⁷⁰ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 65.

produit, effectivement, du capital. Nonobstant, quels seraient dès lors les enjeux soulevés par le désir de posséder l'incarnation d'un fantasme inqualifiable ? Alors que « Fortunio c'est un rêve, ce n'est pas un homme », le cas de la comtesse Prascovie est, lui aussi, particulièrement édifiant dans le sens où, dévorée par le regard brûlant d'Octave, elle ne saurait se résoudre à être réduite à l'enjeu d'une possession effective, par conséquent impossible puisque refusée, qui condamne le mélancolique Parisien à l'abandon d'une réalité résolument décevante d'une part mais aussi, d'autre part et en définitive, à l'abandon de soi.

Ainsi, dans la nouvelle de 1837, alors qu'il est « regard[é] comme une bonne fortune¹⁷¹ » d'être convié aux soupers de George, la soirée est languissante, presque épuisée bien qu'elle n'ait pas encore commencé. Et alors que « le souper [...] avait commencé sous l'impression d'une attente trompée et de mets qui n'étaient plus aussi à point¹⁷² », l'attente d'un personnage immédiatement considéré comme « vénéré » tente d'être comblée par une première accumulation de textes à son sujet, visant à la tentative d'une saisie de celui qui, vraisemblablement, incarne à proprement parler la *vraie* fortune, la bonne fortune. Face à l'accumulation de biens comme de mets raffinés mais agglomérés mis en exergue par la description du salon de George au cours des premières pages de la nouvelle, Fortunio, représentation imaginaire d'un idéal de discrétion, de beauté et de richesse¹⁷³ pourtant éminemment stéréotypique, s'apparente à un convive réduit à un *objet* socialement exclusif donc particulièrement précieux. Or, juste avant l'arrivée du mystérieux marquis qui, par sa seule énonciation, parvient à sortir la tablée de sa léthargie, la courtisane Musidora, piquée dans son *ego* par les railleries de George quant à l'impossibilité de séduire Fortunio, institue un pari qui paraît conférer au protagoniste cette valeur essentiellement matérielle contribuant, par son absurdité comme par l'assurance des deux parties, à *égayer* le triste souper. Ainsi, Musidora annonce, page 65 et alors que George assure qu'elle se suicidera pour lui – ce qui ne manque pas d'une cruelle et proleptique ironie – qu'elle « parie le rendre amoureux [d'elle] à en perdre la tête et cela avant six semaines ». À cette confiance, le comte répond : « je te parie mon attelage de chevaux gris pommelé contre une de tes papillotes que tu ne trouves pas une petite porte grande comme un trou de souris pour te glisser dans le cœur de Fortunio ». De ce fait, bien que Fortunio fut, en amont, caractérisé comme un « rêve¹⁷⁴ » et non un « homme » par la

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷² *Ibid.*, p. 50.

¹⁷³ Voir II.1.A. Stéréotype masculin : du scientifique hybride à l'esthète indien. p. 131.

¹⁷⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 61.

Parisienne Arabelle, il est ici, par la courtisane Anglaise et « l'amphitryon¹⁷⁵ », violemment réifié, sa valeur objective se cantonnant au gain d'une calèche luxueusement dérisoire en cas de succès, à une vulgaire papillote en cas d'échec d'une intrusion oxymorique instituée par deux personnages assurés de leur pouvoir. En ce sens, le rêve qu'il est supposé incarner tout entier, notamment celui d'une infructueuse acquisition, se trouve contrecarré par les enjeux d'une réification marchande. Loin de s'apparenter, alors, à une possession bénéfique et transcendante, Fortunio est d'abord considéré comme l'opportunité de s'enrichir matériellement mais aussi socialement. Ainsi, page 68, lorsque la courtisane *rencontre* pour la première fois l'Oriental, elle est uniquement obnubilée par l'échange matériel dont elle est instigatrice et dont elle pense être la grande bénéficiaire : « la présence de Fortunio l'a fait sortir de sa torpeur de marmotte [...] l'attelage gris pommelé de George lui trotte et lui piaffe dans la cervelle, et elle se voit déjà couchée sur les coussins de la calèche et faisant voler sous les roues tourbillonnantes la poussière fashionable du bois de Boulogne ». La répétition de la conjonction de coordination « et » semble alors illustrer, d'une part, la force de conviction de la jeune femme mais aussi, d'autre part, son calcul comme l'accumulation de biens et de prestiges qu'elle performe dès lors mentalement. Ainsi, au début de la nouvelle et pour ce qu'il est censé représenter en tant qu'incarnation d'un imaginaire exotique et lointain, Fortunio est diminué, réifié et cantonné à un objet de convoitise à la mode, visiblement et essentiellement destiné à *égayer les soirées* de la languissante aristocratie parisienne. Quantifiable et marchandable, la possession du marquis est finalement apparentée à une forme de consommation des sentiments, sous couvert de celle des corps, toute destinée aux désespoirs de l'un, salvateur pour l'imbue courtisane, ou de l'autre, comme ce sera effectivement le cas de Musidora confrontée à la perte de cet Idéal syncrétique. En outre, jouant de l'ironie mais masquant mal son trouble comme son besoin vital de posséder le Fortunio, Musidora ne manque pas de lui rappeler, presque *mourante* à Neuilly, « j'avais pris le parti de me tuer moi-même ; ce que j'aurais sérieusement fait exécuter, si le désir d'essayer votre calèche ne m'eût pas rattachée à la vie¹⁷⁶ ». Tentant ici de performer l'illusion de son ascendant matérialiste sur le fantasmatique Oriental, Fortunio lui répond, sur le même ton, que « "triomphe" n'a pas de rime »...

Cette *déconsidération* est également dénoncée dans *Partie Carrée* par l'Indienne Priyamvada, décrite elle aussi comme l'étrangère imaginaire, fantasmatique et idéale. En effet, page 363 du roman, la jeune femme réaffirme un instant l'imaginaire qu'elle incarne au sein de

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 156.

la société mondaine londonienne afin d'en proposer la répartie acerbe et virulente : « Priyamvada n'est qu'une simple jeune fille que les orgueilleuses ladies traiteraient comme une sauvage bonne à égayer une soirée [...] ». Or, cette définition n'est-elle pas ironiquement représentative de ce à quoi elle est finalement cantonnée, dans la mesure où elle ne sera qu'un épisode « excentrique et choquant¹⁷⁷ » dans la vie du comte de Volmerange, à l'instar de la distraction, de l'*attraction*, même, de la ménagerie de George incarnée de prime abord par *le Fortunio* ? Jouant de la dépersonnalisation du fantasme exotique auquel elle est censée correspondre, de la même manière, par ailleurs, que la belle Amani¹⁷⁸, Indienne observée par l'auteur en 1838 allée des Veuves, Priyamvada réifie cependant sa propre image afin d'en proposer la copie vivante et guerrière voire supérieure. Loin d'être, seul, un objet de divertissement, une « sauvage bonne à égayer les soirées » des insipides femmes d'Europe, Priyamvada refuse la consommation de l'imaginaire qu'elle représente tout en ne pouvant, en définitive, y échapper. Car en effet, à la fin du roman et alors qu'elle vient de succomber à la balle d'un gros Anglais au cœur de la jungle indienne, sauvant ainsi la vie de Volmerange, ce dernier la remercie en la considérant ainsi :

Si Priyamvada eût vécu, toute charmante qu'elle était, elle eût certainement embarrassée Volmerange. Qu'eût-on dit, au bal d'Almack, d'une femme qui avait des boucles d'oreilles dans le nez et un tatouage de gorotchana sur le front ?¹⁷⁹

L'évocation du bal d'Almack, « lieu *fashionable* par excellence [...] dirigé par une commission de cinq ladies qui se montraient très difficiles sur le choix des invités¹⁸⁰ », renvoie donc violemment et immanquablement la jeune indienne à l'objet qu'elle est supposée représenter, c'est-à-dire une image exotique dont la consommation effective devient une tare sociale embarrassante dès l'instant que son insertion est envisagée, qu'elle n'est plus seulement *montrée* en qualité de fantasme dont la valeur n'est appréciée et appréciable qu'à l'égard de ce qu'elle incarne : une image, un bien, un objet de désir, de comparaison et de consommation.

Cette perspective trouve son envers problématique dans le fait qu'à la découverte du fascinant Fortunio la courtisane, subjuguée, considère que « l'attelage n'est plus que d'une importance secondaire dans la périlleuse conquête qu'elle tente¹⁸¹ », les enjeux de la possession de l'Oriental comme de la consommation du fantasme qu'il incarne devenant, immédiatement, exclusifs et personnels. Force est dès lors de constater que la tentative d'une réification

¹⁷⁷ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 437.

¹⁷⁸ Voir II.1.B. Stéréotype féminin : entre traduction et intertextualité. p. 143.

¹⁷⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 437.

¹⁸⁰ Selon la note de Martine Lavaud, p. 772 de l'édition du corpus de cette étude (*op.cit.*).

¹⁸¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 68.

marchande du marquis ne saurait être satisfaisante pour celle qui se laisse, très vite, aller au désir d'une possession non plus seulement des sentiments mais du corps de l'Autre, d'une exploitation charnelle d'un fantasme dont elle est, elle-même, le pendant féminin et européen tout destiné aux plaisirs des Parisiens. Or, et à l'instar des convives repus du souper décrits au cours du premier chapitre de la nouvelle, Musidora, dans un attelage de chevaux gris pommelés offert par Fortunio juste avant la rencontre supposément salvatrice et leur union charnelle, se délecte mentalement du fait qu'elle va :

se rassasier de sa beauté, nourriture divine ; suspendre son âme à ses lèvres, et boire chacune de ses paroles plus précieuses que les diamants qui tombent de la bouche des jeunes filles vertueuses dans les Contes de Perrault [...] avoir quelque chose de commun avec lui, quelle ineffable jouissance, quel océan de secrètes extases !¹⁸²

Une fois de plus, dans la considération d'une rencontre avec l'esthète et dans la perspective d'une consommation du fantasme qu'il incarne, l'isotopie de la nourriture abondante et de la dévoration est mise en exergue, associée à celle de la jouissance, de l'extase du corps et des sens. Loin d'une délectation à venir, la courtisane escompte à la consommation vorace de l'objet de convoitise, elle qui, timidement, « suc[e] quelques drogues¹⁸³ » à la table du marquis. Désirant « boire chacune de ses paroles », Musidora se jette goulument, comme la ménagerie, sur le « rêve de son cœur » dont elle ne compte laisser aucune miette, s'appropriant essentiellement et complètement ce que Fortunio incarne pour elle : le fantasme d'une possession exclusive, le désir d'une union destinée à l'insérer, en définitive, au sein de la société mondaine de référence. Or, en proie au désir vorace d'une exploitation comme d'une consommation de l'Autre, Musidora est une enfant malade, terriblement fragilisée, comme ce fut déjà esquissé au cours du chapitre III de la nouvelle lors de l'épisode de l'ouverture du porte-monnaie de Fortunio. Confrontée à une incontrôlable diffusion de l'altérité au sein de son propre espace de représentation, la gourmandise de la jeune femme amène systématiquement à une *crise de foi* qui « s'ouvre sur le vide¹⁸⁴ », vide d'elle-même et abîme de désespoir. Trop empressée et trop vorace, Musidora se gave d'un imaginaire dont la consommation excessive la conduit inévitablement à la mort. Le contrepied de ce constat est notamment visible page 137 lorsque la courtisane rêve à la possession effective d'esclaves afin de tester le poison de l'aiguille de Fortunio, dont la composante sexuelle peut être ici envisagée selon la considération d'une *pénétration* mortifère associée à l'idée de désir charnel et, fondamentalement, matériel. Cependant, et face à l'impossibilité de disposer librement du corps de l'Autre – ce qui semble

¹⁸² GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 144.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 162.

¹⁸⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 146.

renvoyer, en miroir, au fait qu'elle ne saurait elle-même disposer du sien – fantasmant une position de force et de pouvoir lui étant systématiquement refusée par l'autorité masculine, Musidora consent au sacrifice de sa propre image, de ce qui est censé la représenter métonymiquement, en prenant le parti de piquer Blanchette, sa petite chatte anglaise. Objet de convoitise collectif, donc impersonnel, l'exploitation du corps de l'animal, à l'instar de celui de sa maîtresse, semblerait un court instant une alternative à l'impossibilité de disposer effectivement du corps de l'Autre au profit d'une ambition toute personnelle. La joie incommensurable d'une acquisition bénéfique est alors violemment mise à mal par l'émergence d'un désespoir insoutenable, d'un *égayement* factice et illusoire institué par la surconsommation de l'objet de désir, la non appréciation, finalement, de l'imaginaire qu'il est supposé incarner et qui amène, immanquablement, à la fuite comme à la mort du fantasme de possession effective d'un Ailleurs qui s'émancipe de sa fonction supposément salvatrice.

En ce sens, dans la perspective d'une exploitation marchande de la représentation de l'Autre, l'écriture conjointe des jongleurs normands et du « rajah dépossédé¹⁸⁵ » est tout à fait remarquable. En effet, page 107 de *Fortunio* et alors qu'Arabelle et Musidora sortent déçues de leurs entrevues avec les savants bourgeois, les deux jeunes femmes s'intéressent à un groupe de « coquins basanés » sur une place parisienne. Focalisées sur les apparences de l'exotisme, ces dernières observent superficiellement « des jongleurs indiens qui faisaient des tours sur un méchant tapis ». Immédiatement, la considération d'un « méchant tapis » autorise l'intuition d'une *contrefaçon*, sus-évoquée par la courtisane... Et pour cause, alors que l'ensemble de leurs activités de divertissement se résume à une accumulation stéréotypique (« ils jetaient en l'air des boules de cuivres, avalaient des lames de sabre de trente pouces de longueur, mâchaient de la filasse et rendaient de la flamme par le nez comme des dragons fabuleux. »), les acteurs de ce théâtre de contrebande semblent correspondre aux imaginaires parisiens liés à la représentation de l'Autre. De surcroît, lorsque les jeunes femmes demandent à l'un d'entre eux de lire le fameux contenu du porte-monnaie de l'esthète, la supercherie éclate : « Madame, excusez-moi, je suis normand, *Indien de mon métier*, et je n'ai jamais su lire en aucune langue¹⁸⁶ ». Victimes de la performance de l'Autre imaginé, le Normand est alors qualifié d'« Indien de contrebande » par le narrateur et la mascarade est dévoilée : il s'agit d'un groupe d'arnaqueurs « frottés au jus de réglisse », d'une représentation caricaturale et pourtant tristement vraisemblable pour les Parisiennes. En somme, l'Ailleurs est consommable mais

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 107. Nous soulignons.

surtout rentable, les imaginaires qui lui sont liés contribuant à la production d'une forme de capital lorsqu'il est fondamentalement fallacieux. Or, alors qu'une telle exploitation semble éminemment attachée à la consommation de ce que représente le corps de l'Autre en termes de valeur marchande et d'accumulation de capital, la rencontre d' « un jeune homme avec une figure jaune d'or, deux yeux épanouis au milieu de sa pâleur comme de mystérieuses fleurs noires, le nez courbés, les cheveux plats et bleuâtres, tous les signes de race asiatique¹⁸⁷ », liés à une profonde mélancolie, réaffirme une fois de plus un ensemble de stéréotypes attachés à la représentation imaginaire de l'étranger¹⁸⁸. Mystère et couleur locale semblent ici personnifiés tout entiers dans la figure du « rajah dépossédé » pour correspondre textuellement et discursivement à ce qui est attendu quant à la véritable construction de l'Autre. Caché à la porte d'un bazar (et non ostensiblement affiché au milieu d'une place), affublé de dattes et de cocos, mets tout à fait exotiques, le jeune homme est « ramassé en boule sous un maigre rayon de soleil », triste et austère dans le ciel parisien. La « nostalgie » du rajah, dont « des malheurs trop longs à vous raconter [lui] ont fait quitter [son] pays et réduit à la position dont vous [le] voyez », n'est pas sans faire écho à l'annihilatrice et inacceptable occupation britannique de l'Inde, contrebalancée, ici, par la *générosité* de Musidora qui, dans sa quête effrénée comme dans le désir de remporter son pari et sa calèche, permet financièrement à l'Indien de retourner dans son pays, contribuant à la considération ambivalente d'une forme de *repossession*. Ainsi, il est tout à fait saisissant de constater que la consommation française et performative, d'une part, mais aussi la colonisation anglaise, d'autre part, contribuent à l'annihilation du fantasme d'une Inde libérée et enchantée, étriquée par les besoins et ambitions particulièrement personnels des acteurs des capitales ouest-européennes. Cantonné à la place d'un bien de consommation, l'Autre est le pur produit d'un capitalisme vorace et mal masqué par la générosité de celle qui, le plus goulument, s'évertue à consommer le fantasme d'une possession effective des corps et des imaginaires qui lui sont attachés.

Néanmoins et à cet égard, il est intéressant de constater que figure du consommateur et figure du consommé paraissent parfois se confondre. En effet, si la présente analyse justifie en amont l'irrépressible désir la courtisane quant au fait de « se rassasier » du marquis, il est tout aussi fondamental, semble-t-il, de considérer le fait que Musidora, figure féminine donc représentation d'une altérité radicale, génère également du capital en vendant son corps aux

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 107-108.

¹⁸⁸ Voir II.1. Représentation imaginaire de l'étranger. p. 130.

aristocrates parisiens, incarnant par conséquent et à part entière la réalisation d'une consommation effective d'un désir pour le moins *accessible*. Ainsi, et bien que la courtisane soit immédiatement annoncée comme l'une des *incomparables*, cette assertion ne manque pas de mettre en perspective l'ambivalence d'une telle caractérisation. Car dans quelle mesure est-il envisageable de considérer une femme comme *incomparable* dès lors qu'elle fait partie, indistinctement, d'un groupe de femmes certes d'apparence exceptionnelle mais également décrites comme telles ? Difficile, en ce sens, de soutenir pareille caractéristique dans la mesure où si Musidora semble unique quant à ses attributs physiques, elle est bel et bien comparée à Phébé, Cinthie et Arabelle en ce qui concerne son statut de courtisane, toutes quatre étant définies comme de « délicieuses filles paternellement dressées par le grand George lui-même¹⁸⁹ » ; Musidora, même si elle est décrite comme une femme d'une beauté exceptionnelle, est donc immédiatement et irrévocablement associée, tout au long du texte, à son statut de courtisane, c'est-à-dire un bien de consommation, un corps consommable par le *corps* social. Par ailleurs, lorsque la jeune femme, après un deuxième échec quant à sa conquête de l'Idéal, se retire dans son hôtel, entendu qu'il est financé par l'exploitation de son corps, George ne manque pas d'ironiquement relever le « signe évident d'une grande perturbation morale¹⁹⁰ » qui n'est pas sans faire écho à la perturbation *économique* qu'engendre un tel retrait de la société. En effet, Musidora, dans son rêve de posséder l'objet de désir, ne répond plus avec satisfaction au fait qu'elle-même en représente un mais surtout qu'elle vit de ce statut comme du commerce de sa personne, ce qui est relevé d'une part par le constat selon lequel, page 177, « elle possédait un homme qu'elle aimait, elle qui jusque-là n'avait été possédée que par des gens qu'elle haïssait » mais surtout, d'autre part, par le fait qu'elle considère, lors de son union avec Fortunio, « qu'aimer c'est donner¹⁹¹ », ce qui va foncièrement à l'encontre de la production d'un capital. En ce qui concerne Musidora, interdite d'aimer pour des raisons économiques, la possession du rêve constitue donc une indéfectible entorse au système d'exploitation commercial qu'elle incarne puisqu'elle ne participe plus du système social et capitaliste auquel elle est associée. Si Fortunio est destiné à produire une *rêverie de poète*, Musidora, elle, n'est destinée qu'à produire un capital dépassant une appréciation fantasmatique puisqu'en vue d'un rendement, seul à même de la faire exister au sein du théâtre mondain. Cette perspective, inscrite en filigrane de l'œuvre, se donne plus ouvertement à lire dans le traitement métonymique accordé à Blanchette, page 86, grâce à laquelle « deux ou trois servantes » ne

¹⁸⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 165.

sont pas « souffletées » par la capricieuse courtisane, un « petit nègre » est « bien nourri, bien habillé » au lieu d'être « fouaillé du matin jusqu'au soir et du soir jusqu'au matin », deux enfants de tapissier voient leur pension payée (« La France devra donc à une simple chatte blanche un avocat et un médecin ») et, enfin, « trois paysans se ramassent de quoi acheter un homme » pour la nourrir. Quatre « bienfaits », donc, qui légitiment l'exploitation comme la consommation de l'image mais aussi, plus fondamentalement, du corps de celle qui n'est supposée satisfaire qu'aux bons plaisirs et besoins d'une autorité blanche et masculine, aristocratique et parisienne, dans une perspective de revalorisation de cette instance mais aussi, remarquablement, dans celle de l'entretien d'un système de consommation capitaliste qui ne saurait tolérer le moindre accro et auquel elle finit par succomber, par ailleurs.

Ainsi, si Musidora est à la fois consommatrice et bien de consommation, une telle ambivalence se donne également à lire quant au *traitement* du mélancolique Octave¹⁹². Comme ce fut évoqué en amont de cette étude, le Parisien est, par lui-même, défini comme un consommateur d'art idéal et mesuré, se « laiss[ant] aller à cette douce vie florentine qui a tant de charme pour l'étranger ». Or, face à l'allégorie de l'Art, l'Idéal syncrétique et incarnation du Beau, le jeune homme se trouve, tel les vulgaires convives du souper de George, dans une attitude de prédation vorace, son appréciation délicate des chefs-d'œuvre évoluant en un désir goulu et, à son tour, sur-consommateur. De surcroît, et là advient, pour Octave, la transition de son état de consommateur à bien de consommation, la divine Prascovie est non quantifiable, inqualifiable, impropre à la satiété d'un désir finalement éminemment bourgeois – donc impropre – de possession effective (ce qui peut être relevé en partie, semble-t-il, lorsqu'Olaf s'insurge d'être cantonné à « une chétive existence bourgeoise¹⁹³ » dans le corps de son rival). En effet, tout au long de la nouvelle, la perfection plastique mais aussi comportementale de la comtesse est mise en valeur par l'emploi réitéré du superlatif « le/la plus [...] », annoncée, même, comme « la plus belle femme du monde » par le docteur Cherbonneau, ce qui contribue à rappeler avec insistance son caractère toujours insaisissable, à rehausser l'imaginaire de perfection inhumaine qu'elle incarne. Prascovie est destinée à être adorée, à être admirée, notamment dans la mesure où elle est « une femme à la mode » qui entretient son *salon*, mais jamais au-delà d'une mesure garantissant le respect de ce qu'elle incarne à proprement parler : l'absolue tentation de l'esthète, l'opportunité de fréquenter le Beau. Pourtant, et dans le but de

¹⁹² Cas bien particulier d'ailleurs, car exploité d'une part par ses propres désirs qui sont eux-mêmes exploités par Cherbonneau. Cependant, ici, la consommation des espoirs comme du corps du parisien méritent d'être brièvement analysés dans cette partie puisque, bien qu'ayant les apparences de l'Autre, le docteur est français.

¹⁹³ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 337.

s'accaparer égoïstement cet idéal destiné au *profit* de tous, Octave de Saville est prêt à *monnayer* son propre corps au fantastique docteur, obnubilé par les bénéfices d'une appropriation personnelle. Celui qui, deux ans plus tôt, se délectait de l'Art ne peut résister, dans la peau du mari :

*Octave-Labinski restait toujours debout, suivant Prascovie d'un regard enflammé. - Gênée et brûlée par ce regard, la comtesse s'enveloppa de son burnous comme la Polymnie de sa draperie. Sa tête seule apparaissait au-dessus des plis blancs et bleus, inquiète, mais charmante.*¹⁹⁴

Cible des ambitions impropres du mélancolique Parisien, la comtesse est « brûlée », « gênée » par un regard non plus respectueusement mais voracement passionné, consommateur et, en définitive, annihilateur de l'imaginaire comme de l'idéal syncrétique qu'elle représente. Ainsi, « une passion terrestre incendiait ce regard, qui la troublait et la faisait rougir », une passion visiblement plus proche des choux que des roses, de l'invasion bourgeoise que de la rêverie de poète et qui, dans la perspective d'un accaparement charnel et égoïste, n'est plus digne – ni à même – de contempler l'altérité radicale, inqualifiable, non quantifiable. Par ce regard impur dont la « flamme sombre et désespérée¹⁹⁵ » est associée aux « corruptions de Paris », la divine Prascovie est, à l'instar des belles de *Fortunio*, décrite comme *incomparable* pour ne devenir, à son tour, « qu'une femme vulgaire, désirée pour sa beauté comme une courtisane ». La passion d'Octave, éminemment matérielle et participant d'une forme de réification marchande inacceptable qui tend à rendre *envisageable* la possession effective de la comtesse, condamne donc ce dernier à céder au propre commerce de son corps, résigné qu'il est à prostituer l'ensemble de ses valeurs morales. Profitant de cette faiblesse, Cherbonneau, qui pour rappel est Français, brouille alors les frontières entre la consommation d'une forme d'altérité et une altérité consommatrice¹⁹⁶, réfutant les seules perspectives d'un rendement pécunier quant à l'acquisition de ses savoirs pour assumer, en contrepartie, sa fascination pour le corps en devenir, celui problématique de la vieille femme d'abord puis celui du Parisien qui « ne lui dev[ait] rien » puisqu'il « l'intéress[ait]¹⁹⁷ ». En somme, et dans la mesure où il concrétise, chez son *malade*, la réification marchande et bourgeoise de l'incarnation du Beau, le condamnant ainsi à une irréparable mélancolie de l'âme, Cherbonneau l'incite à incarner tout ce qu'il abhorrait afin de préparer l'enveloppe destinée à recevoir sa propre âme. Car, il s'agit de ne pas l'oublier, le docteur lui-même a quitté la France par dégoût du Progrès en marche, par dégoût

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 347.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 348.

¹⁹⁶ Voir III.2.A.c. Cherbonneau : entre consommation des Ailleurs et exploitation du désespoir, Ici. p. 321.

¹⁹⁷ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 322.

des limites de la science occidentale et plus spécifiquement française mises en exergue par l'essor d'une société industrielle et capitaliste annihilatrice. Or, en définitive, l'ensemble de la nouvelle prépare et amène le long cheminement de son retour dans le *corps* social précédemment abandonné, confectionné dans la réfutation des idéaux pourtant si ardemment défendus. Consommateur des savoirs lointains, du corps de Brahma-Logum dont la volonté n'est, seule, jamais étioyée, Cherbonneau se fait promoteur d'un système de consommation vorace dont les frustrations charnelles assument les impossibilités découlant de l'implacable modernité ouest-européenne pour perpétuer, toujours, ce système d'exploitation conformiste de corps et d'imaginaires au seul bénéfice d'un *corps* social malade.

Ainsi, la nécessité de réifier les corps afin de les rendre propres à la consommation pour une aristocratie en décrépitude mais pourtant insatiable n'est pas sans imposer les limites d'une telle entreprise, éminemment bourgeoise. En effet, en quantifiant comme en qualifiant l'Ailleurs dans le but d'en tirer un profit tout personnel, le consommateur est contraint, pour survivre, soit de devenir cette ignoble faune, ces oies gavées des illusions de leur influence, soit un contrebandier d'imaginaires stéréotypés *s'ouvrant sur le vide* puisque tout destinés à la production de capital. Plus remarquablement, pareil consommateur est lui-même destiné à être considéré comme un objet de consommation qui, face à la prise de conscience de l'impossibilité de vivre dans le commerce de son idéal, est condamné à la mort de son corps mais aussi à l'abandon de son âme, seule alternative offerte. Dans cette perspective et relativement à la considération d'un *corps-objet*, la consommation de figures d'altérité comme des imaginaires qui leur sont liés n'est pas sans traduire ce besoin d'annihiler, de dévorer et de faire disparaître tout ce.ux qui, finalement, ne répondent plus avec satisfaction aux ambitions de la société de référence afin de ne jamais s'exposer au trouble d'un système capitaliste et industriel huilé. Faisant, eux-mêmes commerce d'une image, aristocrates, bourgeois et « Indiens de contrebandes » se nourrissent ainsi et inlassablement d'un ensemble de figures d'altérité réifiées qui restent, pourtant, toujours insituables.

Associé à la notion de *prostitution*, le commerce du corps de l'Autre, étranger et/ou féminin, brouille ainsi les frontières entre corps biens et art, ces trois pôles étant, quoi qu'il en soit, soumis à l'absence de volonté d'une aristocratie parisienne comme aux ambitions de la bourgeoisie Angleterre qui ne sauraient plus se délecter d'un Beau annihilé par une société industrielle et capitaliste. En définitive, si la tentative de réification d'une forme d'idéal

incarnée par des figures d'altérité syncrétiques conduit irrémédiablement au constat des limites mêmes d'un tel processus de consommation des corps, elle n'est pas sans imposer, dans le même temps, l'impossibilité de *vivre* au sein d'un tel système d'exploitation. Vorace mais insatiable, l'autorité supposée du théâtre mondain ne laisse que les ruines d'un *champ de bataille* duquel il ne peut y avoir de vainqueur. Surconsommant l'Ailleurs, les mets exotiques, les imaginaires qui leur sont attachés comme l'ensemble des œuvres d'art relatives à une Renaissance semblant dès lors impossible, bourgeois et aristocrates se rejoignent quant à ce désir insatisfait de posséder l'Autre dans la perspective d'un bénéfice personnel, que ce capital soit purement économique ou encore lié à la tentative de réaffirmation d'une sphère de pouvoir. Or, dès lors que la consommation du fantasme devient envisageable, qu'elle soit finalement infructueuse (*Fortunio*), insatisfaisante (*Partie Carrée*) ou impossible (*Avatar*), l'ensemble des personnages en contact – déçu – avec le rêve n'ont plus la moindre utilité narrative et sont donc destinés à mourir, au sein de la société mais aussi, à proprement parler, de l'œuvre.

Ainsi, en tentant d'entretenir la projection fantasmagorique de son influence comme de son pouvoir, notamment sur l'Autre, la société mondaine de référence semble systématiquement confirmer les manques et manquements de son système de domination, immuablement contaminé par les réminiscences d'un narcissisme brisé, autodestructeur et qui ne saurait, donc, « contenir la violence de l'appropriation¹⁹⁸ » évoquée plus avant. Pareil fantasme d'une possession de l'Idéal viril et esthétique ou encore féminin et plastique, salvateur et bénéfique en somme, permettrait de ce fait l'institution d'un transfert de sa décadence, mise en exergue par le caractère non seulement parfait mais construit de l'être démiurgique et extérieur à un système de prédation annihilateur. La conquête de l'Autre et de ce qu'il représente métonymiquement, à savoir Beau, Argent, Bonheur – en apparence, une fois de plus – permet de mettre en exergue le *champ de bataille orgiaque* d'une société mondaine avilie par ses prosaïques ambitions, la défaillance certaine et immuable d'une civilisation qui périclite. La consommation vorace de l'altérité, amorcée sous les auspices d'une traque militaire éconduite par l'incompétence des institutions occidentales passées et passistes mais dont les nouveaux représentants semblent entretenir le système d'exploitation décevant, concentre alors et en ce sens non seulement les failles de l'eurocentrisme, elle en permet la prise de conscience

¹⁹⁸ DUBREUIL, Laurent, *L'empire du langage*, op. cit., p. 28.

mortifère. Cependant, et si la divine Prascovie est « trop belle pour avoir besoin d'être riche », chacune des figures d'altérité masculine Autre, Fortunio, Dakcha mais aussi Cherbonneau, semblent à leur tour réaffirmer, dans une certaine mesure, l'*acceptabilité* d'un tel système d'exploitation dont ils constituent le contrepied idéalisé mais néanmoins similaire, figurant à leur façon une forme de domination passant par le commerce de *ce qui n'est pas eux*, instituant dès lors les rouages d'une immanquable contamination des imaginaires.

2. De l'exploitation à la contamination des imaginaires

Aurélia Michel relève, dans son ouvrage *Un monde en nègre et blanc*, le fait que « comme tout tortionnaire, il [le Blanc] est obligé de se couper d'une part de lui-même, celle qui est affectée par la destruction et la violence envers un autre, celle qui *sait* que sa victime est un autre que lui-même¹⁹⁹ ». Or, cet Autre s'apparente à une fiction légitimant systématiquement la construction du Même, lui-même et par définition fictionnel et préconstruit (comme l'indique Stuart Hall²⁰⁰), dans la perspective d'une justification de l'essor capitaliste et bourgeois mais aussi quant à la tentative d'une réaffirmation de la puissance de ses instances supposées de pouvoir. En somme, la rencontre de deux types de fictions, qui reposeraient sur un système de domination lacunaire, ne conduirait-elle pas à la contamination des imaginaires aussi bien liés à un Ailleurs démiurgique et effrayant qu'à un Ici enorgueilli d'un prestige pourtant révolu ? Face au narcissisme brisé d'une société ouest-européenne qui périclite et à laquelle l'Autre renvoie les failles en miroir, la surconsommation comme l'exploitation sans limites des Ailleurs fantasmatiques sembleraient ainsi tendre à une contamination réciproque, mortifère témoignage d'une homogénéisation du monde – en somme de son embourgeoisement.

Il est en ce sens tout à fait remarquable qu'à une Europe de l'Ouest prédatrice et vorace réponde une altérité consommatrice, elle aussi. En effet, la construction narrative et discursive de Fortunio, Dakcha ou encore Cherbonneau, incarnations d'un Ailleurs oscillant entre idéal et idéal, merveilleux et effrayant, paraît témoigner d'une angoisse face à une modernité problématique, relevée par la mise en exergue de l'entretien du système annihilateur occidental. Loin de proposer l'alternative salvatrice issue d'un Ailleurs régénérant, l'Autre masculin et oriental semble en effet mais non seulement reproduire les codes de consommation de l' Ici, il

¹⁹⁹ MICHEL, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc*, op. cit., p. 193.

²⁰⁰ « le moi est toujours une fiction [...] ainsi toute identité se construit à travers la différence [...] le moi n'est pas une entité complète » cf. HALL, Stuart, *Identités et cultures 2*, op. cit., p. 23.

en propose la forme la plus aboutie dans la mesure où le Même ne se trouve jamais à la hauteur des ambitions de cette altérité puissante et dominatrice, du moins en apparence. Musidora ne mérite pas sa place au sein de la collection de Fortunio du fait de *ses stupides idées européennes*, stupides idées caractérisant aussi bien le lâche Anglais que le mélancolique Parisien. À partir de ce désir d'acquisition comme d'accumulation amèrement déçu, et qui conduit en 1856 à une insertion problématique au sein d'un *corps* social aveuglé, le fantasme d'une possession exclusive n'apparaît-il pas, dès lors, comme foncièrement impossible, résolument mortifère puisqu'éminemment bourgeois ? De la mise en scène du *monde* par lui-même à la théâtralisation des imaginaires lointains, le recours à l'Ailleurs ne permet-il pas de prendre, certes, conscience des failles de l'eurocentrisme mais surtout d'entretenir l'illusion de sa structure ? Contaminé par les affres de la modernité occidentale et de sa civilisation malade, le fantasme d'une altérité salvatrice ne saurait alors être perpétué autrement qu'en le condamnant à la fuite, à l'invisibilisation ou encore à la transfiguration, les apparences décevantes de l'Ici témoignant systématiquement des manques et manquements d'un capitalisme annihilateur de l'Art, du Beau, de l'Idéal. En ce sens, le syncrétisme tant espéré entre Ici et Ailleurs se trouverait non seulement impossible, il serait foncièrement inacceptable puisque révélateur des ambitions catastrophiques de cette Europe, d'une génération désenchantée. Cependant, l'Autre ne pourrait-il pas, quelque peu, être épargné par les travers de la modernité occidentale ? L'Art, l'idée de poésie ne pourraient-ils triompher de la décadence d'une civilisation uniquement fascinée par elle-même ? Considérant le fait que Fortunio, non sans ironie, relève que « "triomphe" n'a pas de rime²⁰¹ », il semble permis d'en douter...

A. Altérité consommatrice

La construction de l'altérité, au sein du corpus de cette étude, oscille constamment entre l'expression réitérée d'une forme de fascination et celle d'une angoisse, profondément liée à la première. Angoisse de ne posséder ni de parvenir à l'Idéal syncrétique, angoisse de ne pas être à la hauteur d'une telle ambition, angoisse, aussi, de céder aux charmes de l'Autre... Or, les enjeux d'une telle fascination semblent le plus souvent relever d'un regard *biaisé* mais aussi particulièrement ambivalent. En effet, comme le rappelle Radha Sharma dans son article « Rêver l'Inde à travers la littérature française », l'Inde qui fascine est « celle de la colonisation,

²⁰¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 156.

lieu de séduction sans parallèle²⁰² », attachant alors ses espaces comme ses acteurs supposés à une entreprise de séduction associée à une forme de prédation, en vue d'une possession effective et bénéfique. En ce sens, l'Ailleurs devient :

[la] suggestion d'une limite, d'une frontière derrière laquelle la vie pourrait se modifier, il est une fascination, repoussant par les dangers intrinsèques aux marges, mais attirant par l'aventure qu'il propose. Là-bas, il y a une amplification possible du destin humain, un renouvellement peut-être merveilleux à connaître.²⁰³

Et si Gautier est fasciné par l'Orient,²⁰⁴ comme le souligne Edward W. Saïd dans son ouvrage *L'Orientalisme*, qu'il fait de l'Inde un « objet de désir²⁰⁵ », les personnages masculins qui lui sont liés, en l'occurrence, Fortunio, Dakcha et Cherbonneau, déplacés au cœur des capitales occidentales, semblent néanmoins, à l'instar des aristocrates parisiens et londoniens, tributaires de ce système de prédation comme de consommation renvoyant aux sociétés ouest-européennes le reflet de leur propre système d'exploitation, pourtant vivement critiqué. En ce sens, bien qu'une telle fascination repose sur une forme d'exclusion, elle ne manque pas de ronger, elle aussi, les espoirs toujours déçus d'une aristocratie décadente, faisant miroiter les perspectives d'une alternative qui ne vient jamais pour renvoyer violemment aux manquements de « Monseigneur Progrès » sans pour autant s'en détacher fondamentalement. Cela reviendrait-il à dire que pour exister au sein des capitales française et anglaise, et cela même en qualité d'imaginaire, l'Autre se doit nécessairement de contribuer à la mise en exergue d'une Europe industrielle et capitaliste mais, surtout, de participer d'un tel système de consommation des corps et des arts ? Alors que la narration se concentre à l'affirmation contraire, il semblerait pourtant que la considération d'une altérité consommatrice permette de performer avec le plus d'évidence les travers d'une société immanquablement annihilatrice. À cet égard, la figure de l'Autre, cette fois-ci masculin et étranger, toujours stéréotypique, tantôt fascinante tantôt repoussante, amène à l'écriture apparemment déformante d'une aristocratie comme d'une bourgeoisie sur-consommatrices, pour, en définitive, réaffirmer le fait qu'il est impossible d'appréhender autrement le devenir de la civilisation ouest-européenne.

²⁰² SHARMA, Radha, « Rêver l'Inde à travers la littérature française », in Kumari R. Issur et al., *L'océan Indien dans les littératures francophones*, Karthala, « Lettres du Sud », 2002. p.5 version numérique. <https://www.cairn.info/l-ocean-indien-dans-les-litteratures-francophones---page-537.htm>.

²⁰³ MOURA, Jean-Marc, *Littérature des lointains*, op. cit., p. 263.

²⁰⁴ SAID, Edward W., *L'Orientalisme*, op. cit., p. 214 pdf

²⁰⁵ MOURA, Jean-Marc, *Littérature des lointains*, op. cit., p. 266.

a. Fortunio : prédateur et consommateur

Dans son article « Théophile Gautier et la beauté virile », Anne Ubersfeld relève le fait que Fortunio « unit en lui les traits nécessairement contradictoires de l’Orient et de l’Occident, du même et de l’Autre²⁰⁶ ». Et si cette observation s’avère incontestable dans la perspective d’une expérience de transfert culturel,²⁰⁷ elle ne semble cependant pas suffisante dans le sens où le marquis, « héro expérimental²⁰⁸ », n’est pas seulement garant d’une forme d’unicité contradictoire ; il propose également, en miroir, le reflet déformé et déformant des manquements de la civilisation ouest-européenne, sous couvert de l’exploitation d’un Idéal qui se voudrait synchrétique. Sous les auspices d’une performance esthétique visant à réaffirmer les idéaux de l’auteur dont il est un double fictionnel, comme le rappellent entre autres Anne Ubersfeld et Martine Lavaud dans leurs études respectives,²⁰⁹ l’esthète reste inmanquablement un prédateur et consommateur à la fois du féminin et des Ailleurs figurant, à sa façon, une domination du monde sur le mode épistémologiquement eurocentré.²¹⁰

C’est à cet égard qu’un parallèle saisissant est mis en perspective entre la description de la réception comme du salon de George, au cours du premier chapitre de la nouvelle, et la maison de Fortunio. En effet, ce dernier requiert d’abord l’indulgence de la courtisane envers « un ménage de campagne dirigé par un garçon à moitié sauvage²¹¹ » pour, néanmoins, proposer la traversée d’une galerie d’art des plus raffinées. L’esthète se démarque dès lors de l’aristocrate parisien : il *dirige*, lui, son ménage, sa *ménagerie*. En effet, chez Fortunio, la languissante ménagerie est bien vivante, de la jalouse tigresse aux « poissons bleus aux nageoires d’or²¹² » qui évoluent dans le globe suspendu au plafond, « leur mouvement perpétuel fais[ant] miroiter la chambre de reflets changeants et prismatiques de l’effet le plus bizarre ». Loin d’être passif au cœur de ses richesses comme d’une pièce « d’une grande simplicité²¹³ » (simplicité trompeuse de surcroît, l’isotopie de la splendeur régissant la description de celle-ci), l’esthète installe effectivement une Musidora réifiée, membre par membre, dans une attitude

²⁰⁶ UBERSFELD, Anne, « Théophile Gautier et la beauté virile » in *L’Orient de Théophile Gautier*, Bulletin de la Société Théophile Gautier, numéro 12, tome 1, Montpellier, 1990. Version numérique. pp. 23-34. p. 31.

²⁰⁷ Voir II.2.A.a. Du désir à l’abandon : les impossibilités du transfert culturel. p. 170.

²⁰⁸ SCHAPIRA, Marie- Claude, « Fortunio, personnage expérimental » in *Fortunio*, Bulletin de la Société Théophile Gautier numéro 25, Montpellier, 2003. pp. 23-40.

²⁰⁹ Cf. UBERSFELD, Anne, « Théophile Gautier et la beauté virile », *op. cit.*, ; LAVAUD, Martine, « Notices » in *Fortunio, Partie Carrée, Spirite, op. cit.*

²¹⁰ Formule empruntée à M. Marimoutou.

²¹¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 158.

²¹² *Ibid.*, p. 154.

²¹³ *Ibid.*, p. 154.

correspondant à un imaginaire oriental – une Musidora qui, pour rappel, avait refusé le baiser de George, lors du souper. En outre, et contrairement au salon de George qui constitue un écœurant fatras, la simplicité de la maison de Fortunio consiste en une adéquation de tons et d'ameublements harmonieux, pourtant plus précieux les uns que les autres. L'ensemble de la pièce est calfeutré « de nattes d'une extrême finesse, zébrées de dessins éclatants », orné « de jalousies de joncs de Chine arrosés d'eau de senteur [qui] s'abaissaient sur les fenêtres vitrées de verres blancs historiés de pampres rouges », par opposition aux « amples et puissants rideaux de velours nacarat doublés de moire blanche²¹⁴ » mais qui, de la même façon, empêchent le moindre contact, toute considération de l'extérieur. De plus, alors que le salon de George croule sous l'accumulation d'or et de meubles imposants, Fortunio, lui, concentre le monde dans une chambre qui, trompeusement, « laissai[t] transparaître les contours d'un paysage lointain²¹⁵ », la simplicité de l'aménagement comme la présence de l'esthète participant immédiatement d'une forme de *dépaysement*.

Cette perspective est par ailleurs réhaussée par le passage de l'extérieur parisien à la chambre par un « large corridor éclairé d'en haut²¹⁶ », « pavé d'une mosaïque [...] la vraie mosaïque de Sosimus et de Pergame, que tous les antiquaires croient perdue. », surmonté d'« une attique délicatement sculptée » et orné « [de] peintures à la cire où voltigeaient sur un fond noir des danseuses antiques » qui retiennent l'attention de Musidora. Car si George, qui « aurait mis en gage le portrait de son père, la bague de sa mère avant de vendre ses chers Titien²¹⁷ », affiche triomphalement ses quatre *cadres*, uniques amours de sa vie, seules splendeurs véritables qui, pourtant, ne trouvent leur éminence qu'à travers le regard d'une ménagerie qui ne peut qu'attendre l'Autre salvateur, Fortunio, lui, se fait consommateur insensible de merveilles antiques qu'il qualifie de « barbouillages²¹⁸ ». L'Oriental, impitoyable despote et maître incontestable de son *monde*, ordonne à la courtisane de ne pas faire attention à l'ensemble de ces œuvres qui, par leur authenticité comme leur préciosité, constitue une démonstration désintéressée mais pourtant muséale visant à confirmer la valeur du personnage. En outre, ce dernier ne manque pas de témoigner d'une certaine contradiction à l'égard de l'étalage de ses richesses qui, si elles ne sont pas offertes à l'appréciation du vulgaire, ne constituent pas moins une démonstration de puissance et d'assurance. Ainsi, Fortunio qualifie

²¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 154.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 153.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 153.

ses « régals » de « magnificences asiatiques et babyloniennes [...] des plus misérables ». Insensible à la valeur matérielle des choses du fait de son opulence, l'Oriental propose la démonstration de ce qu'est, en définitive, une influence effective, démiurgique. Il aurait pu, en effet, ne pas avancer le commentaire de ce qui était offert à la vue enchantée et fascinée de sa conquête. Or, il réaffirme bien, ici, sa confiance absolue quant à son goût pour les belles choses, déconsidérées d'une part et pourtant toujours remises au centre de l'attention.

Dans la même perspective, la table qu'il propose à Musidora, faisant office d'une collation gargantuesque, ne semble d'abord pas bien différer de celle décrite au cours du premier chapitre de la nouvelle. Et si « au milieu de [la] grande salle²¹⁹ » de George trône « une grande table », la répétition de l'adjectif marquant le ridicule d'une telle démesure sédentaire, le « petit salon hexagone » de Fortunio, comparé à « un vrai boudoir de marquise²²⁰ », n'en est pas moins éclatant dans la mesure où il ne propose qu'*assortiments* « gigantesque[s] », « merveilleux » et « pli[ant] sous les magots de la Chine, les pots du Japon et les groupes de biscuits » – ce qui n'entache en rien l'harmonie de l'ensemble pour réaffirmer le cosmopolitisme effectif et véritable de l'esthète. De plus, et pour rappel, le dîner donné dans le salon de l'aristocrate se déroule aux alentours de minuit, « à la sortie des Bouffes²²¹ » donc heure à la mode, alors que le goûter de Fortunio est proposé, lui, en plein après-midi. Or, si le nécessaire éclairage à la bougie est à même de « faire pâlir le soleil en plein midi²²² » chez le comte, il devient, chez Fortunio, d'une « éblouissante clarté » « car il est du dernier ignoble et tout à fait indigne d'un homme qui fait profession de sensualité élégante de manger autrement qu'aux bougies.²²³ ». En ce sens, une fois de plus dans un pur souci de mise en scène comme de plaisir esthétique et esthétisant, Fortunio apparaît comme une figure de consommateur invétéré mais cependant acceptable dans la mesure où sa consommation est entièrement justifiée par une « sensualité élégante », une délectation visuelle n'ayant pas pour but d'affirmer une forme de pouvoir puisque celui-ci n'est pas dans le besoin d'être revendiqué.²²⁴ C'est dans cette perspective, semble-t-il, qu'à la grande table dans le grand salon de George répond, dans le petit salon de Fortunio, absolument *rien*, l'espace entre le marquis et la courtisane étant

²¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²²⁰ *Ibid.*, p. 159.

²²¹ *Ibid.*, p. 50.

²²² *Ibid.*, p. 50.

²²³ *Ibid.*, pp. 158-159.

²²⁴ Dans ces circonstances et pour l'instant, tout du moins. En effet, lorsqu'il brûle l'hôtel particulier de Musidora, Fortunio revendique le besoin comme la nécessité *vitale* de posséder exclusivement la courtisane, dont le lourd passé marque l'incompatibilité avec les aspirations de l'esthète : « je ne voulais plus te voir dans cette maison qui t'avait été donnée par un autre, où d'autres t'avaient possédée » (F, 190).

déraisonnablement vide. Cependant, toujours dans le souci, finalement, d'une forme de démonstration de son incontestable position de force comme de sa domination d'une situation religieusement contrôlée, « une table splendidement éclairée se leva lentement avec deux servantes, chargées de tous les ustensiles nécessaires à bien manger ». Immédiatement, et à l'instar de la description de la table de George, le surtout ornant celle de Fortunio est mis en avant, sauf qu'il ne masque aucunement le prestige de l'hôte, bien au contraire ! Ici, « les figures et les ornements du surtout, écaillés à tous leurs angles de paillettes de lumière, jetaient un éclat à faire baisser les yeux au dieu du jour lui-même²²⁵ ». Point de chasses imaginaires ni de mises en scène exotiques, donc : la table de Fortunio surpasse immuablement en éclats et en merveilles celle de son insipide et médiocre concurrent, l'ensemble de ces représentations n'ayant rien de fantasmatique pour l'Oriental. Ainsi, au cours de la description de cette table enchanteuse où tout n'est que préciosité, or, magnificence et rencontre fortuite entre « des fruits les plus rares²²⁶ », « les saisons et l'ordre ordinaire de la nature ne paraissa[nt] pas exister pour Fortunio », sont mis en exergue les mets les plus exquis et les plus raffinés. Néanmoins, hormis quant à l'énonciation de ce que la « plus luxueuse gourmandise peut réunir de raffiné, d'exquis et de ruineusement rare », en quoi l'accumulation de nourritures par Fortunio diffère-t-elle foncièrement de celle proposée par George au cours de l'orgie ? Musidora elle-même relève ces « magnificences effroyables²²⁷ », la démesure d'« une collation qui pourrait servir de repas de noce à Gamache ou à Gargantua ». Alors que sont accumulés « corbeilles en filigrane d'or et d'argent », « pyramides de sucrerie », « plats armoriés et d'une ciselure admirable » débordant de mets tous plus délicats les uns que les autres et « vin de Champagne », « vin d'Aï », « vin de Tokay [...] du Johannisberg » et « véritable vin de Schiraz dont, au moment où cette histoire a été écrite, il n'existait que deux bouteilles en Europe, l'une chez George et l'autre chez de Marcilly qui les gardaient sous triple clef pour une occasion suprême. » – nectars que ne goûtera pas l'invitée, non par pudeur, comme le suspecte Fortunio, mais parce qu'en proie à la plus vive émotion – l'esthète concentre bien lui aussi, même si à un degré autrement plus supérieur, le *monde entier* sur sa table pour son seul et bon plaisir de consommateur. Et s'il assure que « personne ne hait plus que [lui] les cérémonies », que cette disproportionnée tablée « n'est qu'un simple encas qu'on [lui] tient toujours prêt le jour comme la nuit » afin de lui épargner les tourments de l'attente, finalement l'esthète assume et revendique le fait qu'il est « d'une simplicité toute patriarcale ». Ainsi, bien que les affres de la

²²⁵ *Ibid.*, pp. 159-160.

²²⁶ *Ibid.*, p. 160.

²²⁷ *Ibid.*, p. 161.

destruction ne semblent pas de mise sous le règne du démiurgique personnage, il participe lui aussi d'une surconsommation comme d'un gaspillage parfaitement outranciers. Seulement, là où pour les aristocrates il s'agit de disperser le *monde* au profit de la réaffirmation d'une influence perdue, dans le cas de Fortunio sa consommation désintéressée de toutes sortes de merveilles et de mets aussi rares que précieux contribue davantage à la construction du fantasme oriental qu'il incarne dans toutes ses dimensions. Néanmoins, le parallèle établi entre la consommation des deux *patriarches* permet de mettre en exergue le constat selon lequel l'Ailleurs est avant tout un instrument de pouvoir et d'affirmation d'une position de dominant, une accumulation qui n'est pas sans évoquer, toujours, les perspectives d'un système d'exploitation du monde au profit d'un seul, selon les mêmes modalités voraces, fondamentalement égocentriques et, somme toute, reflet idéal d'une consommation eurocentriste. En outre, cette observation est remarquablement mise en perspective lorsque Fortunio se rend, après une longue absence, au sein de son Eldorado. Affirmant qu'« il y a longtemps qu'il ne [s'est] pas réjoui²²⁸ », le marquis organise immédiatement la plus incroyable orgie qui soit, donnant une série d'ordres allant jusqu'à régir l'implication vitale de chacune : « tous ceux ou celles qui ne seront pas ivres morts d'ici à deux heures seront décapités ou empalés, à leur choix. – C'est dit.²²⁹ ». Ici, et dans la même mesure que lors du décevant souper de George, pitoyable imitation de laquelle Fortunio se plaignait quant à « la maigre hospitalité », le démiurge ravive un monde qui ne saurait être sans son influence. Cependant, et alors qu'il est un imaginaire consommable au sein de la société aristocratique parisienne, il devient, dans son effroyablement merveilleux palais, un sur-consommateur des mets et autres drogues comme de corps se nourrissant de sa toute-puissance mais aussi un consommateur de son propre imaginaire, du fantasme qu'il incarnait tout entier au sein du théâtre mondain et qu'il performe ici, pour les besoins d'une narration elle aussi rassasiée d'un tel *paradis artificiel*.

Par ailleurs, comme cela est mis en perspective tout au long de la nouvelle mais, plus spécifiquement, au cours de l'épisode relatant sa genèse comme au sein de son Eldorado, Fortunio fait non seulement figure de consommateur se voulant exclusif mais aussi de collectionneur de corps, apparemment magnifiés mais surtout réifiés par son regard d'esthète, comme de paysages et d'imaginaires, ce que laisse entendre l'installation de dioramas dans son palais. En effet, alors que « l'inconvénient obligé de cette construction était de ne pas avoir point de vue²³⁰ », l'esthète pare à cet obscurcissement du regard en proposant une série de

²²⁸ *Ibid.*, p. 208.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 208-209.

²³⁰ *Ibid.*, p. 196.

paysages artificiels « exécutés d'une façon merveilleuse et de l'illusion la plus complète. ». Selon ses humeurs, « les fenêtres de son salon donnaient » sur Naples, Venise, « les dômes de marbre de San-Georgio²³¹ », « la Dogana ou le palais ducal », la Suisse et « le plus souvent [...] des perspectives asiatiques », Bénarès, Madras, Masulipatnam « ou tout autre endroit pittoresque ». Dans cette prison dorée, considérée comme rêverie de poète idéale et idéalisée, l'esthète s'offre factivement le monde à sa fenêtre, fenêtre qui, pourtant, ne s'ouvre sur rien hormis « la mélasse de la civilisation moderne²³² ». Celui qui, dans sa lettre à Radin-Mantri, revendiquait le désir de découvrir la civilisation ouest-européenne s'en détache alors foncièrement, proposant au cœur d'une capitale malade se considérant néanmoins comme « l'œil, l'ombilic de l'univers²³³ » l'illusion d'une concentration féerique du monde. Et si Fortunio refuse que les habitants de l'Eldorado aient la moindre idée de leur lieu de villégiature, un tel système de *représentations* lui permet essentiellement de se couper radicalement des affres de Paris, de perpétuer l'illusion de ses ambitions nomades. Ainsi, « le valet de chambre entrant le matin dans sa chambre et lui demandait : « Quel pays voulez-vous qu'on vous serve aujourd'hui ? »²³⁴ ». À l'instar des aristocrates se faisant servir le monde sur leur table dans la perspective annihilatrice d'une réaffirmation de leur pouvoir, ce qui, comme ce fut évoqué, n'est pas sans faire écho à l'idéalisée consommation de l'esthète, Fortunio pousse plus loin l'exploitation d'espaces idéels dans la mesure où le monde s'offre à sa fenêtre, monde pourtant tout aussi opaque que celui brisé par les « rideaux de velours nacarat » dans le salon de George, l'illusion de la vue offerte en plus. L'Oriental, non content de concentrer, lui aussi, le monde sur sa table, le réduit alors à une sorte de *menu*, à une « carte » dont le double sens, celui de mappemonde comme celui de carte de restaurant, réunit ici la disproportionnée consommation des espaces par le marquis. Une fois de plus, exploitation des Ailleurs et ingurgitation vorace du monde sont ici liées et mises en exergue par l'insatiable appétit de l'esthète. Listant l'univers sur un « portefeuille de nacre », « Fortunio marquait la vue qui lui était inconnue ou qu'il avait fantaisie de revoir, comme s'il se fut agi de prendre une glace chez Tortoni. ». Ainsi, le marquis se fait à la fois consommateur de l'ensemble des *représentations* du monde, ingurgite selon son bon plaisir et sans mesure l'espace idéalisé non seulement dans le but de confondre les habitants qui vivent en ce lieu hétérotopique mais aussi afin d'entretenir, finalement, l'illusion d'une mainmise sur l'univers qui relève, par conséquent, d'une immuable facticité.

²³¹ *Ibid.*, p. 197.

²³² *Ibid.*, p. 199.

²³³ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, p. 307.

²³⁴ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 197.

Collectionneur de paysages virtuels, Fortunio conforte alors les tenants d'un tel statut par son excessive consommation des corps. Maître incontesté et incontestable de son *monde*, l'esthète, en effet, « vivait là en joie comme un rat dans un fromage de Hollande, se livrant à tous les raffinements du luxe asiatique, servi à genoux par ses esclaves, adoré comme un dieu, faisant voler la tête de ceux qui lui déplaisaient ou le servaient mal²³⁵ », « les corps [étant] jetés dans un puit plein de chaux et dévorés à l'instant même ». La référence à la fable de La Fontaine (par ailleurs présentée comme un conte oriental) « Le Rat qui s'est retiré du monde », relevée par Martine Lavaud, n'est pas sans introduire la considération problématique d'une telle exploitation des corps. En effet, est-il ici sous-entendu que le démiurgique personnage, ainsi reclus, n'a d'autre solution pour échapper aux affres de la civilisation occidentale qu'une forme de claustration illusoire et sur-consommatrice ou bien, de manière plus ambivalente, qu'un tel système d'exploitation n'a d'autre dessein que celui de proposer l'écriture d'un idéal d'improductivité, la personnification de la doctrine de l'Art pour l'Art ? Car si les aristocrates sont hideux dans leur démesure, l'invisibilisation de Fortunio semble essentiellement permettre la dénonciation de l'improductivité languissante et complète de la société mondaine de référence, là où celle de l'esthète permet l'expression la plus soutenue et la plus idéale d'un Art inutile, donc Beau. Ainsi, à l'instar de la ménagerie de George, le marquis se fait collectionneur et exploitant du corps de l'Autre, propose une collection statuaire de femmes *véritablement* issues des quatre coins du monde. Cependant, alors que la société mondaine se fait exposante des beautés en sa possession, en propose la réification marchande et la *prostitution*, Fortunio, lui, se fait exclusif et jaloux détenteur d'un harem dont il exploite les corps, aux portes de la mort lorsque cela l'enchant, pour son unique et bon plaisir. La domination comme l'exploitation de l'Autre par le personnage semblent alors justifiées d'une part par son origine lointaine mais aussi, d'autre part, par sa qualité d'esthète supposée le rendre impossible au sein de la société parisienne de référence. Or, Fortunio se fait lui aussi, curieux des mœurs occidentales et soucieux de satisfaire, dans un premier temps, aux exigences du théâtre mondain, consommateur sur un mode parisien et *eurocentré*. En effet, alors qu'« on avait fait cette remarque à Fortunio, qu'il n'avait ni duchesse ni danseuse et, qu'il lui manquait cela pour être tout à fait du bel air²³⁶ », son premier *affront* semble témoigner d'un refus de se plier à une telle consommation du corps, une consommation dégénérée – puisqu'à la mode – fondée sur l'exploitation puis le rejet, une fois les appétits rassasiés. « Pourtant on le rencontra le lendemain, aux Bouffes, avec une danseuse, et le surlendemain, à l'Opéra, avec une duchesse :

²³⁵ *Ibid.*, p. 197.

²³⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, pp. 171-172.

– la danseuse était grasse et la duchesse jeune, chose doublement extraordinaire.²³⁷ ». Ce qu’il y a d’extraordinairement ordinaire ici, semble-t-il, est le fait que la société mondaine de référence ait piqué l’*ego* du démiurgique personnage qui, par orgueil, sacrifie aux convenances des imaginaires qui lui sont attachés ! Fortunio peut tout avoir et en mieux, certes, mais il cède à son tour à une consommation marchande des corps qui, si elle contribue à réhausser son *image*, n’est pas sans dénoncer dans le même temps le fait que celle-ci ne saurait échapper à sa contamination par un tel système d’exploitation. D’esthète oriental mystérieux, presque divin, Fortunio est ici réduit à *une chétive existence de Parisien*, pour paraphraser Olaf dans *Avatar*, il incarne à son tour la médiocrité de celui qui se satisfait d’une influence pourtant résolument illusoire. Les enjeux d’une telle contamination de l’Idéal synchrétique sont, en outre, mis en exergue dès l’instant qu’un jeu de séduction est mis en place avec la courtisane Musidora, celle qui constitue le bien à la mode par excellence, l’objet de convoitise qui permet de réaffirmer une « réputation d’homme à bonnes fortunes²³⁸ », l’influence, donc, du *nécessiteux*, mais qui est violemment congédiée, malproprement rejetée dès lors que le fantasme de possession qu’elle incarne est consommé. Musidora, contrairement aux femmes-objets d’art constituant le harem de Fortunio, incarne un investissement, s’apparente à un capital qui ne saurait répondre avec satisfaction à l’exclusivisme de l’esthète. Elle est belle, certes, mais Musidora est avant tout *utile*... Fortunio la *possède* donc comme le bien qu’elle incarne puis, face à la prise de conscience de l’impossibilité d’en faire un objet d’art impersonnel et exclusif du fait de sa condition de courtisane à la mode mais, surtout, de bien produisant un rendement, il la jette ; il la consomme puis l’abandonne à la mort. Celui qui, au début de la nouvelle, se fait anti-Pygmalion, transformant l’Européenne en une statue artialisée donc parfaite en promenant simplement « la main sur le dos de Cinthia avec le même sang-froid que s’il eût touché du marbre », est finalement pris au jeu de la consommation effective de la prostituée, de celle qui fait, sans réserve, « don de sa personne²³⁹ » dans la perspective d’un bénéfice, quel qu’il soit.

En ce sens, et si Fortunio est apparemment proposé comme l’observateur distancié d’une société aristocratique parisienne en désuétude, il ne manque pas de devenir, à son tour, l’un des rouages d’un système de consommation comme d’exploitation capitaliste répondant au modèle ouest-européen. Il perpétue ainsi, sous couvert de dénonciation, la vaste mascarade d’un profit comme d’un bénéfice personnels seuls à même de justifier son inclusion au sein de cette société qui marchande et théâtralise ses relations, lui renvoyant en miroir l’illusion de sa puissance

²³⁷ *Ibid.*, p. 172.

²³⁸ *Ibid.*, p. 185.

²³⁹ *Ibid.*, p. 165.

comme de son influence, ce qui se donne précisément à lire dans le fait que, pour continuer à *vivre*, l'imaginaire incarné par l'esthète soit contraint, finalement, d'abandonner la capitale française. Dénoncé mais aussi justifié par l'écriture de l'Autre comme *fiction* d'une consommation acceptable mais proprement irréalisable, l'esthète ne peut échapper aux méandres d'une civilisation occidentale contaminatrice, annihilatrice du Beau, de l'Idéal. Et s'il semble un temps *profiter* des opportunités vainement offertes par un tel système d'exploitation, la tentative de l'esthète réaffirme et conforte le constat de 1837 selon lequel « c'était mieux avant » mais surtout qu'en Orient « c'est plus simple²⁴⁰ » ; en somme, « la seule manière de résister, c'est d'aller ailleurs²⁴¹ ».

b. Dakcha : fabricant de destinées, performateur d'émancipation

Si Fortunio s'apparente, à sa façon, à un prédateur/consommateur figurant une forme de domination foncièrement liée à une exploitation de l'altérité sur un mode eurocentré, Dakcha, quant à lui, incarne la figure stéréotypique du fanatique brahmane, effrayante et particulièrement déshumanisée²⁴² mais consommatrice à sa manière des imaginaires attachés à une Inde obscure et barbare tendant à la proposition d'une alternative pourtant résolument impossible. Alors qu'il fait montre d'une certaine *insensibilité*, à l'instar de l'esthète, il rejoint également et en ce sens la déconsidération d'une altérité réifiée, comme cela se donne en partie à lire quant à l'exploitation de l'Autre par l'aristocratie parisienne mais aussi londonienne, en vue d'un profit tout à fait personnel. En effet, dans *Partie Carrée*, les figures d'autorité concentrant les ambitions de la société mondaine de référence sont incarnées d'une part par la mécanique lady Braybrooke, d'autre part par l'apparemment aimante famille d'Edith Harvey. L'objectif commun et fondamental des deux *maisons* consiste alors à marier la demoiselle afin d'assurer la postérité de la famille, sous couvert d'une union heureuse avec un parti acceptable. Il s'agit donc de modeler quelques destinées au profit de bénéfices profitant au plus grand nombre, tout en confortant les intérêts de chacun. Or, l'ambition de Dakcha n'est-elle pas, dans la même perspective, tout orientée vers la modélisation de destinées, la manipulation discrète mais implacable d'un ensemble de personnages, au profit d'une organisation de « joueurs intrépides²⁴³ » qui les dépasse : la junte secrète ? Une telle ambition, qui dans le roman consiste

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 216.

²⁴¹ HARVEY, David, *Paris, capitale de la modernité*, op. cit., p. 78.

²⁴² Voir II.1.A. Stéréotype masculin : du scientifique hybride à l'esthète indien. p. 131.

²⁴³ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, op. cit., p. 445.

en la tentative de libération de l'Inde comme à celle du sauvetage de l'Empereur – ces deux missions échouant violemment, la médiocre destinée humaine n'étant pas à même de témoigner d'une force de Volonté viable – ne requiert-elle pas à son tour une consommation exacerbée des corps mais aussi des imaginaires constituant les rouages d'une émancipation impossible mais pourtant outrageusement envisagée ?

Profitant du fait *culturel* selon lequel aucune investigation ne peut, à Londres, être menée comme il se doit dans la mesure où elle doit « s'arrêter au seuil inviolable du foyer anglais²⁴⁴ », Dakcha ne manque pas d'agir en catimini pour les biens de sa *mission*, sachant se rendre invisible au vulgaire, insaisissable pour la société londonienne de référence. Comme ce fut évoqué en amont de cette étude,²⁴⁵ l'Indien parvient, au cœur de la capitale, à produire un espace confondu et confondant qui « semblait indiquer la demeure d'un nabab enrichi à Calcutta ou d'un civilien haut employé de la Compagnie des Indes²⁴⁶ », les « détails caractéristiques » de la première pièce de son étrange demeure paraissant « moins bizarre à Londres que partout ailleurs²⁴⁷ ». Ainsi, profitant de la prétention britannique ici dénoncée, selon laquelle l'Anglais s'offre le privilège d'investir l'ensemble du monde – notamment l'Inde si ardemment désirée – tout en refusant la moindre intrusion au sein de sa société comme de son intimité, le brahmane exploite, tels les contrebandiers, un ensemble de sous-espaces exacerbant les faiblesses comme l'aveuglement de l'Angleterre quant à la maîtrise de son empire. Parfaitement au fait des rouages d'un tel système d'exploitation, duquel il semble par ailleurs et en partie tenir les ficelles, Dakcha ne manque pas de réaffirmer sa connaissance du *monde* et du cœur humain afin d'en faire un instrument privilégié au service de la junte secrète et, plus spécifiquement, de son ambition : libérer l'Inde de l'Anglais. À cet égard, l'Indien devient, à proprement parler, un consommateur de destins comme de destinées dont celles, notamment, de l'Indienne Priyamvada, prête à se sacrifier, et du naïf Volmerange, dont l'*ego* fut brisé par la trahison d'Edith et prêt à tout pour réaffirmer son influence comme sa puissance.

Il est fondamental, dès lors, de rappeler que pour le jeune homme souhaitant intégrer (ou ayant été, dans un souci d'appartenance comme de soif de pouvoir, intégré à) la junte secrète, le pacte de soumission, car la signature du contrat n'est autre qu'un don irréfléchi de soi, doit être systématiquement « signé de [leur] sang²⁴⁸ ». Or le sang de Volmerange est *ipso*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 287.

²⁴⁵ Voir I.2.B.c. L'Inde au cœur des capitales : hétérotopies et tiers-espace. p. 115.

²⁴⁶ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 346.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 345.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 337.

facto problématique, tout en étant foncièrement fascinant : le *gentleman* est Français par son père, Indien par sa mère. Et si ce métissage peut être considéré comme idéal, à en croire le fantasme d'une union de la France et de l'Inde – imaginée et, en définitive, effrayante – si cher à l'auteur, il s'agit de ne pas oublier le fait que « pour le théoricien de l'Art pour l'Art, le métissage affaiblit, le mélange dégrade, la promiscuité avilit²⁴⁹ ». La destinée de Volmerange ne saurait donc se profiler sous d'heureux auspices... Néanmoins, une telle hybridité, fantasmatiquement terrifiante, semble constituer une aubaine pour celui qui se fait le grand marionnettiste des destinées condamnées. C'est en ce sens que le brahmane se donne à lire comme une figure manipulatrice d'une part, mais aussi consommatrice d'autre part, dans la mesure où, en connaisseur des rouages de sphères de pouvoir supposées,²⁵⁰ il peut savamment jouer de l'exploitation des corps et, foncièrement, des imaginaires non pas liés à ceux-ci mais construits pour les bénéfices et rendements de leur image. Ainsi, en fonction du public à convaincre, Dakcha exploite à son potentiel le plus intéressant l'image qu'il a construite de l'Autre afin d'en faire l'un des pions au service de ses ambitions. Que ce soit quant à la construction de Volmerange en prince de la dynastie lunaire ou face aux fanatiques de la pagode, le brahmane ne manque pas de performer, au sein de tel ou tel théâtre, la mascarade de ce système de représentation allant jusqu'à l'exploitation de sa propre autorité, représentation à son tour exploitée pour les besoins de la narration. Ainsi, en Inde, Dakcha confère à Volmerange « l'air d'un Pradjati²⁵¹ ». Usant de ses talents d'orateur, il parvient en effet à manipuler les foules afin de satisfaire à la préparation de son insurrection, exploitant l'image qu'il a construite du *gentleman* costumé pour les besoins de son discours. Pour dénoncer la colonisation anglaise, il emploie alors un ensemble de *topoi* destinés à scandaliser son auditoire, de la profanation du Gange à la consommation de viande bovine en passant par l'interdiction de la crémation des veuves, qualifiant alors pareille instance de domination de « barbare », ce qui n'est pas sans témoigner d'une certaine ironie dans la mesure où ces *abominations* n'ont rien de *civilisé* pour le lecteur contemporain. En outre, Dakcha met immédiatement en valeur l'objet de ses manipulations, insistant à deux reprises, page 401, sur le fait que « lui seul » lui fut révélé par les dieux, ce qui lui permet de réaffirmer sa divine autorité mais aussi le fait que « lui seul », le Français, « peut faire renaître la splendeur *de [leur] pays* ». Métaphoriquement

²⁴⁹ ASSAYAG, Jackie, « Aurore et crépuscule de l'Ève indienne : l'imaginaire de la danseuse du temple entre Théophile Gautier et Pierre Loti » in LOMBARD, Denys (dir), *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, op. cit., pp. 256-257.

²⁵⁰ Seulement supposées, dans la mesure où la tentative de manipulation de l'Histoire comme de ses destinées aboutit systématiquement à un échec : « ils essayaient de remonter le cours des choses et se sentaient, malgré leurs prodigieux efforts, emportés par le courant invincible. » (PC, 446).

²⁵¹ *Ibid.*, p. 401.

comparé à Napoléon, Volmerange, *le sauveur venu d'Occident* « monté sur un aigle divin²⁵² », est séduit par « cette péroraison bizarre²⁵³ » qui « produit beaucoup d'effet sur l'assemblée », réaffirmant donc dans le même temps la suprématie de Dakcha mais aussi la manipulation du naïf Européen, persuadé d'être *utile*, descendant d'un « roi très glorieux et très célèbre, le dominateur et le dompteur », persuadé, en définitive, d'obéir à sa prestigieuse destinée.

Or, rien ne saurait être plus artificiel que cette supposée destinée, montée de toute pièce par le fanatique Indien. Cela se donne à lire quant à la réaction infantile du comte dans la pagode, ne pouvant se passer de l'assistance de Priyamvada : contrairement à l'assemblée, il ne connaît rien du lieu ni de la « forêt impénétrable » qui l'encercle. D'autre part, sa naïveté est immédiatement mise en perspective lors de la création d'un tel caractère en plein cœur de Londres. Tout d'abord, il s'agit pour le brahmane de reconforter l'*ego* de Volmerange. Lui assurant qu'en sa demeure il est « le maître », il ne manque pas de piquer, immédiatement, l'intérêt du personnage. Cependant, et alors que son image de porte-parole divin lui confère un statut de domination incontestable en Inde, elle ne semble pas destinée à amadouer l'ambitieux Français. Comme le souligne David Harvey dans son ouvrage *Paris, capitale de la modernité* (*op. cit.*), le XIX^e siècle consiste en un viscéral désir d'accumulation de capital et de plaisir. L'exploitation de son image démiurgique ne paraît donc pas, ici, correspondre aux besoins du jeune homme. C'est alors qu'entre en scène, littéralement, la belle et sensuelle Priyamvada qui, dans un premier temps, « se fit entendre derrière un rideau²⁵⁴ ». L'Indienne, comme cela fut plus spécifiquement étudié au cours du deuxième chapitre de cette étude²⁵⁵, incarne en effet « la poésie mystérieuse de l'Inde²⁵⁶ », « toute la poésie du passé²⁵⁷ », « la personnification de la poésie à côté de la personnification du fanatisme²⁵⁸ ». Or, cette insistance sur la personnification est foncièrement intéressante en ce qu'elle réaffirme et confirme, à la fin de la description de la jeune femme, sa construction en tant qu'incarnation mais, plus remarquablement, de *représentation*. Priyamvada est *créée* pour répondre aux déboires et plaisirs de l'homme brisé dans sa virilité. Apparaissant sous les traits de celle qui exploite les failles amoureuses, maîtrisant les rouages du commerce des sentiments mais surtout des corps, Priyamvada devient à son tour une femme-objet dont l'imaginaire peut être exploité et consommé – notamment lors

²⁵² *Ibid.*, p. 402.

²⁵³ *Ibid.*, p. 403.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 351.

²⁵⁵ Voir II.1.B. Stéréotype féminin : entre traduction et intertextualité. p. 143.

²⁵⁶ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 354.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 355.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 358.

de l'union charnelle – par celui même qui performe la représentation du fanatique qu'il incarne, sous couvert de mission libératrice. D'ailleurs, à la vue de la belle, Volmerange « dut penser qu'il était le jouet de quelque hallucination prodigieuse²⁵⁹ », cette assertion consistant paradoxalement au seul moment de lucidité du jeune homme. Utilisée par le brahmane afin de satisfaire aux ambitions de la junte, Priyamvada, sous les apparences de la marionnettiste, devient essentiellement l'objet des instrumentalisation de celui pour lequel elle voue une admiration et une dévotion sans faille. Et si elle s'insurge quant au fait que son image soit, au sein de la société mondaine londonienne, exploitée par les ladies désirant « égayer une soirée²⁶⁰ » par la présence d'une « simple jeune fille » « sauvage », n'est-ce pas là sa mission première auprès du comte de Volmerange mais aussi auprès de la *lectrice* ? Focalisée sur la consommation de son image par un groupe de femmes improductif, elle aussi blessée dans son *ego*, Priyamvada ne saurait pourtant s'émanciper de cette représentation de « simple jeune fille », mais surtout de « sauvage », considération réaffirmée par Volmerange lui-même lors de son retour à Londres, après l'échec de l'insurrection. Ainsi, pour les bénéfices de son entreprise, Dakcha se fait l'inébranlable exploitant et consommateur du corps et de l'image de la femme orientale, de la belle Indienne, dans le but de séduire et de manipuler le naïf Occidental dont l'origine indienne et maternelle est elle aussi facticement réhaussée. Alors que Priyamvada est destinée à détourner le comte de « ses stupides idées européennes²⁶¹ », jouant sur le commerce envisagé mais pourtant impossible d'une invivable liaison de l'Inde et de la France, la fabrication du descendant de la dynastie lunaire par Dakcha ne saurait qu'aboutir à l'échec d'une telle production d'imaginaires. En ce sens, quand la jeune femme meurt pour la mission, sans la moindre considération hormis celle de l'éléphant de combat, le brahmane tente à sa sensualité la faiblesse du comte abandonnant lâchement le champ de bataille, les défaillances d'une telle construction ne pouvant être surmontées.

La libération de l'Inde est-elle donc l'enjeu véritable de l'entreprise de Dakcha ? Car si ce dernier continue de « creuser des étages d'intrigues souterraines²⁶² » et « de donner beaucoup de tablatures à l'administration de la Compagnie des Indes », il semblerait davantage que le fanatique brahmane soit en proie à l'*ennui*, comme le relève la description des ambitions des participants de cette « sorte de franc-maçonnerie involontaire²⁶³ ». Riches et puissants, les

²⁵⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 354. Nous soulignons.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 363.

²⁶¹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 216.

²⁶² GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 451.

²⁶³ *Ibid.*, p. 444.

hommes qui composent la junte ne sauraient en effet se satisfaire des « amusements ordinaires d'un club », le « but de leur activité²⁶⁴ » et le détournement de leur *langueur* consistant à « la victoire de la Volonté sur le Destin », à « refaire les événements et corriger la Providence ». Or, comme ce fut évoqué en amont de cette étude,²⁶⁵ l'homme ne peut contrefaire le temps ni contrefaire l'Histoire. Cependant, et à l'instar de Dakcha, il peut se faire consommateur et exploitant invétéré de destinées humaines en désuétude comme d'imaginaires seuls à même de rehausser la léthargie qui s'empare de la haute société ouest-européenne. Ainsi, le brahmane se ferait bien, sous couvert d'ambitions philanthropiques et libératrices, le propre créateur de ces imaginaires dans le but de se distraire des affres d'un monde annihilateur qui dégénère. Persévérant face à l'échec de son entreprise, l'Indien exploite des *pions* créés à l'image de son bon plaisir pour participer de l'entretien d'un système impérialiste qui repose sur l'exploitation comme la consommation des corps en vue d'un profit éminemment personnel tout en participant de la construction d'une Inde obscure et imaginaire qui, elle, est essentiellement destinée aux bénéfices de la narration.

c. Cherbonneau : entre consommation des Ailleurs et exploitation du désespoir, Ici

S'il est parti en Inde, « pays de l'antique sagesse²⁶⁶ », pour « découvrir le mot de l'énigme », Cherbonneau incarne cette ambivalence entre les apparences de l'altérité et les égoïstes ambitions du Français. Parti à la conquête d'un savoir que les étriquées sciences de l'Ici cantonnaient à un mythe, une affabulation, le docteur, une fois *la science de l'âme* acquise, revient au sein de la capitale française afin de proposer l'extraordinaire expérience de ses nouvelles compétences. Bien loin de la considération d'un partage de co-naissance, le paradoxal personnage tend ainsi à mettre en pratique l'ensemble de ces savoirs lointains, supposément perdus et irréalisables, en tout cas rejetés par la rationalité des sociétés ouest-européennes aveuglées par leur foi absolue en le Progrès. Et s'il revient à Paris sous les traits stéréotypiques mais toujours opaques du brahmane, sa fanatique apparence – contrairement à celle de Dakcha qui est assumée et revendiquée, arme de son influence – est à la fois utilisée et contrebalancée par l'ambition d'une expérience justifiée par la volonté de s'émanciper de l'autosuffisance de la science occidentale mais aussi par la mise en pratique ambivalente d'une telle prouesse au

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 445.

²⁶⁵ Voir I.1.A.c. Impuissance de la civilisation occidentale face au temps : entre jeux de pouvoir et illusion de contrôle. p. 52.

²⁶⁶ GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 305.

service de l'espérance d'une possession idéale – mais parisienne. Il exploite ainsi une opportunité similaire à celle de l'Indien de *Partie Carrée*, l'impossible satisfaction des désirs du mélancolique Octave l'autorisant à se faire consommateur de ses fantasmes dans la perspective d'une obtention tout à fait matérielle permise par l'utilisation conjointe des savoirs de l'Autre : celle d'un nouveau corps.

En effet, « las d'avoir interrogé avec le scalpel » les cadavres des amphithéâtres parisiens qui « ne [lui] laissaient voir que la mort quand [il] cherchait la vie » le docteur, afin de réaliser son « rêve scientifique », prétend acquérir « ces secrets [qui étaient] transmis d'initié à initié ». Or, Cherbonneau n'est pas un initié, comme cela se donne à lire dans l'échec de son initiation rétrospective et personnelle « aux mystères de Trophonius et d'Esculape » au sein de la capitale, alors que « l'âme [lui] échappait toujours ». Son départ pour l'Inde, qui correspond, comme ce fut étudié en amont²⁶⁷, à un parcours non moins initiatique que stéréotypique, se fait dès lors sous les auspices d'une forme de dévoration d'espaces et de lieux communs comme des savoirs qui leur sont liés, mais aussi sous ceux d'une trompeuse influence. Cherbonneau « apprit²⁶⁸ », « traversa », « longea », « franchit », « saisit », « étudia », « lu » et enfin « découvrit », costumé d'une robe de brahmane qui « [lui] permettait de pénétrer » là où ses apparences européennes ne pouvaient lui autoriser l'accès à la connaissance. La liste de ses actions, qui ne sont pas sans réaffirmer la soif de pouvoir comme les ambitions du docteur, en propose un portrait non seulement outrageusement déterminé mais proprement profanateur et avide. N'hésitant pas à tromper les pénitents au service de la réalisation de son ardent et impérieux désir de se saisir de l'âme, Cherbonneau apparaît dès lors prêt à tout, assuré de son succès comme de sa puissance et de sa supériorité, ouvert à la manipulation de l'Autre dont il viole le seuil afin de voler d'inaccessibles connaissances. Cette considération est violemment mise en perspective par sa rencontre avec Brahma-Logum, d'abord incompréhensible à l'ambitieux Français, « incompréhensible au vulgaire²⁶⁹ » qu'il incarne alors tout entier. Afin de le saisir, Cherbonneau le décrit en effet comme ayant « l'apparence du basalte », l'âme n'est qu'« une lueur électrique » et, « au premier aspect, il [le] crut mort », selon des termes qui lui sont familiers. S'appropriant sans comprendre les savoirs lointains voracement accumulés, le docteur est évidemment incapable de saisir ce qui est en train de se jouer au sein de la grotte d'Éléphanta, en témoigne la véhémence de son comportement à l'égard de celui qui, par sa maîtrise du Verbe, sera à même d'*investir* la science dite moderne. Ainsi, page 306 de la

²⁶⁷ Voir I.2.B.a. L'Inde en récit : ambivalences et analepse. p. 107.

²⁶⁸ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 305.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 301.

nouvelle, Cherbonneau relate le fait que face à la trompeuse inertie de son *interlocuteur*, il lui « secou[a] ses bras ankylosés par une roideur cataleptique, [il] lui cri[a] à l'oreille de [sa] voix la plus forte les paroles sacramentelles qui devaient [le] révéler à lui comme initié ». Or, comme ce fut étudié à l'instant, Cherbonneau n'est pas un initié, il est un voleur, un ambitieux, un *colonisateur* des savoirs de l'Autre au service d'un bénéfice exclusivement personnel et somme toute, en dépit de ses justifications, foncièrement *matérialiste*. Brahma-Logum, racontant les douloureux mais surtout intemporels tenants et aboutissants de son initiation, profite d'un tel égocentrisme pour manipuler les ambitions du Français : il lui montre une âme. À même de « dénouer les liens terrestres qui l'enchaînent²⁷⁰ », ce qui est foncièrement impossible à saisir pour celui qui, malgré son discours, est profondément attaché à son désir de performer l'acquisition de ses compétences au sein de la société ouest-européenne, le pénitent profite de telles ambitions pour appâter le docteur et amorcer la permutation des âmes : « si, après avoir fait les gestes consacrés, je prononçais ce mot, ton âme s'envolerait pour animer l'homme ou la bête que je lui désignerais ». Ainsi, par sa parole, « bien aise que [l'ambitieux docteur] soit venu », Brahma-Logum va investir, métaphoriquement, le corps scientifique moderne pour permettre à Cherbonneau, à l'instar de son expérience au sein de la grotte, de faire commerce de l'espérance d'une acquisition bénéfique. À l'instar de l'échange en Inde, Cherbonneau va alors, par « ce préambule singulier, surexcit[er] au dernier point l'attention d'Octave²⁷¹ » afin de le préparer à la permutation des âmes. Reposant sur l'entretien d'une ambition égoïste, ici se répète la manipulation des désirs du Parisien afin d'annoncer l'acquisition à venir du nouveau corps, non seulement celui du rival mais surtout l'abandon de l'enveloppe initiale au *profit* d'un bénéfice toujours profitable au paradoxal docteur.

Dans une mesure similaire à celle de l'entreprise de Dakcha, il est, semble-t-il, intéressant de considérer la mise en circulation d'un commerce reposant alors essentiellement sur l'espoir d'un bénéfice personnel, d'un assouvissement du fantasme qui, seul, permet de *survivre* au sein de la capitale désenchantée. Cette considération est particulièrement mise en perspective dans *Avatar*, notamment du fait que la médecine en elle-même repose sur l'entretien d'une telle forme de croyance, celle d'une guérison induite par l'espérance d'un remède aux maux s'emparant du malade dont les mots furent arrêtés, *inécoutables*. Dans le cas du mélancolique Parisien, dont la Parole sacrificielle fut empêchée, le seul remède à sa frustration devient ainsi l'opportunité d'une possession effective de la divine et insaisissable Prascovie

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 307.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 303.

constituant, à son insu, l'irrésistible appât. En outre, c'est bien la manipulation de l'image de l'idéal féminin qui interpelle son mari Olaf dans le cabinet du docteur, rue du Regard, et qui le conduit à baisser sa garde. Usant de l'influence de Prascovie sur les deux hommes, Cherbonneau prépare ainsi l'échange des âmes entre les rivaux mais surtout la prise de conscience d'Octave quant à l'impossibilité de parvenir à l'Idéal, l'amenant alors à « abdiquer sa personnalité et accepter les plus grands sacrifices²⁷² ». Jouant de l'influence des apparences, Cherbonneau fait miroiter la vente d'un rêve impossible, d'un fantasme par définition, qui amène le mélancolique à céder son corps à la *science*. Ainsi, lorsque le docteur répond, à la question financière d'Octave, « vous ne me devez rien ; vous m'intéressez²⁷³ », il réaffirme une démarche qui, si elle n'est pas pécuniaire en apparence, repose bien sur un système d'exploitation des imaginaires et des savoirs lointains au service d'une acquisition dont le caractère envisageable mais surtout *acceptable* n'est rien de plus qu'une vaste mascarade. Marchandant les rêves et espoirs d'une jeunesse aristocratique parisienne et désenchantée qui, jamais plus, n'aura l'opportunité d'exprimer librement sa passion, Cherbonneau – Brahma-Logum, dans une plus large mesure – se fait donc à sa façon consommateur d'un *mal du siècle* en avance sur son temps permettant le réinvestissement problématique d'un *corps* social qui périclité face au constat d'une impossible alternative à ses désillusions. L'âme de la jeunesse parisienne, privée des ressources d'un Idéal synchrétique et vital, est condamnée par le caractère irréalisable de ses désirs au sein d'une société industrielle et capitaliste qui amène immanquablement à la consommation vorace de tels imaginaires pour mettre en exergue, en définitive, celle des enveloppes, des apparences et des corps.

En somme, et alors que le docteur dénonce une « Europe[,] tout absorbée par les intérêts matériels²⁷⁴ » il participe visiblement et à part entière à un système d'exploitation se nourrissant de la consommation de la jeunesse parisienne en vue d'une acquisition bénéfique mais surtout envisageable par l'intégration violente d'imaginaires lointains, insaisissables et dangereux. Et si Cherbonneau propose à Octave une transgression mortifère, dans le sens où la manipulation du Parisien repose d'une part sur une transaction marchande (un nouveau corps en échange de la perspective d'une acquisition idéale et bénéfique mais foncièrement trompeuse, ce que Cherbonneau ne dénigre jamais, bien au contraire : « si vous n'êtes pas heureux, ce ne sera certes pas de ma faute.²⁷⁵ ») qui amène inéluctablement à l'abandon de soi et, d'autre part, sur

²⁷² CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 87.

²⁷³ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 322.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 302.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 317.

la transgression du monde brahmanique, c'est bien l'Ailleurs qui se fait, à son tour, consommateur vorace des imaginaires qui lui sont liés, seule manière, apparemment, d'investir le *corps* parisien, c'est-à-dire de survivre *Ici*.

En définitive, face à une société ouest-européenne qui consomme à outrance et sans la moindre considération tout ce qui constitue une forme d'altérité supposément bénéfique, l'Autre devient à son tour un consommateur invétéré, exploitant jusqu'à ses limites l'ensemble de ses représentations comme de ses incarnations. Cela reviendrait alors à émettre l'hypothèse selon laquelle l'entretien d'un système de consommation capitaliste devient le seul moyen, au sein de Paris comme de Londres, de parvenir à une forme de considération mais surtout, et de façon plus troublante, d'*exister* au cœur d'un tel système. À la lumière de cette perspective, l'étranger s'apparente à un miroir déformé et déformant d'une société mondaine embourgeoisée qui ne saurait s'émanciper du commerce de son image ni de la nécessaire ingurgitation des *productions* liées à son empire. L'Autre devient alors et en ce sens, conscient des enjeux soulevés par l'essor d'une *capitalo-scène*, partisan d'un système dont il ne saurait proposer l'alternative mais bien l'entretien. Et si Fortunio, Dakcha ou encore Cherbonneau tendent en apparence à présenter le contrepied idéalisé mais surtout effrayant d'une consommation vorace exploitant les failles de l'eurocentrisme, ils réaffirment davantage le mal qui ronge les capitales ouest-européennes illusionnées par leurs ambitions catastrophiques et dont ils ne peuvent, finalement, échapper à l'immuable contamination.

B. Désir de possession, fantasme d'une acquisition

La consommation vorace des Ailleurs, qui paraît un temps réaffirmer l'illusion d'une influence pourtant perdue, se trouve donc elle-même contaminée par la conception d'une altérité prédatrice. En somme, le fantasme d'une telle réification met inmanquablement en exergue un irrépressible désir de possession qui amène à la contamination des *représentations* de l'Autre, qu'il s'agisse, à double tranchant, de la courtisane Musidora mais aussi du mélancolique Octave, de manière significative. Loin des bénéfiques escomptés, l'exploitation des biens et imaginaires liés au lointain semble ainsi amener, dans une certaine mesure, à la prise de conscience d'une impossibilité de performer de manière satisfaisante la puissance d'une aristocratie ouest-européenne en désuétude. En outre, ces perspectives paraissent toutes

conduire à la considération d'une immuable contamination des imaginaires exotiques et relationnels dont l'expression apparemment la plus aboutie ne peut se faire que coupée du *monde*, protégée du regard inquisiteur d'une haute société goulue. Ainsi, comme ce fut étudié au cours de cette étude, l'écriture d'hétérotopies et de tiers-espaces²⁷⁶ voire d'une violente appropriation culturelle²⁷⁷, performée au sein d'un cabinet problématique dans *Avatar*, semble seule à même de justifier la performance des figures d'altérité au sein des capitales ouest-européennes. Cette notion de « performance » est absolument centrale : face à un désir de posséder l'Autre et l'imaginaire bénéfique qu'il incarne, s'observent en effet la mise en scène d'une telle fascination mais aussi, et plus remarquablement, d'une certaine forme de théâtralisation de ces imaginaires par eux-mêmes. Or, cette mise en scène systématique de soi, de l'Autre comme du Même, n'est-elle pas foncièrement la démonstration d'un unique moyen d'expression mais surtout de rationalisation face à l'impossible réhabilitation d'une sphère d'influence perdue ? L'échec de la performance de l'altérité, au sein des capitales malades, ne permet-il pas de renvoyer à *la vieille Europe* le reflet de son opacité d'une part comme, de façon plus troublante d'autre part, la mascarade induite par l'entretien d'une illusion de puissance, toujours mortifère en dernière instance ? Le contact entre « tout ce qui n'est pas *moi* » et une société mondaine privée de repères deviendrait, en ce sens, un jeu de désir mais aussi de pouvoir duquel ne peut découler qu'une déceptive contamination... Et si la théâtralisation de chacune des instances en lice semble déterminer les structures spatiales et relationnelles à l'œuvre, elle ne manque jamais d'aboutir à la prise de conscience de l'impossible survivance d'un tel système d'exploitation, conduisant à son tour au lâcher prise, à la mort des acteurs d'un théâtre mondain décadent. De la mascarade d'un Ailleurs performateur à la tentative de façonnage de l'*initié*, les trois œuvres constituant le corpus de cette étude permettent alors la considération d'un *mélange* impossible, l'espérance d'un pareil syncrétisme conduisant en définitive à l'abandon de soi.

a. Imaginaires théâtralisés

Comme ce fut évoqué en amont d'après une réflexion d'Edward W. Saïd, Gautier est fasciné par l'Orient. Il ne semble alors pas inopportun de considérer la construction et l'appréhension d'Ailleurs ainsi que de figures d'altérité fantasmatiques comme une forme de

²⁷⁶ Voir I.2.B.c. L'Inde au cœur des capitales : hétérotopies et tiers-espace. p. 115.

²⁷⁷ Voir II.2.A.b. L'appropriation culturelle : rouage d'un bénéfice ou outil de dénonciation ? p. 174.

théâtralisation des représentations liées à de pareils imaginaires, notamment dans la mesure où « toute idée de représentation est une idée théâtrale²⁷⁸ ». De ce fait, l'Autre semble constituer un ensemble d'images performées par la narration mais, plus encore, foncièrement destinées à satisfaire ses besoins d'*évasion* au sein de capitales ouest-européennes décevantes et malades. En ce sens, l'ensemble des personnages en lien, plus ou moins directement, avec un Ailleurs fantasmé réaffirmant les ambitions d'un Beau préconisé par l'auteur sont systématiquement sujets à une performance de ce qu'ils représentent, une mise en scène qui structure leur rapport problématique à un Ici en proie à la désillusion, lui aussi obnubilé par la théâtralisation d'une sphère d'influence lacunaire.

Dans le cas de Fortunio, introduit comme celui qui permet de dénoncer les tenants d'une « attente trompée », sa tonitruante entrée dans le salon de George amène à considérer les enjeux d'une telle représentation de l'Autre comme la nécessité, pour une aristocratie « languissante », d'entretenir un système de performance. En effet, alors qu'« un crêpe de grise langueur s'étendait sur tous les fronts²⁷⁹ » lors de la triste soirée du comte, l'arrivée de Fortunio, annoncée sobrement (« Monsieur Fortunio²⁸⁰ »), se fait pourtant immédiatement sous l'égide de la domination. Et s'il n'y avait de bruit, au sein de l'assemblée, qu'à partir des discours produits à l'encontre du marquis par les *acteurs* du théâtre mondain, la « voix glapissante [d'un grand mulâtre bizarrement vêtu] domina un moment le bruit des conversations et le cliquetis de la vaisselle²⁸¹ ». Il est tout à fait remarquable que l'entrée en scène du personnage soit annoncée par un « mulâtre » dans la mesure où seuls les serviteurs de George seront témoins du départ de l'esthète.²⁸² Pour l'heure, « toutes les têtes se tournèrent subitement de ce côté, les fourchettes qui étaient en l'air n'achevèrent pas leur chemin : le repas fut suspendu.²⁸³ ». L'être démiurgique fait enfin son apparition (l'une des seules au sein du *monde*, comptant sa *monstration* à l'Opéra, monstration qui amènera en partie le retour en Orient), il donne vie, à proprement parler, à ce théâtre du *monde* qui, après l'énonciation d'un ensemble de rumeurs à son égard, se trouve sans voix devant l'arrivée du *héros*. Par ailleurs, la première intervention de Fortunio semble conforter le caractère merveilleux et insaisissable du personnage d'abord élaboré par l'assemblée : ce dernier annonce qu'il « arrive de Venise », ce qui ne manque pas de susciter l'admiration des convives mais aussi le scepticisme de George. Ici, la richesse de

²⁷⁸ SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 80.

²⁷⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 50.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 65.

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 65-66.

²⁸² Voir II.2.C.a. Les « nègres ». p. 153.

²⁸³ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 66.

Fortunio est immédiatement mise en avant et justifie du fait qu'il puisse, à sa convenance et sans la moindre contrainte, parcourir les espaces, ce qui contribue à réaffirmer la difficulté de le saisir, dans tous les sens du terme. En outre, assoiffé par son voyage, « Fortunio empoigna la lourde coupe d'une main ferme et la vida d'un seul trait. Ce beau fait d'arme lui valut l'admiration universelle²⁸⁴ ». Une fois de plus, et après l'annonce de sa maîtrise de l'espace comme la mise en exergue de sa prodigieuse fortune, le personnage performe et assoie son indéniable puissance mais surtout son ascendant sur l'ensemble de la tablée. En ce sens, Fortunio fait une entrée aussi remarquable que remarquée au sein du salon mais également au sein de la narration dans son ensemble ! Et pourtant, lorsque le comte se livre à un sursaut de pyromanie et d'ivresse qui confirme le constat de Fortunio selon lequel il témoigne d'une « maigre hospitalité », ce dernier s'efface tout à coup de cette scène pathétique, il *disparaît*. Ayant performé à son paroxysme son rôle de *chauffeur de salle* – une telle acception ne manquant pas, ici, d'une ironie acerbe – l'esthète ne saurait prendre part à la mascarade qui se joue face à l'impossibilité de George de satisfaire aux besoins de son invité. Ainsi, après une tonitruante entrée, le personnage sort de scène avec une époustouflante discrétion, les uniques témoins de son départ se composant de Mercure et Jupiter, seuls à même d'assumer pleinement, et sans en avoir l'*ego* malmené, la domination de Fortunio.²⁸⁵ Ainsi, la théâtralisation de Fortunio permet de mettre en perspective comme de considérer l'incompatibilité de son incontestable ascendant sur l'aristocratie parisienne ; cette dernière, qui refuse sa perte d'influence, ayant besoin d'un tel personnage mais refusant, toujours, son intégration effective. L'imaginaire qu'il incarne, bien que tamisé par « l'hideux costume moderne²⁸⁶ », ne doit pas entacher pareille instance de domination... après tout, et ce malgré son rang, Fortunio est et doit rester un fantôme.

D'une manière plus saisissante encore, l'Indienne Priyamvada répond également d'une idéalisation qui repose sur un système de théâtralisation de l'imaginaire qu'elle incarne, de la poésie qu'elle personnifie.²⁸⁷ D'abord, il s'agit de ne pas oublier que sa mise en texte répond de manière saisissante à l'observation d'Amani par Gautier, allée des Veuves, en 1838.²⁸⁸ Et si les bayadères entrent par une porte, la belle Priyamvada, dont le nom n'est pas sans retentir avec le personnage de *La Renaissance de Shâkountalâ*,²⁸⁹ se fait d'abord entendre, avant de se

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁸⁵ Voir II.2.C.a. Les « nègres ». p. 153.

²⁸⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 70.

²⁸⁷ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 354.

²⁸⁸ Voir II.1.B. Stéréotype féminin : entre traduction et intertextualité. p. 143.

²⁸⁹ Drame écrit par le poète hindou Câlîdâsa et traduit par Antoine-Léonard Chézy en 1830.

faire voir : « À ce moment, un frisson de clochettes se fit entendre derrière un rideau ; les anneaux grincèrent sur leur tringles, et un troisième personnage entra dans la salle²⁹⁰ ». Ici, le vocabulaire du théâtre comme de la mise en scène est tout à fait notable. Volmerange vient de se réveiller après son enlèvement par les hommes de Dakcha qui semble tout tourné vers la mise en scène comme la construction du descendant de la dynastie lunaire dont il a besoin pour fomenter son insurrection en Inde. Il est envisageable de considérer que Priyamvada attendait patiemment le réveil du comte afin de correspondre parfaitement avec le *timing* de son entrée en scène, réalisée de bout en bout par le brahmane, comme ce fut évoqué au cours de l'étude d'une altérité consommatrice.²⁹¹ Ainsi, l'Indienne entre par un rideau dont le mouvement est décrit par le bruit des anneaux dans les tringles et qui annonce la découverte du personnage. Et pour cause, Priyamvada est bien annoncée comme un « troisième personnage », ce qui n'est pas sans répondre à la caractérisation précédente de Dakcha, apparenté aux « personnages des rêves²⁹² » en « costume²⁹³ ». En somme, l'Indienne est à proprement parler l'incarnation visuelle et sonore du fantasme qu'elle se doit de *représenter* pour séduire le comte et conduire au succès de la mascarade qui est en train de se jouer. La description minutieuse de son « riche costume indien²⁹⁴ », la notion de « costume » confortant la perspective d'une *apparition* (le mot étant employé consécutivement page 351), devient alors l'opportunité, conjointement à la démonstration d'une virtuosité de style, de proposer la performance de l'Indienne idéale et idéalisée, d'une *rêverie de poète*. En outre, comme le révèle Ross Chambers dans son article « Gautier et le complexe de Pygmalion », l'image du rideau est « obsédante chez Gautier²⁹⁵ » car elle permet de « confondre les mondes », comme c'est le cas dans *Partie Carrée* mais aussi, ainsi que l'analyse Chambers, dans ceux d'Omphale, Clarimonde, la Momie ou encore Arria Marcella. Or, à l'instar de la première apparition de Fortunio, celle de Priyamvada est bruisante ; et sa mort sera violente et précipitée, au service d'un Volmerange puéril et lâche incapable de tenir le rôle qui lui a été donné. Son sacrifice n'est pas, dans la même mesure, sans faire écho à la sortie furtive comme à la fuite de l'esthète. Une fois de plus, l'imaginaire autorisé dans des espaces restreints et coupés du *monde*, en tout cas de *la mélasse de la civilisation*, ne saurait survivre au contact d'une aristocratie égocentrique et, en définitive, toute tournée vers

²⁹⁰ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 351.

²⁹¹ Voir III.2.A.b. Dakcha : fabricant de destinées, performateur d'émancipation. p. 316.

²⁹² GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 350.

²⁹³ *Ibid.*, p. 355.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 351.

²⁹⁵ CHAMBERS, Ross, « Gautier et le complexe de Pygmalion » in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, *op. cit.*, p. 657.

la consommation et l'épuisement d'un fantasme qui ne peut réanimer la léthargie du théâtre mondain.

Cette séparation des mondes, qui s'observe aussi bien dans la maison de Fortunio (et plus remarquablement encore dans l'Eldorado), la maison de Dakcha mais aussi dans le cabinet du docteur Cherbonneau est, de plus, remarquablement mise en exergue par l'habillement des personnages incarnant le fantasme d'un Ailleurs rêvé et idéal. De la même façon que la mise en scène de Priyamvada susmentionnée, Fortunio troque en effet son « habit de cheval » par un « costume d'une magnificence bizarre²⁹⁶ » après qu'il a calmé la jalousie de sa tigresse. Alors que Musidora est fin prête à le *voir*, après sa première tentative de suicide, Fortunio se montre à elle dans un « costume » oriental, comme cela est immédiatement annoncé par le narrateur. Une fois de plus, la mention du troc de l'habit moderne pour le costume de « couleur locale²⁹⁷ » n'est pas sans conforter d'une part la mise en scène d'un imaginaire exotique par lui-même mais aussi, d'autre part, la nécessité de se couper de la société ouest-européenne, prérequis indispensable à la performance du fantasme. Dans la même perspective, le docteur Cherbonneau célèbre son « triomphe » lors de la permutation des âmes d'Octave et d'Olaf en se préparant « avec une solennité majestueuse à l'expérience inouïe qu'il allait tenter ; il se revêtit comme un mage d'une robe de lin²⁹⁸ ». Alors que le personnage pénètre, en Inde, le seuil des pagodes sacrées en se costumant d'une « robe de brahme²⁹⁹ », il se costume à nouveau dans le but de proposer à Octave l'acquisition d'un « déguisement tout préparé³⁰⁰ ». Et bien que le docteur, ivre de pouvoir, se « prend les pieds aux plis de sa robe brahmanique³⁰¹ », ce qui n'est pas sans rehausser l'inconfort comme le caractère inacceptable d'une telle expérience, la nécessité de mettre en scène les imaginaires incarnés par chacun des personnages attachés à l'Ailleurs permet de mettre en exergue leur impossible saisissabilité en dehors d'une théâtralisation de leur représentation, le rappel de leur *artificialité*.

A cet égard, la démonstration du costume de l'Autre semble seul autoriser la modélisation des personnages de l'Ici apparemment initiés, prêts à recevoir mais non à concevoir une telle performance du fantasme, liée au désir d'une possession effective mais exclusive. Musidora est ainsi *organisée* par un Fortunio modelant un idéal féminin donc statufié (F, 154), Volmerange est *déguisé* en descendant de la dynastie lunaire (PC, 401) et le

²⁹⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 157.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁹⁸ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 318.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 305.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 316.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 320.

mélancolique Octave proprement travesti en l'homme aimé, en mari (A, 321). L'ensemble des imaginaires attachés à l'Autre est alors transmis aux personnages censés incarner l'Ici et ses failles, performance d'une tentative de transfert heureux des idéaux et fantasmes de la société ouest-européenne de référence. L'Autre, rendu visible en *apparence*, tente alors à son tour de modeler ceux apparemment destinés à incarner le Même afin de les rendre *invisibles* au théâtre mondain d'une part mais aussi à l'objet de convoitise qui ne saurait accepter la moindre *européanité*. Or, cette ambition aboutit systématiquement à la mise en perspective d'une double opacité, la théâtralisation du fantasme contribuant à ternir la structure spatiale mais aussi celle sociale, la contamination de la représentation du Même et de l'Autre aboutissant toujours à la fuite, l'abandon de soi, la folie, le suicide ou encore à la crémation, celle d'Amabel Vyvyan étant particulièrement symbolique après l'espoir déçu d'une union impossible avec celui qui fut contaminé par l'espoir d'une alternative en Inde ; la performance du fantasme réhaussant systématiquement les manquements de la mise en scène de l'influence, défaillante, de la société mondaine de référence.

b. Fantasmes et contamination

En somme, si la théâtralisation permet de figer la représentation de l'Autre, de la rendre *acceptable* au sein du théâtre mondain décadent mais aussi, en définitive, invisible à celui-ci en tant qu'altérité radicale, l'imaginaire qu'il incarne semble peu à peu contaminé par un tel processus de réification. Alors qu'un rapport de force et de domination parcourt l'ensemble du corpus de cette étude, les figures d'altérité ne se rendent visibles dans leur *costume* qu'à celui ou celle jugé.e à même d'apercevoir le fantasme pour ce qu'il est, une *incompatibilité*. Il est tout à fait remarquable qu'en dépit d'une puissance toujours affirmée, l'Autre se trouve ainsi et immuablement contaminé par une société industrielle et embourgeoisée. L'Autre et le Même étant partie liée d'un même système de consommation, dénoncé pour les uns, idéalisé mais effrayant pour les autres, la considération de la fuite comme seule alternative à la voracité capitaliste des sociétés ouest-européennes ne manque pas de réaffirmer le caractère annihilateur d'une modernité toute tournée vers l'ambition d'un bénéfice personnel. Or, si exploitation matérielle et illusion semblent un temps liées par l'espoir de la possession effective d'un Ailleurs fantasmagorique, la lutte systématique de celui-ci permet d'interroger l'incompatibilité de l'essor bourgeois et de la réalisation du Beau.

Ainsi, si Fortunio affirme, non sans ironie, « ici je vis comme le bourgeois le plus débonnaire³⁰² » lors de sa rencontre avec Musidora au bois de Neuilly et après que celle-ci le suspecte, curieuse, de « perche[r]³⁰³ » et non de « demeure[r] », la description de sa maison comme le changement de son costume, considérés en amont de cette étude, permettent de réaffirmer l'échec d'un transfert culturel³⁰⁴ dont la tentative est avortée. En outre, son autodérision en *bourgeois débonnaire* qui, sous la plume de Gautier, constitue presque un oxymoron, le bourgeois s'apparentant à un être ridicule et égoïste alors que « débonnaire » signifie « qui se caractérise par une grande bonté, une tendance à se montrer favorable et secourable à autrui³⁰⁵ » mais aussi, à la manière d'un pléonasme « qui se montre excessivement complaisant, par faiblesse de tempérament ou par bêtise. », aux antipodes, donc, du caractère de Fortunio, n'est pas sans contribuer à l'expression assumée de l'ascendant du marquis sur une classe pourtant en plein essor. L'esthète aurait pu, en effet, se comparer à un aristocrate, plus proche des habitudes et considérations sociales de la courtisane. Or, l'appel à la figure bourgeoise semble non seulement mettre en exergue leur indéfectible incompatibilité mais aussi la prise de conscience d'un rapport de force tendant à s'inverser. Ainsi, alors que « ses maîtresses se plaisaient à s'avouer vaincues et inférieures à lui pour l'inimitable perfection des formes³⁰⁶ », Fortunio se laisse aller aux jeux d'une démonstration de la *victoire* ambivalente de la courtisane³⁰⁷ quant à l'acquisition de sa personne en se montrant à ses côtés à l'Opéra. N'est-ce pas là, en effet, l'occasion pour le marquis de témoigner d'une certaine conformité dans la perspective d'une intégration, finalement impossible, au sein de la société mondaine de référence ? Musidora étant un objet à la mode, elle permettrait ainsi la démonstration, par Fortunio, de sa maîtrise mais surtout de son acceptation des codes de l'aristocratie parisienne. Cependant, au sein de cette *relation*, la courtisane n'envisage pas de faire commerce de son corps ni de son image mais de témoigner d'une passion dévorante sans cesse réaffirmée par la possession bénéfique du « rêve de [son] cœur³⁰⁸ » qui, pourtant, trouve son expression la plus aboutie lors d'un acte charnel la dépossédant tout entière. Pour autant, « Fortunio s'était laissé pénétrer par la passion de Musidora³⁰⁹ », laquelle est comparée à une forme de *contagion*. Loin de l'échange bénéfique préconisé dans le cadre d'une relation amoureuse saine, le vocabulaire

³⁰² GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 151.

³⁰³ *Ibid.*, p. 150.

³⁰⁴ Voir II.2.A.a. Du désir à l'abandon : les impossibilités du transfert culturel. p. 170.

³⁰⁵ Définition de « débonnaire » issue du site www.cnrtl.fr. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9bonnaire> [consulté le 1/11/2021].

³⁰⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 167.

³⁰⁷ Voir III.1.A.b. Conquête de l'Autre : témoignage des failles d'une société acculée. p. 265.

³⁰⁸ GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 184.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 186.

de la maladie n'est pas, ici, sans témoigner d'une immuable contamination dont l'esthète est la victime dès lors qu'il cède à la femme la plus désirée mais surtout la plus *consommée* par les Parisiens du cercle auquel il prétend un temps s'intégrer. Or, dans *Fortunio*, intégration signifie foncièrement *disparition*, comme l'atteste sa brève ambition d'intégrer Musidora à son sérail puis son immédiate déconsidération car elle y serait « très malheureuse³¹⁰ », dépossédée de l'opportunité d'exploiter exclusivement le fantasme incarné par le marquis. Fortunio se laisse néanmoins toucher par « l'amour véritable³¹¹ » de la courtisane, amour véritable qui constitue pourtant un fantasme d'autant plus inacceptable pour l'*incomparable* dans la mesure où il repose sur le désir d'une intégration *concrète* au sein de la société parisienne de référence : devenir la femme d'un seul homme, une femme mariée – en somme la réalisation d'un fantasme *bourgeois*. Mais Fortunio n'est pas à marier, à enfermer dans une relation exclusive dans le sens où il est lui aussi un fantasme, celui d'un Ailleurs idéal, prévenu des affres de la bourgeoisie émergente. Cette double incompatibilité, marquée par le fait que Fortunio « s'abandonnait tranquillement aux contradictions les plus étranges », menace plus encore *la rêverie de poète* que représente l'esthète, rêve tendant à être mis à mal par les désirs prosaïques de la mélancolique courtisane. Et si, un temps, « il ne se souciait plus le moins du monde d'être logique [...] sans qu'il essayât de résister », Fortunio « était ce qu'il paraissait être », c'est-à-dire une image *acceptable* pour l'aristocratie parisienne : la mort du fantasme qu'il incarnait pourtant tout entier. Il paraît « apprivoisé », « en cage », « fasciné »... Fortunio n'est donc plus un rêve, c'est un homme ! Un homme qui « se conduisait avec elle plus européennement qu'avec toutes les autres femmes qu'il avait eu depuis son arrivée en France³¹² », qui reste à ses côtés et se sédentarise, se *sensualise*, même, « influencé sans doute par les idées européennes³¹³ » ; en somme il perd toute dignité fantasmagorique mais aussi tout intérêt narratif, que seuls l'incendie de la maison de la courtisane puis sa fuite nécessaire peuvent finalement sauver. *A contrario*, dans le roman *Partie Carrée*, l'Indienne Priyamvada succombe sans la moindre considération aux ambitions véritables de l'aristocrate, à son désir de réaffirmation d'une puissance pourtant toute relative et essentiellement destinée à prévenir son retour au sein de la société londonienne de référence. Instrument, tour à tour, des ambitions de Dakcha puis de celles de Volmerange dont elle fut pourtant, un temps, l'*initiatrice*, le sort de la belle n'est, par ailleurs, pas sans rappeler celui d'Amani qui, alors qu'elle se *produisait* à

³¹⁰ *Ibid.*, p. 216.

³¹¹ *Ibid.*, p. 186.

³¹² GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 188.

³¹³ *Ibid.*, p. 197.

Londres, s'est suicidée, traduisant ainsi violement l'impossible performance de l'image qu'elle se devait de *représenter*.

De surcroît, la thématique de la brûlure et de la crémation est récurrente quant à la prise de conscience d'imaginaires contaminés. En effet, dans *Fortunio*, l'incompatibilité revendiquée d'une union entre la courtisane et l'Oriental est consommée lorsque celui-ci incendie l'hôtel particulier de Musidora, financé par les hommes qui l'ont possédée. Cet attentat, considéré comme « des retours de férocité asiatique très prononcés³¹⁴ » d'« un grand poète³¹⁵ », est alors justifié d'une part par « l'architecture de [sa] bicoque [qui lui] est spécialement odieu[se] ; et puis... ». La suspension des revendications du marquis, deux fois réitérée page 190, introduit la prise de conscience de sa propre contamination par de « stupides idées européennes³¹⁶ » : « je ne voulais plus te voir dans cette maison qui t'avait été donnée par un autre, où d'autres t'avaient possédée » et qui, inmanquablement, témoignait de sa propre faiblesse. Ainsi, il lui confie le fait qu'elle « ne pouvai[t] pas [se] figurer avec quelle satisfaction vengeresse [il a] vu les flammes mordre de ses dents ces impures draperies qui avaient avant [lui] jeté leur perfide demi-jour sur tant de scènes voluptueuses.³¹⁷ ». L'incendie devient alors la manifestation de sa « fureur » mais aussi de son impuissance, de son outrageuse acceptation d'une relation romanesque et bourgeoise qu'il « n'est plus temps » de sauver, en dépit de la supplique de Musidora, s'il veut épargner mais surtout correspondre à l'imaginaire qu'il incarne. Ainsi, la crémation semble répondre à une peur de l'Idéal, celle de *se disparaître*, répondre à l'angoisse d'être englouti et souillé par une société tendant à le réduire à un bénéfice personnel.

Cette considération se donne également à lire lors de l'entrevue de la comtesse Prascovie et d'Octave, ce dernier étant mal dissimulé sous les traits du mari. En effet, alors que Prascovie incarne un idéal de forme pure mais aussi de bonté, elle est immédiatement brûlée par l'« ardent baiser³¹⁸ » qu'Octave « imprime » sur sa main, « plus douce et plus fraîche qu'un fleur ». À la douceur s'oppose alors l'ardeur, à la fraîcheur la brûlure d'un contact immoral et artificiel. La « pudeur divine » de la comtesse est entachée, la « passion terrestre³¹⁹ » d'Octave lui apposant une *trace*, lui « produi[sant] comme une impression de fer rouge³²⁰ » qui souille et dénature la pureté virginale de l'objet de désir, une fois de plus comparé à une neige éternelle, réifié par la

³¹⁴ *Ibid.*, p. 188.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 216.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 181.

³¹⁸ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 346.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 348.

³²⁰ *Ibid.*, p. 347.

passion dévorante du mélancolique Parisien associé, quant à lui, au soleil intrépide. Marquée par un baisé impur, Prascovie est alors consumée par « un regard enflammé », elle est « gênée et brûlée par ce regard » dont elle tente de se protéger. La passion d'Octave, démesurée et extraordinaire, tranche violemment avec « les yeux d'Olaf [où] brûlait un feu égal³²¹ » et s'apparente à « une passion terrestre [qui] incendiait ce regard, qui la troublait et la faisait rougir³²² ». Face à une telle intrusion au sein de son intimité, la comtesse se demande alors – à juste titre – si « les corruptions de Paris avaient-elles souillées ce chaste cœur », interrogation réaffirmée, page 354, lorsqu'elle annonce à Octave-Labinski que « Paris vous a gâté », ce qui n'est pas peu dire. Alors que le Parisien se faisait le consommateur délicat des arts de l'Antiquité et de la Renaissance italienne, appréciateur respectueux du Beau, il devient finalement le prédateur vorace de l'Idéal. En ce sens, d'esthétique la *flamme* d'Octave devient impérieuse et son désir éminemment bourgeois, obnubilé par une acquisition personnelle et bénéfique, égoïste. Finalement, pages 348 et 349, l'isotopie du feu, illustrée par les termes « étincelle », « luire », « flamme », « yeux ardents » ou encore « jets de feu » signale à la comtesse la mort d'Octave, ici proleptique, l'incompatibilité de son ardent désir à l'expression « d'un amour pur, calme, égal, éternel³²³ » qui convient à l'appréciation de l'incarnation d'un syncrétisme transgressif au sein d'une capitale embourgeoisée, incarnation condamnée à la fuite, comme cela est signalé page 375³²⁴.

Ainsi, comme le signale Robert Baudry dans son article « Révélation et initiations dans *Avatar* et *Le roman de la momie* », « l'exploitation matérielle mène à l'illusion qui mène à la mort³²⁵ ». En ce sens, l'exploitation des imaginaires lointains, sous couvert d'expérience à la fois sociale et scientifique, dans le cas du *français* Cherbonneau, constitue une transgression fondamentale réaffirmant l'embourgeoisement des sociétés européennes comme celle du système capitaliste qui les constitue. Et si les personnages incarnant avec le plus de force la perspective d'un Ailleurs fantasmatique et salvateur sont en proie à un rapport de domination mortifère, ils ne sauraient échapper à ce besoin de possession matériel et exclusif, en somme annihilateur de l'imaginaire et du Beau, qu'en fuyant les capitales occidentales et leur société de consommation, soit effectivement soit par la mort. Contaminés par les rouages d'un tel

³²¹ *Ibid.*, p. 367.

³²² *Ibid.*, p. 348.

³²³ *Ibid.*, p. 347.

³²⁴ Il s'agira de comprendre, dans la dernière partie de ce III.2.B, la mesure dans laquelle le thème du feu signale également l'impossible syncrétisme de l'Ici et des imaginaires lointains, associés à un désir bourgeois.

³²⁵ BAUDRY, Robert, « Révélation et initiations dans *Avatar* et *Le roman de la momie* » in *L'Orient de Théophile Gautier*, Bulletin de la Société Théophile Gautier, numéro 12, tome 1, Montpellier, 1990. p. 185.

système d'exploitation, l'Autre ne saurait en effet survivre au cœur d'espaces malades et empoisonnés par un impérieux besoin de contrôle comme par la saisie immédiate de toute forme d'altérité en vue d'un bénéfice égoïste. Alors que les savoirs lointains ne peuvent se perpétuer en plein Paris que travestis sous les traits du mélancolique, que les représentations de l'altérité sont menacées, au sein des deux capitales, par le désir de la courtisane ou encore du lâche de se voir *intégrés* à la société de référence, dans quelle mesure l'immuable contamination des imaginaires conduit-elle à la prise de conscience de l'impossibilité d'un alliage syncrétique entre une société qui s'embourgeoise et une jeunesse aristocratique qui tente, elle aussi, de *survivre* ?

c. Ici et Ailleurs : l'impossible syncrétisme ?

Au cœur de Paris comme de Londres, la prise de conscience de l'impossible appréciation d'imaginaires lointains amène systématiquement à l'intégration travestie et, plus remarquablement, à la fuite définitive des figures d'altérité supposées les personnifier. Or, les personnages censés représenter ou faire partie de la société mondaine de référence ne sauraient bénéficier d'une telle alternative. Face à une civilisation occidentale désenchantée et structurée par le capital, la prise de conscience de l'incompatibilité du fantasme et de l'essor d'un système industriel et bourgeois, qu'il soit économique ou social, conduit alors irrévocablement à un lâcher-prise et, en dernière instance, à la mort physique mais aussi psychologique, au suicide ou à la folie. La non persistance du caractère fantasmatique de l'objet de désir, qui pour subsister ne peut rester durable au sein des capitales notamment suite à la réalisation de l'incompatibilité qu'ils incarnent face à une société annihilatrice, condamne alors un certain nombre de personnages, dont les plus notables sont Musidora, Octave, Amabel et Volmerange, à l'abandon d'eux-mêmes. En prise avec l'espoir d'une possession bénéfique et syncrétique dont ils ne seront jamais tributaires, la contamination des imaginaires les conduit en effet et systématiquement au rejet catégorique d'un monde comme d'un présent résolument insatisfaisants, et desquels ils sont finalement marginalisés puisqu'ils ne répondent plus aux attentes d'une société fondée sur la production concrète et dévastatrice de rendements, production à laquelle est par ailleurs soumise la narration des œuvres.

Ainsi, dans *Fortunio* et alors que la courtisane comptait mettre fin à ses jours à la suite d'une série de déconvenues, notamment quant à la prise de conscience de l'insaisissabilité de l'Oriental, cette dernière bénéficie d'un *second souffle* lorsque celui-ci lui propose de le

rencontrer à Neuilly, installée dans un attelage de chevaux gris pommelé. Accrochée fermement à l'espoir de voir son désir accompli, témoignage du « moment suprême de sa vie³²⁶ » concentré tout entier dans le billet envoyé par le marquis, Musidora relit, pour se rassurer, la marque d'attention si ardemment attendue. Cependant, au moment où « elle aperçut, tout au bout de l'avenue, un petit tourbillon de poussie re blanche qui s'approchait rapidement », la jeune femme d faillit et « sa main mourante laissa échapper le billet, qu'elle tenait serré avec une étreinte presque convulsive ». D'une part, l'attitude convulsive de Musidora dénote le caractère violent et dangereux de sa passion, l'ambition d'un amour suffocant que *le Fortunio* fuira afin de se prémunir d'une relation destructrice, mise en exergue par le substantif «  treinte ». D'autre part, et si le billet est, dans ce contexte, un « message bref³²⁷ » voire, dans le domaine des sentiments et selon un vieux proverbe « une promesse trompeuse », le terme n'est pas sans faire également allusion au billet de banque. Une telle interprétation peut paraître excessive... néanmoins, à cet instant précis et suivant la perspective d'une rencontre si *vitalement* désirée, Musidora renonce bien à toutes les rencontres à venir, celles sur lesquelles reposent son patrimoine mais aussi son propre apport au sein d'une société pécuniaire. Considérant le double sens de « billet », il est, semble-t-il, intéressant de considérer le fait qu'ici la courtisane renonce à sa profession, donc au commerce de son corps, pour satisfaire pleinement une ambition toute personnelle, celle de la consommation d'un fantasme qui pourtant, à son tour, en fera un objet impersonnel et périssable. De ce fait, comme le souligne Claudine Lacoste dans son article « La femme orientale et rêvée par le poète » :

[Si Fortunio] *abandonne Musidora et la condamne ainsi à la mort, ce n'est pas seulement parce qu'il sait qu'elle ne supportera pas la vie de harem, mais parce que la vie antérieure de Musidora a laissé sur elle une trace indélébile qui l'empêche d'incarner la perfection, perfection qu'il trouve au contraire dans la naïve et simple Soudja-Sari.*³²⁸

Contaminée par ce qu'elle représente au sein de la société aristocratique de référence, Musidora est *de facto* incompatible au rêve de poète que personnifie l'Oriental : elle est un bien de consommation et, lui, fuit cette considération à son égard dès lors qu'est envisageable l'annihilation de l'imaginaire et de la liberté qu'il incarne. Car si elle considère qu'« elle n'avait commencé à vivre que du jour où elle avait rencontré Fortunio³²⁹ », que « son existence antérieure était complètement abolie ; elle ne datait que de la veille ». L'échec de sa monstration

³²⁶ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 147.

³²⁷ Définition de « billet » issue du site [www.cnrtl.fr](https://www.cnrtl.fr/definition/billet). URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/billet> [consulté le 8/11/2021].

³²⁸ LACOSTE, Claudine, « La femme orientale et rêvée par le poète » in *L'Orient de Théophile Gautier*, Bulletin de la Société Théophile Gautier, numéro 12, tome 1, Montpellier, 1990. p. 15.

³²⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 177.

à l'Opéra, de sa « [présentation] à l'univers³³⁰ » et de son alternative par l'esthète est sans appel : seule la victoire de la courtisane, donc de l'objet de consommation parisien, incarnation métonymique de la civilisation occidentale, est visible aux *vulgaires*. En outre, Musidora est extrême quant au profit qu'elle tire de sa relation avec le marquis, comme cela se donne à lire page 181, « le jour où tu ne m'aimeras plus, je te tuerai ». À cet instant, la « force surhumaine » de la courtisane amuse l'esthète mais le fait douter aussi, une seconde, de la conviction de celle-ci. Et pour cause, c'est bien elle qui, seule, l'amènera à un excès de rage qui entérinera le départ en Orient et consumera leur relation ; c'est bien elle qui, seule, parvient à toucher et contaminer un cœur fait pour la liberté et les Arts, donc à menacer l'Idéal qu'il est pourtant supposé incarner dans toute sa force. Cependant, si Musidora arrive un court moment à entailler la perfection personnifiée – mais surtout réifiée – elle énonce d'abord très clairement le fardeau qui pèse sur un désir impossible à satisfaire lorsqu'elle confie, au cours d'un monologue, « savoir que tu n'es pas un rêve et vivre, c'est une chose impossible³³¹ ». Or, Fortunio est bien un rêve, un fantasme, celui de Musidora comme celui de l'auteur, obnubilé par l'écriture d'un « idéal reconnu comme impossible³³² », comme l'analyse Ross Chambers. Et si dans un premier temps la jeune femme estime que « [sa] mort aura quelque douceur, puisqu'elle [lui] viendra de Fortunio³³³ », Chambers insiste de nouveau sur le fait qu'« [e]n même temps, toutefois – c'est la seconde source de conscience malheureuse – la mémoire est hantée par le spectre des regrets, des remords dont on ne peut se débarrasser, qu'on ne peut oublier, et qui *reviennent* toujours.³³⁴ », ce qui se donne remarquablement à lire dans les dernières paroles de la courtisane : « C'était un funeste présage, et le hasard a été clairvoyant de me faire trouver un instrument de mort où je ne cherchais que des billets d'amour et le moyen de nouer une intrigue frivole³³⁵ ». Une fois de plus, l'emploi du terme « billets », ici au pluriel et lié à la frivolité, permet de réaffirmer l'ambivalence de l'attachement de Musidora pour le marquis, c'est-à-dire l'impossibilité de perpétuer le commerce de son corps au sein d'un système qui refuse son intégration en tant que femme « normale », à savoir la femme d'un seul homme, puisqu'elle s'est éprise d'un « rêve ».

Ainsi, le suicide est, pour la jeune femme, l'unique moyen de disposer enfin de son corps, assassinant le fantasme qu'elle-même est supposée incarner. En outre, dans le cas du

³³⁰ *Ibid.*, p. 183.

³³¹ *Ibid.*, p. 135.

³³² CHAMBERS, Ross, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, op. cit., p. 43.

³³³ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 136.

³³⁴ CHAMBERS, Ross, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, op. cit., p. 45.

³³⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, op. cit., p. 211.

mélancolique Octave, le mal est remarquablement semblable à celui de Musidora et pourrait également se lire en ces termes : « savoir que tu n'es pas un rêve et vivre est une chose impossible ». Avoir côtoyé l'Idéal rend la vie à Paris misérable. Avoir prétention à s'en saisir au service d'un bénéfice personnel rend, par conséquent, le Parisien misérable... La prise de conscience de l'impossibilité de s'accaparer l'Idéal, sous les traits du mari, condamne l'âme d'Octave à « s'éloign[er] lentement [...] et au lieu de rejoindre [son corps], s'élev[er], s'élev[er] comme toute joyeuse d'être libre, [sans paraître] se soucier de rentrer dans sa prison³³⁶ ». Car privée de l'espoir d'un syncrétisme exutoire, commerce dont profite le docteur Cherbonneau pour incorporer l'Autre au sein de la société parisienne de référence, l'existence au cœur d'une civilisation occidentale moderne et désenchantée est proprement invivable. Et si la divine Prascovie parvient à déceler puis à résister à la violente et charnelle passion d'Octave, la belle Amabel, elle, est tributaire d'une telle impossibilité puisqu'elle succombe à la flamme d'un amour impur à la suite de sa rencontre avec le comte de Volmerange. En effet, après que ce dernier l'a sauvé de l'assaut d'un brigand dans un parc, l'Anglaise se laisse séduire par les charmes du jeune homme, lui-même consumé par la consommation de sa relation avec l'Indienne Priyamvada, dont la mort constitue, pour rappel, un soulagement et une libération. Ainsi, lorsqu'Octave s'est livré « sans défense [aux] sorcellerie de l'Inde³³⁷ », Amabel succombe également aux charmes d'un métissage particulièrement transgressif en Angleterre, celui de la France et du sous-continent. Restée fidèle à Benedict, à la mémoire de son fiancé disparu, elle est donc, elle aussi, « hantée par le spectre des regrets, des remords dont on ne peut se débarrasser, qu'on ne peut oublier, et qui *reviennent* toujours.³³⁸ ». Prenant le parti de brûler les lettres d'un amant menteur, rendant « à la flamme ces débris d'un temps qui n'existait plus³³⁹ », la jeune femme est pourtant, de nouveau, sujette à « une attente trompée » puisque Volmerange, qui vient de succomber à la folie, ne vient pas. Et si la relation du comte et de Priyamvada a conduit à la mort de celle qui personnifiait l'Inde et la poésie, la violence de cette passion est à même de condamner l'aristocratie anglaise qui y cède à son tour. Cette *partie carrée* était en effet inévitable, le comte étant lui-même contaminé par l'ambition irréalisable de sa réintégration au sein de la société mondaine londonienne. D'abord parce qu'il est le produit d'un métissage idéal mais *avilissant* exploité au profit d'une mascarade orchestrée par le brahmane mais aussi parce qu'il est un meurtrier : celui du fantasme d'une union impossible

³³⁶ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 370.

³³⁷ *Ibid.*, p. 349.

³³⁸ CHAMBERS, Ross, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, *op. cit.*, p. 45.

³³⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 442.

qu'il est pourtant supposé incarner d'une part comme, d'autre part, celui de son épouse Edith Harvey, qui avait elle-même succombé aux charmes de Dolfos.

En définitive, c'est parce que la jeune aristocratie française et anglaise ne parvient pas à « s'affranchir de la sujétion charnelle³⁴⁰ » qu'elle condamne dans un premier temps l'altérité fantasmatique à la fuite mais aussi qu'elle se prédestine à une mort immuable, au désespoir de vivre au sein d'une société moderne artificiellement réenchantée. En somme, dans son ardent désir de s'émanciper d'un monde embourgeoisé et désillusionné, il semblerait que seule subsiste son ambition d'être, *a fortiori*, intégrée au théâtre mondain, d'y performer un rôle la rendant *acceptable* au cœur des capitales ouest-européennes. L'exploitation des imaginaires lointains permet alors la prise de conscience de son impossible survivance si elle est coupée d'un système qui repose sur la consommation d'apparences. L'incompatibilité d'une telle alternative amène alors irrémédiablement à un lâcher-prise mortifère, un abandon de soi qui répond de la fuite de l'Idéal et du Beau qui l'accompagne, au sein d'un monde rétréci et accéléré ne permettant pas l'expression d'une quelconque forme d'espérance.

A partir du constat selon lequel « l'idée de représentation est une idée théâtrale³⁴¹ », il est tout à fait remarquable qu'à la médiocre performance d'une influence perdue se juxtapose celle d'une altérité masculine démiurgique et idéale comme celle d'une altérité féminine divinisée, luttant contre la prétention narcissique d'un désir de possession exclusive eurocentré. En ce sens, là où la démonstration du *monde* par lui-même témoigne des rouages de son impuissance comme de son improductivité grandissante, menacée par l'essor industriel et bourgeois, l'alternative proposée par un Ailleurs fantasmatique et tout-puissant lui renvoie non seulement le reflet de son ignobilité, elle tend à confirmer l'impossible survivance d'une domination idéale – c'est-à-dire attachée au Beau – au sein des capitales ouest-européennes. Ainsi, les scènes aristocratiques parisiennes et londoniennes, dont la monstration réitère l'impossibilité d'une sphère d'influence effective, se trouvent contrecarrées par l'espace invisibilisé et par définition inacceptable, au cœur d'une civilisation occidentale imbue d'elle-même et aveuglée par la béance de ses failles. Pareil système d'exploitation, entretenu par un culte des apparences relevant la médiocrité de la jeunesse aristocratique acculée par une modernité annihilatrice, tend dès lors à contaminer les imaginaires liés à une influence effective

³⁴⁰ BAUDRY, Robert, « Révélation et initiations dans *Avatar* et *Le roman de la momie* », *op. cit.*, p. 189.

³⁴¹ SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 80.

et bénéfique, condamnés à la fuite, à l'abandon d'une société décadente. L'impossible réalisation du syncrétisme tant espéré par l'auteur, d'une part du fait de son incompatibilité à la modernité ouest-européenne et à ses ambitions catastrophiques mais aussi, d'autre part, relativement à la réalisation des manquements d'un Ailleurs fantasmagorique, miroir déformé et déformant des failles de l'eurocentrisme, devient en définitive le mortifère témoignage d'une irréalisable alternative. Car si l'Autre parvient toujours mais violemment à s'émanciper, en dernière instance, d'une contamination de ce qu'il est censé incarner métonymiquement tout en contribuant systématiquement à la mise en exergue d'une exploitation annihilatrice, n'est-ce pas là la mise en perspective d'un triomphe ambivalent ?

C. « Victoire » de l'altérité, ambivalence d'un triomphe

S'il s'agit, dans le texte, « de faire place [...] à une image plus nette du réel fuyant³⁴² », « déclass[ant] la manière confortable de voir³⁴³ », si les capitales ouest-européennes sont censées incarner une forme de « triomphe de la liberté³⁴⁴ », Pierre Barbéris souligne que :

Depuis la première montée, depuis la première mise en place de la modernité, répétons-le, de cette modernité, toute explication des valeurs nouvelles, donc toute explication de valeurs prend forme de blocage et de mystification, d'autres valeurs implicites, et non enseignables, non commercialisables, se glissant immédiatement dans et par l'écriture, dans et par des personnages, dans et par des situations, toutes manifestations non point d'une illustration des valeurs nouvelles mais bien de leur mise en cause, de leur ajournement, de leur vérolage : c'est la connaissance de la méconnaissance, ici par la non-reconnaissance comme diraient les diplomates de carrière.³⁴⁵

Or :

On n'échappe à la dégradation marchande et mondaine, à l'entrée dans leur monde, que par la dispersion, la dissipation, le suicide héroïque, rapide et immédiat, ou lent le long d'une vie qui refuse l'ordre et anticipe (peut-être) sur un autre ordre. À l'inverse, on n'échappe au suicide héroïque que par l'acceptation de l'implication et de la dégradation marchande.³⁴⁶

Et alors que le rayonnement de la civilisation ouest-européenne repose inmanquablement sur l'exploitation de l'Autre, qu'elle soit économique, dans le cadre des aristocrates parisiens de *Fortunio* ou encore de l'aubergiste de *Partie Carrée*, sociale et narcissique, dans celui d'*Avatar*,

³⁴² BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, op. cit., p. 38.

³⁴³ *Ibid.*, p. 61.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 324.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 377.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 376.

comme à l'égard de la construction de Priyamvada afin de manipuler le comte de Volmerange, celle-ci devient le témoignage d'une « violence accumulée³⁴⁷ » « toujours au cœur de la croissance capitaliste et désormais industrielle³⁴⁸ ». Pourtant, et dans la mesure où pareil « désir de consommation³⁴⁹ » s'exprime remarquablement au sein des trois œuvres constituant le corpus de cette étude, comment se fait-il qu'un tel désir conduise systématiquement à la mort de l'Ici, sous toutes ses formes, comme à la fuite – donc à la mort à l'œuvre – de l'Ailleurs, apparaissant dès lors comme le vainqueur ambivalent d'un système dont il ne manque pas de reproduire les travers ? Si Musidora finit par disparaître aux yeux du monde pour incarner un idéal plastique foncièrement décevant, si Volmerange apparaît en Inde sous les traits charlatans d'un descendant de la dynastie lunaire ou encore qu'Octave de Saville réintègre, dans une certaine mesure, le théâtre idéal mondain de la divine Prascovie dans la peau du mari *dépossédé*, l'Autre masculin – Fortunio, Dakcha, Cherbonneau – qu'il soit merveilleusement Beau ou fantastiquement effrayant, parvient-il véritablement à pénétrer les mystères de la société mondaine de référence ou s'en fait-il finalement le révélateur de l'impossibilité d'y être, d'une problématique intégration comme d'une illusoire émancipation, toujours contaminées par un système de consommation vorace ? Et si les trois acteurs de cette mortifère prise de conscience savourent un temps leur triomphe, ne sont-ils pas uniquement condamnés à la fuite, à la manipulation ou encore à se prendre « les pieds aux plis [d'une] robe brahmanique³⁵⁰ » ? Alors que la conquête de l'altérité semble ici s'inverser, proposant la construction du Même comme en proie à l'immensité de ses propres failles, l'apparent triomphe de « tout ce qui n'est pas eux » signe non seulement la mort imminente de la civilisation ouest-européenne telle qu'elle, elle témoigne davantage de la résignation inéluctable d'un Ici qui périclite, d'un abandon de soi relevant l'annihilation des idéaux revendiqués par Gautier comme la fatalité d'un tel constat.

a. De la monstration à la dé-monstration : la performance d'une victoire altérée

En effet, et alors que la victoire des acteurs du théâtre mondain paraît reposer sur la monstration de l'invisibilisé, de ce qu'il incarne métonymiquement – à savoir une mainmise sur l'inacceptable – il semblerait que l'inversion de la conquête (dont les rouages furent étudiés

³⁴⁷ MICHEL, Aurélie, *Un monde en nègre et blanc*, op. cit., p. 194.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 200.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 249.

³⁵⁰ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, op. cit., p. 320.

en amont de cette analyse³⁵¹) instituée par les aristocrates apparaisse non seulement comme une forme de résistance mais surtout comme la condition nécessaire d'une nouvelle forme d'exploitation, destinée à réaffirmer la tentative d'une performance des doctrines de l'Art pour l'Art si ardemment défendues par l'auteur. Or, pareille alternative repose sur la dé-monstration de celui ou celle estimé.e digne de recevoir l'attention de l'être démiurgique, estimation systématiquement déçue et mortifère. Ainsi, c'est parce que « Fortunio est parvenu à rayer la dure cuirasse de Musidora³⁵² » qu'une « femme est sortie de la statue »... Or l'esthète, prédateur et consommateur, réveille non pas chez la courtisane le désir de consommer le fantasme oriental qu'il incarne dans la perspective d'un bénéfice plastique mais bien l'opportunité de devenir une *femme* (et non pas l'objet d'art), sur un mode eurocentré, c'est-à-dire la femme mariée, bourgeoise par excellence. En ce sens, le triomphe de l'Oriental ne constitue-t-il pas le plus ignoble échec, celui de la révélation d'un idéal d'insertion bourgeoise, mis en exergue par l'imperfection d'un Ailleurs fantasmatique mais exploitable ? Dans une autre mesure, l'invisibilisation de Volmerange ne devient-elle pas la nécessaire étape de sa réintégration au sein de la société mondaine de référence ; l'entretien de la flamme – terrestre donc impure – d'Octave de Saville ne permet-elle pas à Cherbonneau d'obtenir un nouveau *corps social* ? En ce sens, Ici comme Ailleurs, est-il possible de triompher de l'essor bourgeois, de l'ambition catastrophique d'une société aristocratique acculée par sa médiocrité ?

Comme ce fut détaillé dans la première partie de ce chapitre, « les fanfares triomphales sonnaient déjà allègrement aux oreilles de Musidora ; car elle ne doutait plus de sa victoire et se croyait assurée d'emporter, sans coup férir, le cœur de Fortunio³⁵³ ». Or, « quant à Musidora, pourquoi en es-tu jaloux ? tu sais bien qu'elle est morte. [...] ne m'as-tu pas faite de rien ?³⁵⁴ ». Si la courtisane, page 139 de la nouvelle, estime que la vision de Fortunio constitue une victoire, la sienne et celle du *monde*, sur le mystère « si difficile à pénétrer³⁵⁵ » qu'incarne l'esthète oriental, la conséquence de sa monstration à l'Opéra semble reposer sur sa propre dé-monstration, sa mort au sein de la société mondaine de référence contrecarrant, de fait, le *rêve de son cœur*, celui d'être la femme d'un seul homme. En effet, bien que la victoire de Fortunio sur « ses stupides idées européennes³⁵⁶ » repose sur la crémation de tout ce qu'elle personnifie en tant que bien de consommation, il s'agit dans un premier temps de la nécessité de la

³⁵¹ Voir III.1.A.b. Conquête de l'Autre : témoignage des failles d'une société acculée. p. 265.

³⁵² GAUTIER, Théophile, *Fortunio, op. cit.*, p. 128.

³⁵³ *Ibid.*, p. 139.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 193.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 177.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 216.

« présent[er] à l'univers », c'est-à-dire à l'Opéra, sous les *apparences* de ce qu'elle n'est plus, un produit aristocrate, mais qui la condamne à incarner l'ignoble : la possibilité d'un rêve bourgeois. Ainsi, si la démonstration de Fortunio tend à mettre en exergue la victoire de Musidora quant à son appropriation de l'Autre, de l'*incomparable*, elle ne manque pas de dévoiler l'impossibilité de l'union du Beau, de l'Idéal syncrétique, et du Moderne, à savoir l'opportunité d'une liaison éminemment mondaine. Et alors que Fortunio confesse ironiquement venir « tout bourgeoisement de Neuilly, ni plus ni moins qu'un roi constitutionnel³⁵⁷ », il ne suscite pas seulement « l'admiration universelle³⁵⁸ » mais l'envie, le désir de possession prosaïque du stupide Alfred, « de l'air le plus avantageux et le plus triomphant du monde³⁵⁹ ». S'il était merveilleux et insaisissable, Fortunio instaure, par la monstration de la courtisane et à son tour, la dé-monstration de ce qu'il incarnait métonymiquement, la Beauté parfaite car secrète et mystérieuse, dans la mesure où il devient situable mais surtout *commun*, entretenant en ce sens la catastrophique ambition d'une société médiocre. Ici, et alors que Musidora ne se rend pas compte de l'inéluctable échec de sa condition, seule sa victoire paraît en effet totale aux yeux d'un *monde* avide :

Il n'était de bruit de par le monde que de la victoire remportée par Musidora sur le Fortunio introuvable et sauvage, qui s'était singulièrement apprivoisé ; la petite chatte parisienne aux yeux verts avait dompté le tigre indien ; elle le tenait en cage de son amour, dont les imperceptibles barreaux étaient plus solides que des grilles de fer ; elle paraissait l'avoir complètement fasciné [...].³⁶⁰

Cependant, bien qu'il « ne restait plus rien de l'ancienne Musidora que le nom et la beauté³⁶¹ », le narrateur souligne à cet égard, et non sans ironie, page 145, que « le clinquant à plus l'air d'or que l'or lui-même ». Sous les apparences d'une victoire de la courtisane transparaît dès lors l'échec cuisant de la métamorphose instituée par l'Oriental, métamorphose annihilant non pas ce qui constituait la valeur marchande de sa proie mais bien la perspective d'une alternative au cœur de la société mondaine parisienne. Illusionné par le culte des apparences duquel il participe foncièrement, le marquis témoigne en ce sens et non seulement de la victoire factice de la courtisane à son rencontre – le tigresse pouvant allégrement briser les chaînes qui contiennent sa passion comme sa fascination envers le maître – il relève dans le même temps le fait qu'il ne saurait se substituer à pareil système d'exploitation pour en réaffirmer les rouages, ce qui le condamne à la fuite.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 185.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 184.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 185.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 187.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 144.

En ce sens, si la dé-monstration du Même permet de confirmer l'incompatibilité du rêve oriental et des ambitions bourgeoises de l'aristocratie parisienne, un tel système d'exploitation et de contamination se donne également à lire dans *Partie Carrée*, en 1848. En effet, l'invisibilisation de Volmerange, fasciné par la monstration d'une Inde féminine et performative (mise en scène par Dakcha), lui permet moins de fomenter sa vengeance que de le détacher définitivement de la société mondaine de référence à laquelle il aspire pourtant ardemment. Après le meurtre supposé de sa femme Edith Harvey, ce dernier erre en effet jusqu'à la banlieue de la ville avant d'être inséré dans un tiers-espace trouble qui lui ouvrira les portes – trompeuses – d'une alternative en qualité de descendant de la dynastie lunaire, alternative également performée par le brahmane manipulateur. Alors qu'il croit « avoir été le jouet d'un rêve³⁶² », Volmerange s'élançait « tout à [sa] vengeance³⁶³ » après avoir fait l'expérience des mystères de l'Inde. Or, dans la perspective d'un *échange de bon procédé*, qu'il est possible d'estimer selon les termes d'une vie contre une autre, le comte, suite à la satisfaction de la vision de l'objet de désir comme à celui de la chair, assure à Priyamvada « je te suivrai dans l'Inde, je ferai tout ce que tu voudras ; mon cœur et mon bras t'appartiennent pour le service que tu viens de me rendre.³⁶⁴ ». Reposant sur le meurtre et la vengeance, ce qui n'est pas sans rappeler la motivation première de Musidora qui « [voudrait] écraser sous [ses] pieds et cracher [son] mépris à la figure [des Parisiens] car ce sont eux qui ont fait [d'elle ce qu'elle est]³⁶⁵ », l'invisibilisation de Volmerange est donc instituée à partir de son rejet de la société mondaine et de ses codes, repose sur sa soumission extrême à l'idéal indien. Cependant, cette soumission n'a d'égale que la prise de conscience du profond désir d'intégrer cette société ! Et pour cause, alors que le comte se dévoue au bon vouloir de la belle Indienne, Priyamvada ne veut rien, ne souhaite rien. Elle n'est que la représentation, l'instrument de manipulation de Dakcha qui souhaite moins l'indépendance de l'Inde que « donner beaucoup de tablature à l'administration de la Compagnie des Indes.³⁶⁶ », ce qui le pousse à affirmer – non sans ironie et à juste titre semble-t-il – « tu as eu tort de laisser aller le cher seigneur... S'il ne revenait pas ?³⁶⁷ ». Et en effet, lorsque Priyamvada meurt dans la jungle, Volmerange s'enfuit. Libéré de l'objet fascinant, le jeune homme ne saurait revenir dans la mesure où l'attrait de la belle constituait le seul élément capable de le fidéliser à une mascarade « ridicule pour lui³⁶⁸ », alors

³⁶² GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 368.

³⁶³ *Ibid.*, p. 367.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 367.

³⁶⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 115.

³⁶⁶ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 451.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 368.

³⁶⁸ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 404

qu' « une force secrète le ramenait malgré lui à Londres³⁶⁹ », animé par son désir, initial, d'intégrer le *monde*. En somme, la manipulation indienne permet le constat selon lequel l'assertion « [le sauveur] va venir à notre secours du côté de l'Occident³⁷⁰ » n'est qu'un leurre puisque l'Occident est tout bonnement fasciné par lui-même, par ses ambitions comme la satisfaction de ses désirs égoïstes, eurocentristes. Seulement, fidèle à cette Europe ignoble, le gentleman ne peut ni triompher de la fatalité de son destin, ni témoigner de l'espoir d'une Inde libérée du joug anglais dans la mesure où celle-ci entretient son système de prédation comme la mascarade de son émancipation. En ce sens, en instituant la dé-monstration de Volmerange, Dakcha parvient à performer, à travers la monstration d'une Inde fantasmatique et fabriquée qui renvoie en miroir la fabrication d'une Europe de l'Ouest aveuglée par les ambivalences de son triomphe, la démonstration d'un monde rétréci et accéléré par le *monde*, fasciné non pas par la beauté d'une altérité fantasmatique mais son désir d'intégration bourgeois.

Cette considération se donne également à lire dans *Avatar* dans la mesure où, loin de lui proposer une cure destinée à le réinsérer au sein de la société mondaine, Cherbonneau propose à Octave de Saville l'opportunité de s'en couper totalement, en incarnant le mari mais surtout en trompant lâchement l'objet de désir, la divine Prascovie. En effet, bien que le docteur annonce, à l'aube de la métempsychose, que « si vous n'êtes pas heureux, ce ne sera certes pas de ma faute.³⁷¹ », cette brève mise en garde apparaît tardivement, après la longue mise en condition selon laquelle la permutation des âmes constitue le seul sacrifice *viabile* à la passion – l'ambition du mélancolique Parisien. Par ailleurs, et alors que Cherbonneau conduit irrémédiablement le jeune homme à la claustration la plus complète, signant son immuable rupture de la société mondaine de référence comme de ses codes, sa « réputation [...] comme médecin et comme thaumaturge commençait à se répandre dans Paris ; ses bizarreries, affectées ou vraies, l'avaient mis à la mode.³⁷² ». En somme, là où le personnage contribue à la dé-monstration de son *malade*, qu'il condamne à *montrer* le prosaïsme de son amour à l'objet de désir en lui insufflant l'espoir d'une considération de sa « passion terrestre³⁷³ », Cherbonneau devient inmanquablement *visible* au sein de la société mondaine, ce qui ne saurait en définitive contribuer à la réalisation de son « rêve scientifique³⁷⁴ » qui repose sur une manipulation sous-jacente destinée à l'invisibiliser aux yeux du *monde*. La terminologie du terme « mascarade »

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 430.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 402.

³⁷¹ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 317.

³⁷² *Ibid.*, p. 307.

³⁷³ *Ibid.*, p. 348.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 304.

apparaissant à près de onze reprises au fil du texte, il est donc intéressant de relever l'ambivalence de l'assertion selon laquelle « son triomphe était complet³⁷⁵ », lorsqu'il parvient à condamner « le dernier effort de la personnalité près de s'anéantir » du jeune Parisien. À « la grandeur du pouvoir³⁷⁶ » se substitue son empêchement dans sa robe de brahmane³⁷⁷ ; son triomphe semble dès lors apparenté, non sans une cruelle ironie, à l'anéantissement des espoirs d'une jeunesse aristocratique contaminée par ses ambitions bourgeoises, ambitions auxquelles répondent, fatalement, celles du docteur manipulateur. De la dé-monstration du Parisien au constat de son amour impossible car ignoble, le paradoxal personnage témoigne ainsi de la monstration annihilatrice de toute forme d'espoir d'une Beauté retrouvée, subtilisant le corps d'une jeunesse acculée pour performer, à son tour et identifiable aux yeux du vulgaire, les failles de l'embourgeoisement des capitales ouest-européennes. Ainsi, la lucide intervention de Prascovie selon laquelle « vous avez eu tort, Olaf, de vous soumettre à l'influence de ce docteur³⁷⁸ » semble non moins toucher l'inébranlable comte que le désespéré Parisien, confronté à l'impossibilité d'exprimer les tenants d'une exploitation qui lui serait, seule, bénéfique – et qui se retourne contre lui.

Ainsi, la monstration des catastrophiques ambitions aristocrates devient le témoignage mortifère, la dé-monstration de l'Idéal syncrétique tant espéré par Gautier. Le triomphe de l'Oriental, dont l'imaginaire comme la performance sont contaminés par l'embourgeoisement de la société mondaine de référence, est pétri des affres d'une victoire impossible du Beau, de l'influence salvatrice d'un Ailleurs immuablement contaminé, lui aussi, par un Ici qui périclite. Fortunio ne triomphe pas du commerce du corps de la courtisane en en faisant une femme, il entérine la considération de son impossible intégration au *monde*, ce qui la condamne à la mort, le contraint à la fuite – son modèle plastique et esthétique étant résolument impossible en plein Paris. Dakcha ne triomphe pas de l'Occident en manipulant le comte de Volmerange, il permet de mettre en perspective le caractère annihilateur mais pourtant structurant d'un eurocentrisme qui condamne sa jeunesse aristocratique à la folie, à l'annihilation. Enfin, Cherbonneau n'amène pas le triomphe de la poésie et de l'amour, comme il tend un instant à le revendiquer, il permet de mettre en exergue les failles d'un culte des apparences pourtant grand régisseur d'une société à la dérive... En définitive, l'invisibilisation du Même par l'Autre témoigne des

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 318.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 319.

³⁷⁷ « il faillit même tomber sur le nez, s'étant pris le pied aux plis de sa robe de brahmane », *ibid.*, p. 320.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 357.

insuffisances de ses systèmes de représentation, de l'inéluctable abdication de l'ensemble d'une société acculée par le Progrès comme par la bourgeoisie, qui lui est inhérente.

b. Entre destruction et abdication : mort de l'Ici, mort de l'Ailleurs ?

Si la destruction du rêve oriental semble reposer sur sa monstration et que celle de la représentation de la société mondaine de référence paraît instituée par sa dé-monstration, il est tout à fait remarquable que la prise de conscience de l'incompatibilité fondamentale de l'Ici et de l'Ailleurs soit mise en perspective par la nécessaire abdication des instances – supposées ou non – de pouvoir. En effet, Musidora et Octave, tout comme le comte de Volmerange par ailleurs, ne sont-ils pas d'abord contraints d'annihiler chaque once de leur volonté pour accéder, un temps et de manière résolument décevante, à l'Idéal tant espéré ? Cette abdication ne devient-elle pas le témoignage effectif de l'incompatibilité du fantasme oriental et/ou féminin et de celui d'une possession effective du rêve comme de l'imaginaire incarné par celui-ci, entretenue par une ambition bourgeoise et matérielle ? En ce sens, et si pareil renoncement apparaît comme nécessaire, il semble pourtant et toujours reposer sur l'entretien annihilateur d'une forme d'alternative qui ne saurait, finalement, se montrer bénéfique. La destruction des ambitions de la société mondaine de référence entraînerait alors et *de facto* la destruction du fantasme de l'Idéal syncrétique, contaminé par le désenchantement s'emparant des capitales ouest-européennes. De ce fait, l'abdication de Musidora face au démiurgique Fortunio ne manque pas de rehausser la nécessité de s'émanciper d'un système de domination lacunaire pour en révéler, en définitive, la reproduction du schéma annihilateur par l'être fantasmatique. Dans une perspective similaire, et alors qu'Octave de Saville personnifie la mélancolie s'emparant d'une jeunesse aristocratique acculée, le docteur Cherbonneau, sous les traits d'une altérité effrayante et problématique, institue la prise de conscience d'une impossible régénération, d'une impossibilité de *vivre* au sein des capitales désenchantées.

Ainsi, dans la nouvelle de 1856, le Parisien tend à mettre en exergue la construction stéréotypique d'une jeunesse aristocratique en désuétude à travers la construction du jeune homme mélancolique, suite à sa rencontre avec l'Idéal féminin incarné par la comtesse Prascovie, en dehors de l'espace de la capitale française. Dans une certaine mesure, Octave de Saville tend en ce sens à incarner, lui aussi, un certain idéal perdu et regretté, celui du jeune Parisien soumis à la prise de conscience de l'impossibilité de parvenir à une beauté syncrétique et salvatrice, au sein d'une société dégénérée par ses ambitions et desquelles il finit par répondre

aux codes, obnubilé par le désir d'une possession effective et narcissique. Cette ambivalence, foncièrement mortifère, témoigne alors non seulement de l'immuable mort de l'Ici mais, aussi et nécessairement, de celle d'un Ailleurs salvateur, son âme fuyant la « prison³⁷⁹ » de sa condition médiocre pour laisser place à une altérité non pas régénératrice mais instigatrice d'une forme de destruction du rêve et du fantasme esthétique, contaminant la société et ses espaces sous les apparences trompeuses du Même. En effet, le terrifiant Brahma-Logum, dont seule l'enveloppe semble visible au mélancolique Parisien, apparaît dès lors comme le vecteur d'une prise de possession des espoirs déçus de cette jeunesse désespérée et de laquelle il exploite les failles, afin d'intégrer une société de référence lacunaire et foncièrement décevante. Or, sous les apparences d'une inévitable abdication, l'âme du jeune homme métonymique « résiste³⁸⁰ », exprime « le dernier effort de la personnalité près de s'anéantir » ; en somme la mort de l'Ici... Pourtant, « s'applaudissant lui-même de son ouvrage », le docteur affirme que « le voilà comme [il] le veu[t] », c'est-à-dire inconscient, soumis à sa toute-puissance mais, cependant, toujours résistant, immanquablement *vivant* et pétri d'espoirs sur le point d'être violemment détruits. À l' « idée mutine » d'une quelconque forme de résistance, Cherbonneau affirme qu'il « [saura] bien la rattraper et la mâter », le Parisien ne pouvant se « soustraire à [l']influence » de sa propre ambition, résolument catastrophique. Caractérisée d' « involontaire rébellion », le dernier effort d'Octave pour lutter contre la satisfaction narcissique de son désir comme sa définitive abdication marquent dès lors le *triomphe complet* d'une altérité travaillant au maintien comme à la manipulation des failles d'une société désillusionnée mais pourtant, un bref instant, prête à affronter la douleur de sa condition. La destruction de cet ultime soubresaut de volonté, annihilé par les ambitions du brahmane manipulateur et menaçant, amène non seulement la mascarade catastrophique d'une performance des savoirs de l'Autre, elle condamne irrévocablement le Même à la prise de conscience de l'impossibilité de vivre Ici comme à l'impossibilité d'une quelconque forme de salvation issue d'une altérité fantasmatique – puisque celle-ci perpétue le système de prédation institué par la société mondaine de référence, le pousse à son paroxysme.

En effet, lors de la seconde permutation des âmes, Octave relève le constat selon lequel « puisque le seul bien [qu'il ait] désiré sur cette terre ne peut [lui] appartenir³⁸¹ », il consent finalement à céder au possesseur pourtant initial l'ensemble des propriétés subtilisées dans le but de parvenir à l'objet de désir. Or, ces considérations éminemment matérielles contrastent

³⁷⁹ GAUTIER, Théophile, *Avatar, op. cit.*, p. 370.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 318.

³⁸¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 366.

avec la définition du jeune homme comme seul capable d' « aimer et mourir³⁸² »... En ce sens, Cherbonneau peut à son tour affirmer, puisque le « ressort de la vie » « était de nouveau brisé », considérant la *vie* comme la satisfaction d'un désir personnel, que « vos volontés ne feront pas obstacles³⁸³ », qu'il n'y aura plus aucune « résistance instinctive » dans la mesure où le jeune homme, qui « n'était pas un de ces esprits d'élite qui imprime sur ce monde la trace de leur passage³⁸⁴ », a violemment pris conscience de l'impossibilité de satisfaire ses ambitions – matérielles. À l'instar de Cherbonneau, Octave n'est pas « peintre, poète ou musicien », il n'est pas l'esthète de prime abord esquissé mais bien le représentant d'une société qui s'embourgeoise, tout comme l'ambition du docteur d'intégrer un nouveau *corps* marque la manipulation catastrophique des savoirs lointains comme des mystères de l'Inde régénératrice, ce qui condamne par ailleurs le gentleman de *Partie Carrée* à la folie. Ici et Ailleurs se confondent alors dans un tourbillon décevant et mortifère, l'imaginaire de l'un comme de l'autre participant nécessairement de la mise en exergue du caractère annihilateur attaché à la société ouest-européenne défailante, incapable de résister à la tentation de l'essor capitaliste et industriel.

Cette perspective se donne cependant à lire dès 1837, alors que la courtisane Musidora se détache soudainement de la traque instituée pour encenser le triomphe de l'esthète quant à la destruction supposée de sa condition. En effet, à l'instar du mélancolique Parisien une vingtaine d'années plus tard, la jeune femme, « voyant que toute lueur d'espoir était éteinte³⁸⁵ », concède son anéantissement en déclarant à l'absent : « d'un seul regard tu t'emparas de mon âme³⁸⁶ » ; « savoir que tu n'es pas un rêve et vivre, c'est une chose impossible ». La conquête de prime abord instituée s'inverse pour déposséder totalement la courtisane de la volonté de vivre, elle est dès lors prête à voir apparaître le fantasme oriental pour ce qu'il est : une *incompatibilité*, bien qu'un temps estimée salvatrice. Or, à l'Opéra, il semblerait que ce soient les apparences du triomphe de Musidora, ravivant la flamme dévastatrice de la société mondaine de référence, qui conduise à l'incendie de son hôtel par le marquis comme la prise de conscience de leur incompatibilité fondamentale. Assurant pourtant que Fortunio n'est « pas un fantôme³⁸⁷ », le fantasme de sa possession effective et exclusive semble dès lors étouffer le fantasme oriental qu'il incarne métonymiquement, fantasme étouffé par celui de la jeune femme d'intégrer la

³⁸² *Ibid.*, p. 368.

³⁸³ *Ibid.*, p. 367.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 368.

³⁸⁵ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, pp. 134-135.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 135.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 135.

société mondaine en qualité de femme d'un seul homme – de femme bourgeoise. Et si « le centre de [sa] vie est déplacé à tout jamais », le spectre de ses ambitions ne manque pas de condamner aussi bien l'Ici que l'Ailleurs à la mort comme à la fuite – en somme à l'impossibilité à l'œuvre – notamment lorsque la prise de conscience de son abdication comme de la destruction de ce qui la caractérisait s'exprime à travers les mots du maître Victor Hugo,³⁸⁸ réappropriés pour l'occasion : « je reconnus mon maître et mon vainqueur³⁸⁹ ». Poésie de l'Ici et fantasme de l'Ailleurs se croisent alors pour illustrer l'incompatibilité de deux rêves de poète au sein de la société aristocratique parisienne, condamnée à l'illustration dramatique de son triste sort, comme c'est le cas du comte de Volmerange infantilisé et sanglotant dans les bras de la belle Indienne qui prétend lui offrir l'opportunité d'une renaissance en qualité de *sauveur*. Et si la courtisane affirme « je suis sacrée maintenant », elle est pourtant prête, à son tour et à l'instar du médiocre Anglais, à se brûler la cervelle car elle ne saurait obtenir le bien qu'elle désire par-dessus tout, seul à même de lui permettre de s'émanciper de sa condition tout en l'insérant durablement au sein d'une société européenne et embourgeoisée. En ce sens, le *rêve de son cœur* témoigne bien et non seulement d'une mort de l'Ici, mais d'une mort de l'Ailleurs lui aussi désillusionné par les ambitions catastrophiques des sociétés ouest-européennes, contaminé par l'essor bourgeois. Car Fortunio n'existe pas, il illustre le fantasme d'une influence perdue, d'une société qui périclité du fait des failles de l'eurocentrisme, sa lâcheté, en somme.

A cet égard, alors que Musidora « abdique sa personnalité » afin de parvenir à l'exploitation d'un imaginaire impossible, elle permet la considération de l'inversion totale de la traque dans la mesure où « elle se livra toute entière et sur-le-champ à Fortunio, non pour contenter ses désirs mais pour lui en inspirer³⁹⁰ ». Relevant ironiquement l'érotisme envahissant l'espace du « petit salon³⁹¹ » de l'esthète, le narrateur marque dès lors la liaison entre *eros* et *thanatos* puisque « leur possession est le plus excellent antidote contre l'amour³⁹² ». Or, Musidora et Fortunio sont foncièrement incapables d'amour, tous deux tournés vers l'insatiable satisfaction de leurs désirs : celui de la courtisane d'être considérée en tant que femme, celui de Fortunio de performer un Idéal plastique au sein de la capitale française. Ces deux désirs sont

³⁸⁸ Martine Lavaud relève en effet, dans l'édition de la présente analyse, l'analogie entre la déclaration de Musidora et celle de Marion de Lorme, « héroïne courtisane, transfigurée par l'amour » de Victor Hugo cf. « *vous êtes mon Didier, mon maître et mon seigneur* », (III, vi). *Op. cit.*, p. 707.

³⁸⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 135.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 165.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 164.

³⁹² *Ibid.*, p. 165.

toujours condamnés à l'échec et amènent la mort effective de la courtisane, celle narrative de l'esthète puisque son Eldorado, Beau car secret, est révélé aux yeux du vulgaire (c'est-à-dire du lecteur voyeur). Une fois de plus, mort de l'Ici et mort de l'Ailleurs s'entremêlent pour dénoncer les mutations mortifères d'un monde comme d'un *monde* qui changent, accélérés et réduits par l'essor capitaliste annihilant toute perspective de beauté véritable au sein d'une civilisation médiocre. Et si « Musidora a-t-elle attaqué le cœur de Fortunio par la volupté, excellente manière d'entrer en campagne³⁹³ », il ne saurait vraisemblablement y avoir de vainqueur au sein d'une société destructrice condamnant l'Idéal syncrétique à l'abdication.

Ainsi, si l'ensemble de la société mondaine de référence semble instituer une chasse nécessaire à la réaffirmation d'une puissance pourtant résolument artificielle, il est tout à fait remarquable que les tenants de la conquête de l'Autre concentrent les rouages d'une contamination des imaginaires qui lui sont liés, l'altérité consommatrice participant inmanquablement de la prise de conscience d'une mort de l'Ici. En insistant sur le fait que « l'idée de représentation est une idée théâtrale³⁹⁴ », la mise en scène du triomphe de ceux supposés incarner un Ailleurs régénérateur ne manque pas, toujours, de mettre en exergue non seulement les failles de l'eurocentrisme mais, aussi, la révélation d'une mort de cet Ailleurs, lui aussi contraint « d'abdiquer sa personnalité³⁹⁵ » face à une civilisation occidentale décadente et à laquelle il ne propose pas l'alternative escomptée mais bien le miroir déformé et déformant d'un eurocentrisme structurant bien que résolument annihilateur. En ce sens, en déconstruisant la représentation du Même, l'Autre contribue à la mortifère perspective de son renoncement face à un *monde* vorace et prédateur duquel il participe foncièrement – détruisant dès lors et dans le même temps l'imaginaire lui étant attaché. Il semblerait ainsi que mort de l'Ici et mort de l'Ailleurs se croisent et se confondent, « Monseigneur Progrès et très puissante Dame Industrie³⁹⁶ » contribuant systématiquement à la mort de l'Idéal et du Beau, témoignage des failles d'un tel système d'exploitation.

³⁹³ *Ibid.*, p. 165.

³⁹⁴ SAID, Edward W., *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 80.

³⁹⁵ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, *op. cit.*, p. 87.

³⁹⁶ BAUDELAIRE, Charles, article sur « Théophile Gautier », dans *L'Artiste* du 13 mars 1859 (reproduit dans Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 128.) Citation extraite de l'ouvrage de Paul Bénichou, *Romantismes français II. Les mages romantiques. L'École du désenchantement*, *op. cit.*, p. 1988.

c. De la fatalité d'une union catastrophique : « "triomphe" n'a pas de rime³⁹⁷ »

Dans la mesure où l'altérité est condamnée à la fuite ou à l'invisibilisation – rouages de son *existence* au sein des capitales ouest-européennes, rouages, aussi, de son intérêt au sein de la narration – comme dans celle où le Même se doit « d'abdiquer sa personnalité³⁹⁸ » pour parvenir à la prise de conscience de l'impossibilité de *vivre* au sein de la société mondaine de référence, l'ensemble du corpus de cette étude ne devient-il pas l'inéluctable témoignage de l'impossible union du Beau et du Moderne, d'un Ici pétri d'illusions et d'un Ailleurs fantasmatique ? Le désenchantement qui s'empare de la jeunesse aristocratique parisienne et londonienne, contaminant le rêve comme le désir de parvenir à une alternative bénéfique, ne permet-il pas, non sans une ironie acerbe et mordante, de relever non seulement les failles de l'eurocentrisme mais aussi celles d'un Ailleurs insatisfaisant, consommé mais aussi consommateur lui renvoyant en miroir l'opacité d'une condition invivable ? Car si l'espoir d'une victoire des ambitions de la société mondaine de référence ne manque pas d'être annihilé par la prise de conscience de ses lacunes, il semblerait finalement que le triomphe de l'altérité conduise systématiquement à la traduction d'un syncrétisme impossible, le monde étant toujours, du fait d'une catastrophique homogénéisation, condamné à la mascarade d'une régénérescence paradoxalement mortifère. En ce sens, la prise de conscience du marquis oriental de son propre malheur au sein de la capitale française tend à mettre en exergue le jeu de pouvoir institué vingt ans plus tard et qui conduit à l'intégration problématique de l'Autre sous les apparences du Même. Par ailleurs, l'ironique perspective d'une salvation venue de l'Occident afin de libérer l'Inde du joug Anglais ne manque pas de rehausser les manquements d'une Europe lâche et contaminée par le souvenir d'un prestige pourtant révolu, pénétrée par une altérité permettant de démontrer les tenants d'une interpénétration non pas bénéfique mais résolument catastrophique.

En effet, dans *Fortunio*, l'ambivalente dé-monstration de l'esthète oriental quant à la fabrication potentielle d'une *femme* – mais non de l'objet d'art à intégrer à sa collection – permet l'expression sonnante le glas d'une union impossible : « il était malheureux pour la première fois de sa vie³⁹⁹ ». Comme l'esthète le soulignait lui-même page 156 de la nouvelle, « "triomphe" n'a pas de rime », et « il se souvenait toujours que cette femme avait été possédée

³⁹⁷ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 156.

³⁹⁸ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, *op. cit.*, p. 87.

³⁹⁹ GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, *op. cit.*, p. 200.

par d'autres⁴⁰⁰ ». Face à la prise de conscience de l'impossibilité d'une « possession exclusive de la courtisane », le désir de l'intégrer à sa collection au sein de l'Eldorado, se trouve tiraillé avec celui de l'abandonner à son sort, c'est-à-dire en tant vulgaire objet de consommation. Dévoré par une « flamme », celle dérobée à son cœur par la courtisane, « cette idée s'attachait à son flanc comme un vautour ». Ici, Fortunio devient l'incarnation d'un Prométhée acculé, souffrant de sa faiblesse mais aussi de l'autorisation de s'être laissé « pénétrer » par la passion – si ce n'est l'ambition, toute européenne – de la jeune femme. Il a ouvert la boîte de Pandore cataclysmique d'une relation invivable et incompatible avec le rêve oriental qu'il est censé incarner métonymiquement, puni par la contamination du fantasme personnifié et de l'idéal viril qu'il ne saurait performer dans les bras de celle qui conforte la virilité d'une aristocratie masculine mais faible. Détaché de la magnificence du palais inséré en plein Paris, le marquis s'efface, est dévoré par la considération bourgeoise d'une union mortifère et résolument décevante. Au feu tiède de la passion, celui censé revigorer les Hommes, se substitue dès lors celui destructeur et plein de haine de la déception, de la prise de conscience de l'imperfectibilité de cette relation qui le conduit à brûler l'hôtel particulier de Musidora, témoignage du fait que « sa puissance se trouvait en défaut⁴⁰¹ » ; il est contaminé par les mœurs d'une société désenchantée sur le point de brûler, elle aussi, au cœur de la Monarchie de Juillet. En somme, et puisque « il ne pouvait oublier le passé⁴⁰² », celui d'une France décadente souillée par le passage d'hommes avides et improductifs, « il ne voulut plus persister dans une lutte inutile », condamnant le dernier espoir d'une capitale malade et prostituée par ses ambitions à la mort.

En outre, et si à l'abdication de l'esthète se substitue, en 1856, « la joie du triomphe⁴⁰³ » de Balthazar Charbonneau, la manipulation comme la démonstration de puissance de ce dernier ne sauraient s'exprimer autrement que sous les auspices d'une extrême violence physique comme narrative, l'ironie devenant en effet structurante de la prise de conscience de la vacuité des ambitions parisiennes. En effet, sous couvert de poésie et de régénérescence, notamment celle d'une vieille femme, le docteur joue de l'amour du comte pour sa femme afin de le conduire au cœur des méandres sinueux de la destruction de toute forme de méfiance, de volonté. Olaf est « foudroyé⁴⁰⁴ » par l'entourloupe du personnage qui, « en prenant la main du comte », l'assomme et le dépossède de tout ce qui le constitue en tant que figure d'autorité.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 210.

⁴⁰³ GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *op. cit.*, p. 320.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 316.

Insensible à « l'évocation passionnée du comte », censé incarner un amour pur et égal envers la femme divinisée et à *la mode*, le docteur est pourtant galvanisé par « cette passion qui ne recule devant rien⁴⁰⁵ » attachée au mélancolique Parisien. Selon lui, « il n'y a que deux choses au monde : la passion et la volonté. ». Il prendra en ce sens une joie toute particulière à anéantir, par l'entretien d'un espoir impossible, la volonté d'Octave afin de lui faire prendre conscience de la vacuité de sa passion à l'égard de la femme de l'autre. L'annihilation de ces deux piliers du cœur humain lui permet, de ce fait, d'acquérir le nouveau corps. Or, dans le cas du comte Labinski, bien que parfois tenté de se laisser aller au désespoir de la condition de son rival, passion et volonté restent inébranlables, soutenues par le besoin de se réapproprier ses titres, châteaux et propriétés, en somme ce qui le distingue de la « chétive existence bourgeoise⁴⁰⁶ » du Parisien. Face à l'inaltérabilité des fondations de l'âme d'Olaf, la prise de conscience par Octave quant à ses insuffisances n'en est que plus décuplée : il est inférieur et insuffisant en tout point, ne méritant pas seulement l'attention de l'objet de désir mais plus largement la vie, dépossédé à son tour des indispensables passion et volonté, seules à même de permettre de *survivre* au sein de la capitale désenchantée. Cependant, là où Cherbonneau témoigne d'une inébranlable volonté, lui aussi, est-il seulement animé d'une quelconque forme de passion ? La passion de l'ambition satisfaite, certes, transmise par ailleurs par le terrifiant Brahma-Logum, mais qu'en est-il de la passion poétique, celle qui permet, seule, l'expression du Beau, d'un syncrétisme tant espéré entre Ici et Ailleurs ? Dans la peau du Même, sous les apparences de la décadente petite aristocratie, Cherbonneau, et par extension Brahma-Logum, reproduisent ainsi un schéma de prédation éminemment bourgeois, animés d'une volonté annihilatrice mais non de la moindre parcelle d'Idéal, de Beauté. En ce sens, là où Fortunio est condamné à la fuite pour entretenir l'espérance d'un rêve d'Orient, Cherbonneau le détruit complètement, le diffuse et l'invisibilise irrévocablement au cœur de la société parisienne afin de parvenir à un « rêve scientifique » et une ambition bourgeoise non pas tournés vers une forme de Progrès mais bien la condamnation du fantasme d'un Ailleurs salvateur. S'il est possible de dérober une apparence, de ressembler à l'accomplissement d'une ambition quelle qu'elle soit, la marque d'une modernité défailante reste empreinte au cœur de la capitale malade. Il sera toujours impossible d'*être* au sein de la civilisation occidentale, ce dont prennent violemment conscience l'esthète, la courtisane, le mélancolique mais aussi le lâche Volmerange.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 317.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 337.

En effet, et si l'annonce de l'insurrection en Inde semble témoigner, dans la même veine, de l'inébranlable volonté de Dakcha, correspondant en ce sens aux ambitions du paradoxal docteur, il est tout à fait remarquable que sa fomentation soit proposée sous les signes de l'antithèse et de la contradiction, qui amèneront le gentleman à la réalisation de son désir de réintégrer la société mondaine de référence. Au sein de la pagode, Volmerange est *déguisé* et il a « bonne mine⁴⁰⁷ », éraflant ainsi la considération d'une union effective et heureuse de ses origines maternelles (indiennes) et paternelles (françaises). « Il a l'air d'un Pradjati » « avec ce costume singulier et pittoresque » qui le rend « très beau », et « lui seul » (le terme étant répété deux fois) « peut faire renaître l'antique splendeur de notre pays ». Or, considérant que le comte ainsi déguisé est lui-même un *nourrisson*, l'infantilisation de sa description réaffirmant ce trait,⁴⁰⁸ il ne semble pas permis d'estimer la possibilité d'une *fin heureuse* de son expérience de l'Inde. Jouant de l'ironie entre les mœurs indiennes et la caractérisation de l'Anglais comme « barbare », c'est-à-dire qui échappe au langage, à l'entendement, le contraste violent institué entre la fabrication d'une Inde caricaturale et celle du *gentleman* enfantin s'estimant maître du monde fomenté dès lors l'issue catastrophique du combat à venir, duquel ni l'Indienne ni le métis ne sortiront vainqueurs. Et si le dieu de la guerre « va venir à [leur] secours du côté de l'Occident⁴⁰⁹ », il semblerait que ce soit moins pour montrer le fantasme d'une Inde libérée de l'Anglais que le ridicule de l'espérance d'un Occident salvateur. L'« aigle divin » n'est plus, seul le désir de parvenir à intégrer l'insipide et médiocre société londonienne subsiste... alors que l'Empereur se meurt à Sainte-Hélène. Finalement, après la mascarade de l'appartenance à une dynastie, « plus l'habit sera misérable, plus il me conviendra, dit Volmerange⁴¹⁰ ». Alors que « son teint un peu blanc aurait pu le trahir », jamais le misérable personnage ne fut aussi loin de l'idéal auquel il aspire pourtant ardemment. Plus dangereux que l'altérité du fait de son hybridité, Volmerange devient à proprement parler le plus brûlant témoignage d'une union catastrophique, mortifère mais surtout contaminatrice, union révélant non seulement les failles du désir d'un eurocentrisme annihilateur mais aussi celle d'un Ailleurs fantasmatique et déstructuré par les défaillances et le besoin de reconnaissance d'un Occident qui périclité.

Ainsi, et comme le souligne le marquis oriental, il semblerait bien que « "triomphe" [n'ait] pas de rime », que ni l'Ici ni l'Ailleurs ne puisse sortir vainqueurs mais surtout indemnes après un contact aussi décevant que résolument mortifère. L'Idéal syncrétique tant espéré par

⁴⁰⁷ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, op. cit., p. 401.

⁴⁰⁸ Voir II.3.C.b. ... à la manipulation du gentleman infantilisé. p. 235.

⁴⁰⁹ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, op. cit., p. 402.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 430.

l'auteur, seule opportunité de la réalisation du Beau au sein des capitales ouest-européennes, est absolument impossible. Au contraire, il finit par entacher et contaminer toute perspective d'une alternative salvatrice au sein d'un monde où seul le bénéfice narcissique et l'ambition personnelle apparaissent comme moyens d'*existence*. Or, face à l'annihilation de toute forme de volonté comme à l'absence de passion véritable – puisque toute tournée vers un désir de possession comme d'intégration bourgeois – et donc de poésie, il semblerait que rien ne puisse subsister au sein des sociétés ouest-européennes capitalistes et industrielles, hormis la perspective d'un Progrès finalement catastrophique. L'altérité, en permettant la prise de conscience des failles d'un système de consommation comme d'exploitation invivables, contribue alors à la mise en perspective d'un double échec : celui de la possibilité d'une expression véritable des divinités encensées par Gautier, celui de l'impossible survivance du fantasme oriental, notamment du fait de l'essor inarrêtable d'une bourgeoisie médiocre et carnassière.

Si, comme le souligne Pierre Barbéris, « on ne rêve que sur de l'anormal, sur du réprimé, sur de l'interdit⁴¹¹ », « tout dénouement, toute résolution au niveau du texte dit la méconnaissance du réel moderne, essaie de plaquer dessus des perspectives et des idées *qui ne lui conviennent plus*⁴¹² ». Mais y a-t-il véritablement dénouement au sein de *Fortunio*, *Partie Carrée* et *Avatar*, dès lors que la résolution, c'est-à-dire la proposition d'une solution à un *problème*, devient synonyme de *résignation* ? Face à ce « réel moderne » résolument annihilateur et insatisfaisant, il semblerait que seules la fuite, la mort ou encore à la folie permettent la saisie immédiate et violente d'un « réel fuyant⁴¹³ » et chaotique, détaché de toute forme de poésie et d'art mais aussi de complétude. En outre, si selon Michel Angot, « l'accès à l'éternité passe par la disparition du corps⁴¹⁴ », sous-entendu de l'être de chair, il est tout à fait remarquable de constater non seulement la disparition du corps de l'Autre comme de celui du Même, systématiquement malmené au sein du corpus de cette étude, mais aussi la déstructuration du *corps* social, plus largement et du fait de la catastrophique homogénéisation des capitales modernes. En effet, face à l'essor bourgeois et au prosaïsme de ses ambitions, le fantasme oriental comme la perfection d'une féminité divinisée ne sont tout bonnement plus à même de s'exprimer au sein d'une société mondaine contaminant, du fait de son système de

⁴¹¹ BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, *op. cit.*, p. 62.

⁴¹² *Ibid.*, p. 423.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹⁴ ANGOT, Michel, *Les Mythes des Indes*, *op. cit.*, p. 289.

représentation comme d'exploitation, l'imaginaire lointain qui lui renvoie dès lors et en miroir le reflet de sa propre désuétude. Alors que la monstration de l'altérité répond d'une démonstration systématique du Même, la destruction du fantasme comme de l'espoir d'une régénérescence foncièrement attachés à une démonstration d'appartenance ne sauraient conduire qu'à l'abdication d'une jeunesse acculée, d'un Ici décadent mais aussi à l'abdication d'un Ailleurs persécuté par ses propres failles, mises en exergue par celles pourtant structurantes de l'eurocentrisme. En ce sens, les contacts entre Ici et Ailleurs traduisent – violemment et ironiquement – l'incompatibilité d'une union catastrophique et mortifère bien qu'ardemment désirée, le désespoir de toute une génération qui, du réel à l'imagination en passant par une projection fantasmatique et idéelle de sa puissance à travers la domination de l'Autre, ne saurait en définitive triompher des affres de la Modernité.

Il semblerait ainsi, en cette première moitié de XIX^e siècle, qu'il ne puisse y avoir de vainqueur, qu'aucun triomphe ne puisse être célébré ni par les Ailleurs fantasmés, ni par un Ici qui s'évertue à performer les illusions mortifères de sa puissance. Dans la mesure où l'Autre se dessine comme le reflet déformé et déformant mais néanmoins fidèle du système d'exploitation de la société mondaine de référence, il tend non seulement à démontrer qu'une telle prédation, sur un mode eurocentré, ne saurait *profiter* de la moindre alternative, elle serait irrémédiablement le seul système relationnel permis entre Ici et Ailleurs. À partir de ce contact idéalisé mais finalement décevant, Fortunio proposant non pas la perpétuation du Beau mais bien sa consommation la plus vorace et annihilatrice dès lors qu'elle se donne à *voir* au lecteur vorace, les brahmanes manipulant quant à eux les espoirs irréalisables d'une insertion au sein d'une société malade, consommant chaque once de volonté d'une jeunesse aristocratique acculée par la prise de conscience de ses ambitions prosaïques, la mise en scène d'une sphère d'influence ne manque jamais de traduire l'incompatibilité d'un fantasme trompeusement salvateur et d'une civilisation performant les affres de ses insuffisances. Loin des bénéfiques escomptés, l'écriture d'un syncrétisme impossible entre l'Idéal contaminé par une Modernité destructrice mais néanmoins prégnante témoigne alors de la dé-monstration d'une influence perdue, d'un prestige révolu mais pourtant entretenu par un *monde* luttant pour sa survie, au sein d'un siècle de bouleversement. En ce sens, à la considération d'une mort de l'Ici semble répondre le constat mortifère d'une mort de l'Ailleurs, l'anéantissement d'une union catastrophique car proprement irréalisable. Le système d'exploitation ouest-européen se répète

inéluçtablement et se performe à travers l'écriture d'une altérité démiurgique mais néanmoins, et elle aussi, défaillante, permettant la mise en perspective – ironique et acerbe – d'une société se considérant en définitive et sans autre alternative comme « le centre, l'œil, l'ombilic de l'univers⁴¹⁵ », un univers contaminé et acculé par la montée en puissance d'une bourgeoisie contribuant à son homogénéisation, fade mais irréversible, « condens[ant] et résum[ant] les contradictions de la modernité du premier XIX^e siècle⁴¹⁶ ».

Conclusion

Considérant l'inarrêtable essor d'une modernité capitaliste, les apparences d'un monde homogénéisé deviennent ainsi le témoignage glaçant d'un « joueur invisible [qui] avait toujours gagné⁴¹⁷ », d'un système d'exploitation annihilateur condamnant la jeunesse européenne à « abdiquer sa personnalité⁴¹⁸ » suite aux désillusions qui régissent l'ensemble de la première moitié du XIX^e siècle. À partir du besoin *vital* de s'approprier comme de saisir le fantasme performé par une altérité démiurgique et/ou esthétisée afin de rehausser les tenants d'une influence pourtant irrémédiablement perdue, la société mondaine de référence ne manque pas de confirmer les défaillances d'un narcissisme brisé, en somme les failles de l'eurocentrisme. La traque de l'Autre bénéfique, au profit d'une commercialisation comme d'une consommation d'un Ailleurs salvateur, semble alors et immuablement tendre à la revendication de sa toute-puissance, néanmoins systématiquement déçue par une absence de volonté véritable comme par le prosaïsme de ses ambitions. Car si la société ouest-européenne consomme à outrance un ensemble d'objets – bien, corps, arts – fantasmatiques, elle se fait, dans le même temps, annihilatrice de sa propre sphère d'influence face à une altérité tout aussi vorace et implacable voire cruelle. Pour reprendre l'idée de Chambers, l'effort de la narration « pour unir les deux mondes ne pourra aboutir qu'à la constatation de leur séparation⁴¹⁹ ». Or, consommation aristocratique et bourgeoise tendent en définitive à se confondre, non seulement dans leur désir de s'approprier l'Idéal mais aussi dans leurs ambitions respectives. En ce sens, l'Autre se trouve toujours plus conforté dans sa considération d'objet de désir tout en étant foncièrement marginalisé du fait de son insaisissabilité. L'écriture d'une altérité consommatrice tend alors à

⁴¹⁵ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, p. 307.

⁴¹⁶ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, *op. cit.*, p. 83.

⁴¹⁷ GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, *op. cit.*, p. 447.

⁴¹⁸ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, *op. cit.*, p. 87.

⁴¹⁹ CHAMBERS, Ross, « Gautier et le complexe de Pygmalion », *op. cit.*, p. 651. Version numérique page 12.

proposer le modèle idéalisé d'une forme de consommation des corps et des arts qui, pourtant, aboutit à celle implacable des espoirs de la jeunesse parisienne comme londonienne, condamnée à *se disparaître*, toujours amenée à l'abandon de soi, qu'il soit dans le suicide ou dans la folie. L'Autre, incarnation idéale du mal dont souffre la société aristocratique, n'en propose donc pas un modèle alternatif ni même la « séparation » mais bien la condamnation de sphères de pouvoir qui périssent, *invivables*. Dans une perspective similaire, face à la prise de conscience de l'immuable contamination que représente un tel système d'exploitation, l'Ailleurs n'a en effet d'autre alternative que celle de fuir l'Ici ou de s'y confondre totalement, sous peine d'en devenir la misérable copie conforme puisque partie intégrante d'« un avilissement singulier des choses par leur prix comme marchandise⁴²⁰ ». Le syncrétisme un temps envisagé devient alors proprement *inacceptable*, la fondamentale incompatibilité de la réalité liée à la civilisation occidentale et de l'imaginaire personnifié par les personnages relatifs au lointain témoignant violemment d'une opacité en miroir, d'un monde immuablement contaminé par l'essor de l'industrialisation et du capitalisme, annihilateurs inarrêtables de toute forme de Beau. Finalement, la mort de l'Ici constitue le témoignage violent et acerbe d'une mort de l'Ailleurs, un temps fantasmé mais finalement – et lui aussi – annihilateur, la fatalité d'une union catastrophique et guerrière permettant la considération selon laquelle, au sein d'un siècle de désillusion, les divinités encensées par Gautier ne sauraient, elles non plus, survivre à l'immuable essor d'une société embourgeoisée.

⁴²⁰ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 35.

CONCLUSION

La mort de l'Ici semble donc inhérente à la mort des Ailleurs fantasmés, annihilés par l'essor bourgeois, industriel et capitaliste constitutif d'une modernité européenne résolument décevante. La présente étude interrogeant, au sein d'un chronotope désenchanté et angoissant, violent témoignage de l'impossible survivance des idéaux revendiqués par Gautier, les tenants d'une construction de l'Autre destinée calfeutrer les manquements de la civilisation occidentale, force est de constater qu'elle permet essentiellement la mise en exergue des failles d'un eurocentrisme structurant mais, pourtant, fondamentalement décadent. Alors que le XIX^e siècle semble rendre compte d'une « fermeture du monde qui entre en conflit avec la quête du bonheur qui est un désir spatialisant¹ », un « désir éternel d'échapper à son temps, à la civilisation qui nous entoure² », il apparaît, en définitive, que sous la poussée occidentale la terre se rétrécit, « fixe l'état de décomposition avancée d'une terre jadis illuminée de promesses et symbolise la gangrène de l'imaginaire qui l'édifia.³ ». À la lumière des théories et outils liés à la sociocritique et aux études postcoloniales il s'agissait en ce sens de comprendre le « processus homogénéisant⁴ » inhérent à la modernité comme rouage d'une cristallisation « de la crise identitaire qui a frappé la France au XIX^e siècle et dont l'Orient permettait une évasion dans le but de réinventer la nation⁵ ». Or, miroir déformé et déformant d'une société *moderne* qui périclite, la projection comme la construction fantasmatique de l'Ailleurs, destiné à la destruction, la fuite ou encore condamné à *se* disparaître, constituent en ce sens la mise en exergue de l'annihilation d'une Europe idéale et idéelle par elle-même, par la tentative désespérée et mortifère de satisfaire à ses prosaïques et catastrophiques ambitions, incapables d'atténuer les maux d'un narcissisme brisé.

Ainsi, au sein du premier chapitre de cette étude, il convenait de définir comme de comprendre les tenants d'un monde comme d'un *monde* accélérés et rétrécis par « monseigneur Progrès et très puissante dame Industrie⁶ », en somme d'analyser la mesure dans laquelle les

¹ MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains*, op. cit., p. 20.

² *Ibid.*, pp. 27-28.

³ ASSAYAG, Jackie, « Aurore et crépuscule de l'Eve indienne : l'imaginaire de la danseuse du temple de Théophile Gautier à Pierre Loti » in LOMBARD, Denys (dir), *Rêver l'Asie*, op. cit., p. 265.

⁴ SAID, Edward W., *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 458.

⁵ ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse*, op. cit., p. 32.

⁶ BAUDELAIRE, Charles, « Théophile Gautier » in *L'Artiste*, 13 Mars 1859. Citation tirée de l'ouvrage de BENICHO, Paul, *Romantismes français II. Les Mages romantiques. L'École du désenchantement*, op. cit., p. 1988.

manquements d'une aristocratie en décrépitude, face à la montée en puissance de la bourgeoisie, sont mis en exergue par l'écriture d'espaces apparemment alternatifs mais pourtant, eux aussi, condamnés à une forme de désillusion. Alors que l'accélération effrénée du temps historique se trouve, au sein du corpus de ce travail de recherche, dénoncée par la mise en perspective d'une course contre la montre aux réminiscences cauchemardesques, instituée par un certain nombre de personnages avides de contrecarrer la médiocrité de leur destinée au sein d'un *monde* désenchanté, il est tout à fait remarquable que cette célérité réponde d'une forme de dégénérescence, d'une perte de contrôle du temps qui leur est compté. Affiliées à l'idée de *volonté*, cette perte de la notion du temps comme la prise de conscience de sa précipitation ne manquent jamais d'exprimer le regret d'un passé glorieux mais pourtant révolu, les perfections de l'Antiquité comme du temps de l'Art se trouvant systématiquement rattrapées par une modernité vorace et goulue qui n'a plus le temps. En outre, pareille accélération, résolument mortifère, se trouve mise en exergue par l'écriture d'espaces de représentation insuffisants, dans le cadre des lieux de monstration ou de performance d'une illusion de pouvoir aristocratique, fascinants et/ou angoissants, quant à ceux attachés à l'expression d'un Ailleurs fantasmatique ou encore ignobles, lorsqu'il s'agit de pénétrer au sein des lieux liés à la médiocrité bourgeoise. L'ensemble de ces espaces, permettant la mise en exergue d'un réseau de significations denses, se trouve paradoxalement profondément ancré au sein de la capitale monstrueuse tout en y apparaissant foncièrement détaché. Reflet de la grande ville malade et barbare, dont les mutations pénètrent chaque strate spatiale et sociale, l'espace apparemment clos témoigne en ce sens des carences s'emparant de la civilisation occidentale enorgueillie d'elle-même, le fatras du salon de George répondant de la nécessité d'accumuler, de capitaliser richesses et biens de consommation comme du besoin de renforcer une influence pourtant résolument perdue, rouages métaphoriquement repris au sein de la maison de M. de V*** par le bocal de poissons rouges. Alors que le bourgeois, toujours ironiquement malmené par son ambition comme la mainmise du capital, témoigne d'un ridicule caricatural et grinçant relevant l'émergence d'une société prosaïque, la médiocrité de l'aristocratie mondaine de référence, masculine⁷ et blanche, apparaît également et ironiquement réhaussée par l'espérance d'une influence effective au sein du théâtre mondain. Or, répondant métonymiquement à la considération d'une ville *de boue* et méphitique brièvement esquissée, les insuffisances des espaces du *monde* sont mises en exergue par l'écriture d'hétérotopies et tiers-espaces, toujours hybrides, attachés à l'expression

⁷ Féminine aussi, est-il possible de le constater, dans le cadre de l'anglaise Lady Braybrooke. Toutefois, cette dernière relève moins de l'expression d'une forme de féminité que de celle d'une industrialisation comme d'une mécanisation exacerbées de la société mondaine londonienne.

fantasmagique d'une Inde ou d'un Ailleurs apparemment seuls à même d'exprimer l'illusion d'une alternative au sein des capitales ouest-européennes, plus largement de l'empire. Et alors que la maison de Fortunio, celle de Dakcha ou encore le cabinet du docteur Cherbonneau semblent des lieux de transition, d'initiation en vue de performer un modèle alternatif mais pourtant irréalisable, l'Inde de *Partie Carrée* apparaît finalement aux antipodes du *pays de l'antique sagesse*, seule opportunité d'échapper à la *mélasse de la civilisation moderne*. Angoissante, insituable en dépit d'une précision géographique presque encyclopédique, l'Inde de Gautier témoigne dès lors de sa contamination inéluctable par l'embourgeoisement comme une forme d'impérialisme – anglais – résolument annihilateur (puisqu'assassin de la *personnification de la poésie*) traduisant tout à la fois les espoirs et les inquiétudes liés à un monde moderne carnassier, souillé par les ambitions catastrophiques de ses instances de pouvoir, elles aussi médiocres. En ce sens, et si l'Inde effective mais construite renvoie à l'Europe de l'Ouest le reflet de son opacité, la tentative comme la tentation d'un Orient ou encore d'un Idéal intramuros semblent condamnées à l'échec dès qu'ils sont exposés à la vue du *vulgaire*, c'est-à-dire, foncièrement, du lecteur de l'œuvre. Cette approche spatio-temporelle, relevant ironiquement mais violemment la décadence anticipée des sociétés mondaines de référence, permet alors d'interroger les incertitudes définitoires de celles-ci, une définition apparemment seule permise et autorisée par l'écriture en miroir d'une altérité stéréotypique, stable et saisissable bien que toujours fuyante permettant, ou du moins tentant de proposer, l'écriture du Même, de soi, pour soi.

Le deuxième chapitre de cette étude tendait ainsi, à partir des observations et constats attachés à un chronotope non seulement décadent mais proprement invivable puisque témoignant de l'impossible survivance des idéaux revendiqués par l'auteur, à étudier les modalités d'une définition par contraste reposant sur les contacts mortifères entre Ici et Ailleurs. Alors que l'altérité réifiée incarne métonymiquement un Orient comme un idéal plastiques et esthétiques, il est tout à fait intéressant de relever le fait qu'elle permet essentiellement à une société mondaine de se définir par contraste de proposer la tentative, en définitive infructueuse, d'une définition stable et acceptable du Même, au cours d'un demi-siècle de mutations. Cependant, là où l'altérité féminine propose systématiquement la mise en exergue de l'Idéal artistique défendu par Gautier, *personnification de la poésie* tantôt cruelle tantôt divinisée, toujours inaccessible aux personnages du corpus de cette étude mais néanmoins éminemment saisissable pour le lecteur contemporain, l'altérité masculine, quant à elle Idéal de domination et de volonté, renvoie non seulement à l'aristocratie le reflet de son impouvoir, elle permet, à

travers l'écriture d'un regard ethnologique et pédagogique artificiel, l'observation comme la dénonciation de cette Europe décadente mais, pourtant, toujours obnubilée par elle-même. Et alors que le stéréotype de l'Autre semble conforter la rassurante mais néanmoins décevante stéréotypisation du Même, transfert et appropriation culturels permettent vraisemblablement de justifier la mise en perspective de la médiocrité d'une société ignoble, embourgeoisée. La seule opportunité de survivance du rêve oriental, menacé par de *stupides idées européennes*, étant la fuite, la mort ou encore le travestissement, il est paradoxalement saisissant que cette société dégénérée et malade exerce une force centripète sur les personnages en quête de ce fantasme, Musidora, Volmerange ou encore Cherbonneau s'évertuant finalement à intégrer le *monde* à tout prix – notamment d'un corps, celui de la courtisane elle-même, de Priyamvada et d'Amabel ainsi que d'Octave de Saville. La capitale mortifère devient ainsi la scène d'un théâtre au sein duquel la prise de conscience de ce désir d'intégration représente la plus prosaïque des ambitions, notamment puisqu'elle repose sur l'annihilation volontaire du Beau, de l'Idéal esthétique, seule conscientisée, finalement, par les esclaves, domestiques et déchus. Et si le maintien dans l'ignorance des instances supposées de pouvoir semble un temps protéger le *rêve de poète* si cher à l'auteur, l'envisagé syncrétisme du Beau et du Moderne comme la tentative de façonner un Idéal français aboutissent systématiquement à l'échec d'une telle alternative. En ce sens, l'écriture de l'Autre, ethnologue et Pygmalion tout à la fois, relève non seulement l'impossibilité d'une survivance de l'Art au sein des capitales désenchantées, elle traduit également la condamnation irrévocable de tous ceux qui ont l'audace de rêver à pareil syncrétisme, l'homogénéisation du monde contaminant, toujours, l'écriture d'un fantasme par définition inaccessible. La construction discursive de l'Autre aboutissant à l'écriture du Même décevant et finalement, lui aussi, indéfinissable, il est tout à fait remarquable que la prise de conscience de l'émergence d'une société prosaïque témoigne systématiquement et en ce sens de cet eurocentrisme structurant mais néanmoins résolument annihilateur, puisque seul modèle *acceptable* au sein d'une civilisation qui périlite.

Le dernier chapitre de cette étude consistait alors à rendre compte non seulement de cet eurocentrisme structurant mais, surtout, des failles d'un système de consommation et d'exploitation semblant moins témoigner d'une forme de rayonnement que du narcissisme brisé d'une société décadente et indéfinissable. En effet, alors que la conquête effrénée d'une forme de régénérescence, à travers la consommation de biens exotiques, relève d'un besoin vital de réaffirmer les tenants d'une influence perdue, la consommation carnassière des Ailleurs et des imaginaires fantasmatiques qu'ils représentent confirme le caractère mortifère d'une société qui

s'embourgeoise, immanquablement. Car si l'exploitation d'une altérité fantasmée tend un temps à sortir de sa léthargie une aristocratie acculée, la construction discursive d'un Autre consommateur et prédateur, sur un mode eurocentré, semble témoigner de l'inexistence d'une alternative à ce système de consommation, d'accumulation improductive des corps, des arts, du Beau. À l'altérité consommée répond ainsi la démonstration d'une consommation certes idéalisée mais néanmoins effrayante et proprement irréalisable, la collection de Fortunio, la manipulation de Priyamvada ou encore l'espoir d'un accès à la divine Prascovie contribuant à la mise en exergue d'une victoire impossible du Beau sur l'industrialisation et le capitalisme, en somme sur la modernité émergente. Dans la mesure où le fantasme d'une acquisition salvatrice de ce que représente l'Autre témoigne de l'irrépressible nécessité d'être inséré au sein d'une société de référence lacunaire, le fantasme d'un Ailleurs supposément régénérateur condamne toujours ceux ou celles qui ont, un temps, entraperçu l'espoir d'une alternative résolument impossible. L'Autre répondant du même système de représentation que le Même, ce premier est en définitive condamné, lui aussi, à « abdiquer sa personnalité⁸ » et à fuir l'Ici, mourir ou, plus tragiquement encore, s'y disparaître, la manipulation de Cherbonneau l'amenant finalement à réintégrer un *corps* social malade et donc malléable mais foncièrement destiné à condamner les idéaux si ardemment défendus par Gautier. Au cœur de la capitale ouest-européenne et de ses sociétés embourgeoisées, le *mot de l'énigme* tant espéré révèle les maux d'une civilisation à l'agonie, d'une jeunesse aristocratique acculée face à la prise de conscience de l'insatiabilité de ses ambitions catastrophiques. À la mort d'un certain Ici, espérant la régénération d'un prestige pourtant révolu, répond alors la mort d'un Ailleurs moins salvateur que reflet d'une modernité annihilatrice, ironiquement annihilée, même, par son propre désir de performer l'illusion d'un *monde* fantasmant son indéfectibilité.

En définitive, ce travail de recherche a permis de mettre en exergue, d'une part, l'impossible survivance des idéaux chers à Gautier au sein même de la production de l'œuvre mais aussi, et d'autre part, la condamnation systématique et violente de l'émergence d'une Europe moderne résolument annihilatrice, de la prise de conscience d'un chronotope désenchanté aux failles d'un eurocentrisme structurant mais mortifère. La construction discursive d'une altérité renvoyant à la société ouest-européenne le reflet de son opacité mais surtout de ses insuffisances permet en ce sens la mise en perspective d'une gêne : « Paris

⁸ CHARLE, Christophe, *Discordance des temps*, op. cit., p. 87.

n'existe pas⁹ ». En ce sens, *Fortunio*, *Partie Carrée* et *Avatar* témoignent du fait insupportable qu'il est, dès lors, impossible de justifier la capitale française comme centre du monde sans être en proie à d'insurmontables contradictions, notamment mises en exergue par l'écriture méphitique de sa consœur outre-Manche, monstre industriel et mécanique. Alors qu'une certaine altérité, démiurgique, permet d'établir une construction en miroir comme la proposition d'un Idéal qui échoue systématiquement, celle-ci propose fondamentalement un regard artificiellement distancié sur les manquements de la civilisation occidentale tout en réaffirmant le système d'exploitation *bourgeois*, seul système *viable*, en somme, au sein d'une *vieille Europe qui se croit jeune*. Et puisque les hommes « vivent dans un présent qui est pénétré par la peur du demain, l'espoir du demain, l'espérance d'un après-demain¹⁰ » mais qu'un « comment vivre » est inséparable d'un « vécu quand même¹¹ », il est tout à fait remarquable que seule l'exploitation des imaginaires lointains semble un temps à même d'autoriser la prise de conscience des profondes mutations s'opérant au sein de la société mondaine de référence sans pour autant revigorer un prestige définitivement révolu, perdu. À la perspective d'une alternative répond uniquement une contamination aussi résolument mortifère qu'inattendue, le contact avec l'altérité révélant non pas l'opportunité d'une influence bénéfique mais bien la médiocrité d'une société capitaliste et impérialiste devant nécessairement consommer l'Autre pour performer l'illusion de son pouvoir. Or, en dépit de son apparente et effective domination, cette altérité se trouve immuablement contaminée par les affres d'une Europe à l'agonie, l'imaginaire lointain et idéal ne pouvant se défaire des ambitions goulues et catastrophiques d'une bourgeoisie émergente à laquelle elle propose, seul, le reflet déformé et déformant. Et si la construction discursive de l'Autre permet l'opportunité d'une définition par contraste, elle tend néanmoins à relever dans le même temps les failles de l'imaginaire qu'elle incarne métonymiquement : la mort de l'Ici mais surtout la mort de l'Ailleurs, la mort du Beau, la mort de l'Art. Car si « Paris n'existe pas », il semblerait finalement qu'en Orient, ce ne soit pas plus simple.

⁹ GAUTIER, Théophile, « Paris futur », *op. cit.*, p. 308.

¹⁰ ANGOT, Michel, *Les mythes de l'Inde*, *op. cit.*, p. 127.

¹¹ BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, *op. cit.*, p. 61.

Bibliographie

Corpus primaire :

GAUTIER, Théophile, *Fortunio*, in *Fortunio. Partie Carrée. Spirite*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2013. (1837)

GAUTIER, Théophile, *Partie Carrée*, in *Fortunio. Partie Carrée. Spirite*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2013. (1848)

GAUTIER, Théophile, *Avatar*, in *Récits fantastiques*, Paris, GF Flammarion, 1981 (édition mise à jour en 2007). (1856)

Corpus secondaire :

GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1876 (nouvelle édition). Version numérique exportée de la BnF (gallica.bnf.fr).

GAUTIER, Théophile, *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou Éditeur, 1852. Version numérique exportée de la BnF (gallica.bnf.fr).

Œuvres citées :

AUSTIN, William, *Peter Rugg, le disparu*, in *Trois récits fantastiques américains. Rip Van Winkle et La légende du val dormant de Washington Irving, Peter Rugg, le disparu de William Austin*, Paris, Librairie José Corti, « Collection romantique n°60 », 1996.

GAUTIER, Théophile, *Arria Marcella*, in *Récits fantastiques*, Paris, GF Flammarion, 1981 (édition mise à jour en 2007).

GAUTIER, Théophile, *Le Bol de Punch*, in *Les Jeunes France et autres récits humoristiques*, Paris, GF Flammarion, 2013.

GAUTIER, Théophile, « Le Club des haschischins » in *Romans et contes*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1897. Version numérique exportée de la bibliothèque Wikisource.

MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1973, 2003 pour la présente édition.

TOCQUEVILLE, Alexis (de), *Souvenirs*, Paris, Calmann Lévy Editeur, 1893. Version numérique exportée de la bibliothèque Wikisource.

Ouvrages critiques :***Études sur Théophile Gautier :**

COURT-PÉREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique : Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Honoré de Champion, « Romantisme et modernité » numéro 15, 1998.

LAVAUD, Martine, *Théophile Gautier, militant du romantisme*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité » no 45, 2001.

***Études sur l'Inde :**

ANGOT, Michel, *Les Mythes des Indes*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.

ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse, Le charme discret de l'exotisme français (XVIIe – XIXe siècles)*, Paris, Kimé, « Les sens de l'histoire », 1999.

HULIN, Michel, MAILLARD, Christine (dir.), *L'Inde inspiratrice. Réception de l'Inde en France et en Allemagne (XIXe & XXe siècles)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « FAUSTUS / Études germaniques », 1996.

LE BLANC, Claudine, *Les livres de l'Inde. Une littérature étrangère en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

LOMBARD, Denys (dir.), *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insuline*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993.

WEEKS, Joëlle, *Représentation européennes de l'Inde du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, « Recherches Asiatiques », 2009.

WEINBERGER-THOMAS, Catherine (dir.), *L'Inde et l'imaginaire. India in Western imagination*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « collection Purusartha », 1988.

***Études sur le romantisme :**

BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français II. Les Mages romantiques. L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, « Quatro », 2004.

GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme ; suivie de Notices Romantiques et d'une Étude sur la poésie française 1830-1868 avec un index alphabétique* Paris, L'harmattan, « Les Introuvables », 1993.

***Histoire et littérature :**

BARBÉRIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand ; Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, « La force des idées », 1980.

DELUERMOZ, Quentin, SINGARAVÉLOU Pierre, *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Éditions du Seuil, « L'Univers historique », 2016.

HARVEY, David, *Paris, capitale de la modernité*, Paris, Les prairies ordinaires, « singulières modernités », 2012.

JAMESON, Fredric, *Documents modernistes*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, « D'art en question », 2019.

***Histoire :**

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Éditions Allia, 2015 ; exposé reproduit à partir de la version française de 1939 publiée pour la première fois dans *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Le Cerf, 1989.

CHARLE, Christophe, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, « Le Temps des idées », 2011.

MARCHAND, Bernard, *Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

***Linguistique :**

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, « Tel », 1966.

***Philosophie :**

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Folio, 1990.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « NRF », 1969.

***Sociocritique :**

DUCHET, Claude dir. *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, « Nathan-Universités », 1979.

ZIMA, Pierre V., *Textes et société, Perspectives sociocritique*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », ser. « Littérature et société », 2011.

***Théories et analyses du discours :**

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, « L'interrogatoire philosophique », 2010.

AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, « 128 Tout le savoir », 2014-2015.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1971.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1954-1988*. Tome III 1976-1979, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1994.

***Théories littéraires :**

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1978.

BENOIT, Éric, *Obstinément la littérature*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2018.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « collection Poétique », 1972.

***Théories et études postcoloniales :**

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Sémaphore », 2012.

BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot et Rivages, 2007.

DUBREUIL, Laurent, *L'Empire du langage*, Paris, Hermann Éditeurs, « savoir lettres », 2008.

FRITH, Nicola, *The French Colonial Imagination, Writing the Indian Uprisings, 1857–1858, from Second Empire to Third Republic*, Lanham (Mayland, USA), Lexington Books, 2014. Version numérique.

GILROY, Paul, *Mélancolie Postcoloniale*, Paris, B42, « Collection Culture », 2020.

HALL, Stuart, *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, Paris, éditions Amsterdam, 2013.

KHATIBI, Abdelkebir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987.

MICHEL, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2020.

MOURA, Jean-Marc, *Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.

SAID, Edward, *L'Orientalisme, l'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

SAID, Edward, *Culture et impérialisme*, Paris, Librairie Arthème Fayard, « Le Monde diplomatique », 2000.

SCOTT, James C., *La domination et les arts de la résistance. Fragments et discours subalternes*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

Ouvrages consultés :

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, « Tel », 1974.

CHAMBERS, Ross, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairies José Corti, 1987.

CROS, Edmond, HEYNDELS, Ralph (dir), *Opérativité des méthodes sociocritiques*, Montpellier, Études Sociocritiques, « Actes », 1980.

DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1975.

DE GOUGES, Olympe, *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage : un drame indien, en trois actes, et en prose*, Paris, Cailleau éditeur, 1788. Reproduction : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb372408806> [consulté le 02/08/2021], ainsi que sa version augmentée d'une préface, *L'esclavage des Noirs, ou l'Heureux naufrage*, 1792.

DELNÉ, Claudy, *Le Bâilonnement de la Révolution haïtienne dans l'imaginaire occidental à travers des textes fictionnels des dix-neuvième et vingtième siècles*, The Graduate Center, City University of New York, 2013.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de minuit, « Arguments », 1963.

KRISTEVA, Julia, MILNER, Jean-Claude, RUWET, Nicolas (dir.), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LAFORGUE, Pierre, *1830 - Romantisme et histoire*, Paris, Eurédit, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique, *Discours et analyse du discours, Introduction*, Paris, Armand Colin, collection ICOM, 2014.

MARTINO, Pierre, *Parnasse et symbolisme*, Paris, Armand Colin, « Collection U2 », 1967.

PETR, Christian, *L'Inde des romans*, Paris, Kailash Éditions, Livres sur l'Asie, 1995.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, Edinburgh, Plon, 1949.

SYLVOS, Françoise, *L'épopée du possible ou l'arc-en-ciel des utopies (1800-1850)*, Paris, Honoré Champion, « L'atelier des voyages », 2008.

Thèses et mémoires :

PROULX, Raphaëlle, *Variations colorées d'une pratique mondialisée : l'appropriation culturelle du graffiti hip-hop à Montréal et à Sao Paulo*, thèse soutenue en 2010 à l'Université de Montréal.

ROCHECOUSTE-COLLET, Priscille, *L'hindouisme au service des mots des occidentaux. Une lecture indienne d'Avatar de Théophile Gautier*, S.D.C Université de La Réunion, 1997-1998.

Articles et revues :

AMIGUES, Suzanne. « "HYAKINTHOS" FLEUR MYTHIQUE ET PLANTES RÉELLES. » in *Revue Des Études Grecques*, vol. 105, no. 500/501, 1992, pp. 19–36. JSTOR, www.jstor.org/stable/44264818.

AMOSSY, Ruth, DUCHET, Claude. Entretien avec Claude Duchet. In: *Littérature*, n°140, 2005. Analyse du discours et sociocritique. pp. 125-132; doi : <https://doi.org/10.3406/litt.2005.1916> https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_140_4_19

BAUDRY, Robert, « Gautier voyageur... du temps », in *Gautier en son temps*, Bulletin de la Société Théophile Gautier numéro 15 tome 2, Montpellier, 1993.

BHABHA, Homi K., entretien avec Jonathan Rutherford, *Le tiers-espace*, Association Multitudes, « Multitudes » 2006/3 no 26. pp 95-107. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>.

BISHOP, Cécile, « Seeing Race, Seeing Ghosts: Zamor, Ourika, and the Specter of Blackness » in *L'Esprit Créateur*, Volume 59, Number 2, Summer 2019, pp. 56-71. DOI : <https://doi.org/10.1353/esp.2019.0016>

BOURDIEU, Pierre, « L'économie des échanges linguistiques », in *Langue française*, n°34, 1977. Linguistique et sociolinguistique. pp. 17-34. DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.1977.4815>.

BOURDIEU, Pierre, « Les trois états du capital culturel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 30, novembre 1979. *L'institution scolaire*. pp. 3-6. DOI : <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>

CHAMBERS, Ross, « Gautier et le complexe de Pygmalion » in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses universitaires de France, Jul. - Aug., 1972, 72e Année, No. 4, Théophile Gautier (Jul. - Aug., 1972), pp. 641-658. URL : <https://www.jstor.org/stable/40524421>.

D.M, « Fortunio, par M. Gautier » in *Revue de Paris*, tome 50, Paris, 1838. Version exportée de Google Livres.

DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, 1971. *Littérature* Février 1971. pp. 5- 14; DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1971.2495>

DUCHET, Claude, « Positions et perspectives » ; première publication dans *Sociocritique* (Claude Duchet, dir.), Paris, Fernand Nathan, 1979, pp. 3-8.

FASSIN, Eric, « *L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination* », entretien avec *Le Monde*, 24 août 2018.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2, no54, pp. 12-19. [en ligne] URL : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>

GIGAN, Angélique, « Du drame maritime au drame historique : péril en mer dans L'Esclavage des Nègres ou l'Heureux Naufrage (1789) d'Olympe de Gouges ». Journée de recherche "Tempêtes, naufrages et pirates dans l'océan Indien : accidents réels ou péripéties fictives ?", Feb 2011, Saint-Denis, La Réunion. pp.61-73. ffhal-01174583f

HURÉ, Jacques, « Un Orient sans frontière », in *L'Orient de Théophile Gautier*, Bulletin de la Société Théophile Gautier, numéro 12, tome 1, Montpellier, 1990. Version numérique.

JUNOD, Philippe, « Théophile Gautier ou les paradoxes de la modernité », in *Histoire de l'art*, N°50, 2002. Regards extérieurs. Études d'historiens étrangers sur l'art en France. pp. 59-64. URL : https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2002_num_50_1_2968.

LACOSTE, Claudine, « La femme orientale et rêvée par le poète » in *L'Orient de Théophile Gautier*, Bulletin de la Société Théophile Gautier, numéro 12, tome 1, Montpellier, 1990. pp. 11-15. Version numérique.

MARINO, Adrian, « Modernisme et modernité, quelques précisions sémantiques », in *Neohelicon*, 2(3-4), Budapest, Akadémiai, 1974. pp. 307-318.

NÉE, Patrick, « Sur la couleur locale : l'exemple de Théophile Gautier », Armand Colin, « Romantisme », 2012/3, no127, pp. 23-32. [en ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-3-page-23.htm>

PAILLAT, Paul, « Les salaires et la condition ouvrière en France à l'aube du machinisme (1815-1830) », in *Revue économique*, volume 2, n°6, 1951. pp. 767-776. DOI : <https://doi.org/10.3406/reco.1951.406875>. www.persee.fr/doc/reco_0035-2764_1951_num_2_6_406875

POPOVIC, Pierre, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *Signata* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 30 octobre 2016, consulté le 08 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/signata/483> ; DOI : 10.4000/signata.483

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1762> ; DOI : 10.4000/pratiques.1762

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Fortunio, roman ; – La comédie de la mort, poésie ; par M. Gautier » in *Revue des deux mondes*, numéro 15, Paris, Desessart 14 septembre 1838. pp. 27-28. Version numérique exportée de Wikisource.

SCHAPIRA, Marie- Claude, « Fortunio, personnage expérimental » in *Fortunio*, Bulletin de la Société Théophile Gautier numéro 25, Montpellier, 2003. pp. 23-40. Version numérique.

SHARMA, Radha, « Rêver l'Inde à travers la littérature française », in Kumari R. Issur et al., *L'océan Indien dans les littératures francophones*, Karthala, « Lettres du Sud », 2002. URL : <https://www.cairn.info/l-océan-indien-dans-les-litteratures-francophones---page-537.htm>.

SINGARAVELOU, Pierre, « Par-delà l'Ici et l'Ailleurs », *Écrire l'histoire* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 01 octobre 2014, [consulté le 01 mai 2019]. URL : <http://journals.openedition.org/elh/370> ; DOI : 10.4000/elh.370

SPINK, Gérald W., « Théophile Gautier architectural tastes », *The Modern Language Review*, Jul., 1960, Vol. 55, No. 3 (Jul., 1960), pp. 345-350. [en ligne]. URL : <http://www.jstor.com/stable/3721329>

TOHMÉ JARROUCHE, Lisette, « Ironie et descriptif dans l'œuvre romanesque de Théophile », in *Revue des lettres*, traduction = والترجمة الآداب مجلة — .N° 8 (2002), pp. 121-140.

UBERSFELD, Anne, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », in *Romantisme*, 1989, n°66. Folie de l'art. pp. 51-59. URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_66_5627.

UBERSFELD, Anne, « Théophile Gautier et la beauté virile » in *L'Orient de Théophile Gautier*, Bulletin de la Société Théophile Gautier, numéro 12, tome 1, Montpellier, 1990. Version numérique.

L'Orient de Théophile Gautier, in Bulletin de la Société Théophile Gautier, numéro 12, tome 1 et 2, Montpellier, 1990.

Théophile Gautier, La comédie de la Vie et de la Mort, in Bulletin de la Société Théophile Gautier, numéro 18, Montpellier, 1996. Version numérique.

Fortunio, in Bulletin de la Société Théophile Gautier, numéro 25, Montpellier, 2003. Version numérique.

Sitographie :

www.beauxarts.com. URL: <https://www.beauxarts.com/encyclo/titien-en-2-minutes/> [consulté le 14/12/2020].

www.cnrtl.fr (dictionnaire)

www.histoires-de-paris.fr. URL : <https://www.histoires-de-paris.fr/opera-le-peletier/> [consulté le 11/08/2021].

www.mythologica.fr. URL : <https://mythologica.fr/rome/jupiter.htm> [consulté le 02/08/2021].

www.wiktionary.org. URL: https://fr.wiktionary.org/wiki/c%E2%80%99est_du_chinois [consulté le 15/12/2021]. (dictionnaire libre)

Dictionnaires :

HUET, Gérard, *Héritage du sanskrit. Dictionnaire sanskrit-français*. Texte écrit correspondant au site Web <http://sanskrit.inria.fr/> sous sa version 3.25, à la date du 1^{er} Septembre 2020.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique etc., etc.* Tome 11, Paris, 1874. Source gallica.bnf.fr / BnF.

Table des matières

INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I UN CHRONOTOPE PROBLÉMATIQUE : RÉFLEXIONS SUR UNE DÉCADENCE ANTICIPÉE	31
1. Entre espoirs et inquiétudes : un rapport au temps problématique	33
A. Un monde moderne européen chronophage	34
a. Un temps accéléré.....	36
b. Impossible ténuité du présent : un temps dégénéré ?	43
c. Impuissance de la civilisation occidentale face au temps : entre jeux de pouvoir et illusion de contrôle	52
B. Idéal hors temps.....	60
a. L'Inde : berceau de l'humanité ?.....	61
b. Le modèle antique	65
c. Le temps de l'Art.....	74
2. Opacité en miroir, espaces invivables	80
A. Paris et Londres : malaise d'une société en pleine mutation.....	82
a. Espaces intérieurs : questionnement des marginalités.....	83
b. Espaces extérieurs : de la capitale malade à la capitale infernale	92
c. De la vieille Europe à l'Europe barbare	97
B. Le cas de l'Inde : fantôme ou illusion ?	105
a. L'Inde en récit : ambivalences et analepse.....	107
b. Expérience accomplie et espaces parcourus : remise en question d'une géographie effective	111
c. L'Inde au cœur des capitales : hétérotopies et tiers-espace.....	115
Conclusion.....	124
CHAPITRE II CONSTRUCTION DE L'AUTRE, DÉFINITION DE <i>SOI</i>	127
1. Représentation imaginaire de l'étranger	130
A. Stéréotype masculin : du scientifique hybride à l'esthète indien	131
a. De l'ambivalence de l'autorité masculine : entre appareils et apparences	132
b. Virilité et Idéal : l'inhumaine combinaison ?.....	137
B. Stéréotype féminin : entre traduction et intertextualité	143
a. La dénomination comme processus de réification	144
b. Costumes et caractères : de la femme-objet à la cruelle enchantresse	147

C. L'autre de l'Autre : réflexions sur « l'ordre racial »	152
a. Les « nègres »	153
b. Jacinthe et Zamore	161
2. La figure pédagogique de l'étranger	167
A. Transfert et appropriation culturels : modalités d'une définition par contraste	169
a. Du désir à l'abandon : les impossibilités du transfert culturel	170
b. L'appropriation culturelle : rouage d'un bénéfice ou outil de dénonciation ?	174
B. Du pédagogue à l'ethnologue : l'exemple de la lettre de Fortunio.....	179
C. L'Autre par lui-même : un « récit de soi » problématique et orienté	199
a. Voix de l'Autre ou voix du Même : entre profession de foi et réaffirmation de l'Idéal	201
b. Du masque de l'Ailleurs à la critique de l'Ici : manipulation discursive, impossible réhabilitation.....	203
3. Entre domination problématique et impossible alternative : réflexions sur les enjeux de désir et de pouvoir	207
A. Maintien dans l'ignorance : langue et pouvoir	209
a. La langue comme outil d'initiation	211
b. Epreuve de la langue ou langue comme épreuve ?	218
c. La langue comme témoignage et vecteur de pouvoir.....	224
B. Infantilisation et sexualité : inacceptable hybridité, dépendance effective	231
a. De l'infantilisme de la courtisane... ..	232
b. ... à la manipulation du gentleman infantilisé.....	235
C. De l'Autre Pygmalion à l'échec de l'alternative	239
Conclusion.....	247

CHAPITRE III LES FAILLES DE L'EUROCENTRISME : ENTRE CONSOMMATION ET CONTAMINATION DES IMAGINAIRES

1. Conquête de l'Autre, profit pour soi	253
A. Narcissisme ou défaillance : de la société mondaine et de son système de prédation	254
a. Entre chasse et pénétration : réflexions sur une traque de l'Autre prédateur	256
b. Conquête de l'Autre : témoignage des failles d'une société acculée	265
B. Commercialisation des savoirs lointains : de l'exploitation institutionnelle à l'ambition bourgeoise.....	276
C. Consommation de l'altérité	282
a. Biens et arts : consommation ou dévoration ?.....	283
b. Corps et imaginaires : les limites d'une réification.....	293

2. De l'exploitation à la contamination des imaginaires	305
A. Altérité consommatrice.....	306
a. Fortunio : prédateur et consommateur.....	308
b. Dakcha : fabricant de destinées, performateur d'émancipation	316
c. Cherbonneau : entre consommation des Ailleurs et exploitation du désespoir, Ici	321
B. Désir de possession, fantasme d'une acquisition.....	325
a. Imaginaires théâtralisés	326
b. Fantômes et contamination	331
c. Ici et Ailleurs : l'impossible syncrétisme ?	336
C. « Victoire » de l'altérité, ambivalence d'un triomphe	341
a. De la monstration à la dé-monstration : la performance d'une victoire altérée	342
b. Entre destruction et abdication : mort de l'Ici, mort de l'Ailleurs ?	348
c. De la fatalité d'une union catastrophique : « "triomphe" n'a pas de rime ».....	353
Conclusion.....	359
CONCLUSION	363
Bibliographie.....	371
Corpus primaire.....	371
Corpus secondaire	371
Œuvres citées.....	371
Ouvrages critiques.....	372
Ouvrages consultés.....	375
Thèses et mémoires	376
Articles et revues	376
Sitographie	379
Dictionnaires	379

Ce mémoire de Master 2 Recherche Lettres analyse la mesure dans laquelle, au sein des capitales française et anglaise désenchantées où le Beau et l'Idéal revendiqués par Théophile Gautier semblent contaminés par l'émergence d'une société capitaliste et industrielle, la construction discursive de figures d'altérité ambivalentes permet de démasquer les failles de l'eurocentrisme. La présente étude propose, dans cette perspective, une lecture postcoloniale de *Fortunio* (1837), *Partie Carrée* (1848) et *Avatar* (1856), lecture reposant sur une approche sociocritique tout en usant des théories et outils liés à l'analyse du discours. À Paris comme à Londres, en cette première moitié de XIX^e siècle, l'essor d'une bourgeoisie annihilatrice semble, en effet, compromettre la considération d'une modernité ouest-européenne garante de l'Art, unique témoignage d'un passé glorieux mais néanmoins révolu. Au cœur de cette civilisation qui périclité du fait de la montée en puissance du capitalisme ainsi que de l'industrialisation, seuls les espaces et les temporalités attachés à un Ailleurs fantasmatique, incarné par des figures d'altérité démiurgiques, semblent à même de proposer une alternative au désenchantement s'emparant des sociétés mondaines. Or pareil fantasme, qui renvoie à la vieille Europe le reflet de son opacité, repose essentiellement sur la construction discursive de figures idéales et idéelles dont le contact démasque l'ignobilité de l'Ici, le définissant par contraste. Cette mise en exergue, supposée réaffirmer de prime abord les doctrines de l'Art pour l'Art défendues par Gautier, révèle finalement les failles d'un eurocentrisme violemment critiqué mais néanmoins systématiquement structurant. A la mort de l'Ici répond en ce sens la mort de ces Ailleurs fantasmatiques et fantasmés, impossibles par définition. Cette impossibilité caractérise alors à la condamnation d'un Beau si ardemment désiré mais immuablement contaminé par les prétentions d'une civilisation comme d'une modernité annihilatrices, les contacts avec l'altérité révélant non pas l'opportunité d'une influence bénéfique mais bien la médiocrité d'une société bourgeoise et impérialiste.

This Master degree's thesis (Literature Research) analyzes the extent to which, within the disenchanted French and English capital cities where the Beauty and the Ideal claimed by Théophile Gautier seem contaminated by the emergence of a capitalist and industrial society, the discursive construction of ambivalent figures of alterity makes it possible to unmask the flaws of Eurocentrism. To this end, this study offers a postcolonial reading of *Fortunio* (1837), *Partie Carrée* (1848) and *Avatar* (1856), a reading based on a sociocritical approach using theories and tools related to discourse analysis. In Paris as in London, in the first half of the 19th century, the rise of an annihilating bourgeoisie seems to compromise the idea of a Western-European modern society guardian of Art, the only testimony of a glorious past nevertheless gone. At the heart of this civilization collapsing due to the rise of capitalism and industrialization, only the spaces and temporalities attached to a phantasmal Elsewhere, embodied by demiurgic figures of alterity, seem able to offer an alternative to the disenchantment taking hold of mundane societies. However, such a fantasy, which reflects back to Ancient Europe its own opacity, rests essentially on the discursive construction of ideal and ideational figures whose contact unmasks the ignobility of the Here, defining it by contrast. This emphasis, supposed to reaffirm at first glance the doctrines of Art for Art defended by Gautier, actually reveals the flaws of a violently criticized but nevertheless systematically structuring Eurocentrism. The death of the Here responds in this sense to the death of these phantasmal and fantasized Elsewhere, impossible by definition. This impossibility then characterizes the condemnation of a Beauty so ardently desired but immutably contaminated by the pretensions of an annihilating civilization and modernity, the contacts with alterity revealing not the opportunity for a beneficial influence but the mediocrity of a bourgeois and imperialist society.

Mots-clés : Ailleurs, altérité, bourgeoisie, capitalisme, civilisation, contamination, discours, espace, Europe (Paris, Londres), eurocentrisme, fantasme, Ici, imaginaire, impérialisme, Inde, industrialisation, littérature française, modernité, mort, représentation, roman-feuilleton, société, temps, Théophile Gautier, XIX^e siècle.