

*Images de Paris*  
dans la poésie de Théophile Gautier

*Abstract*

Despite being born in the South of France, Gautier lived in Paris his entire life, and considered himself an authentic Parisian. He devoted to the city and its inhabitants both witty and dramatic pages, depending on the circumstances and on his frame of mind.

This article analyses a corpus of poems illustrating different aspects of Paris and different points of view of the poet on the Parisian space. From the poems devoted to the gardens and to the *flânerie*, to the miniatures of *Emaux et Camées* and the image of the city martyred during the Franco-Prussian war, the most varied attitudes follow one another in these pages: from a simple descriptive point of view to the expression of an intense affectivity, from a global perspective to the focus on picturesque aspects, and to the symbolism of the *Ville-lumière* as a paradigm of modernity

Le sens de cette étude est de s'interroger sur la présence de l'espace parisien dans l'œuvre en vers de Théophile Gautier; en parcourant l'ensemble de la production de notre auteur, nous avons pu observer que, si la «poésie de Paris» n'y est pas particulièrement abondante, elle constitue néanmoins un point de vue intéressant pour une analyse de l'utilisation de l'espace en poésie, ainsi que pour une mise au point, de nature plus thématique, sur les différentes visions de la ville chez Gautier. Notre *corpus* se compose des textes suivants: *Le Luxembourg*, *Le Jardin des Plantes*, *Soleil couchant*<sup>2</sup>, *Point de vue*, *Pan de mur*, *Paris*<sup>3</sup>, *Le Sphinx*, *Ce monde-ci et l'autre*, *Notre-Dame*<sup>4</sup>, *Nostalgies d'obélisques*, *Fantaisies d'hiver*, *La Mansarde*<sup>5</sup>, *L'Odalisque à Paris*, *Le vingt-sept mai*, *Au Bois de Boulogne*<sup>6</sup>.

Ce *corpus* a été analysé en tenant compte essentiellement des critères suivants: le point de vue de l'observation – général, prenant en compte l'ensemble de la ville, ou bien limité à un cadre plus restreint ou parfois même à un détail –; la typologie textuelle: les images de la ville peuvent être uniquement ou essentiellement descriptives, ou bien introduire à un sens «moral» ou métaphorique plus ou moins explicite ou implicite; le genre d'«affectivité» lié aux visions de Paris: la ville peut susciter des impressions ou des réflexions positives ou négatives, ou, encore, caractérisées par un sentiment de dualisme ou d'ambiguïté; l'évolution que ces différents aspects ont pu subir au cours de la maturation humaine et artistique du poète.

Les premiers poèmes que Gautier consacre à Paris ne se fondent pas sur une vision générale ou totalisante de la ville, mais considèrent plutôt un milieu restreint et un aspect particulier de son paysage: les débuts de la «poésie parisienne» de Gautier sont dédiés aux jardins ou à des points de vue typiquement parisiens, comme l'Île de la Cité, Notre-Dame, la Seine. Il ne s'agit donc pas de choix particulièrement originaux, mais on a plutôt l'impression que le jeune poète s'exerce à composer sur des thèmes usités, qui pouvaient avoir des chances d'être bien accueillis par tous les

publics: en fait, on sait que ce premier recueil passa pratiquement inaperçu, peut-être parce qu'il vit le jour au beau milieu de la Révolution de juillet.

*Le Luxembourg* et *Le Jardin des Plantes* rentrent de plein droit dans cette «poésie des jardins», assez répandue à l'époque, qui met en valeur les espaces verts – îlots idylliques et havres de paix dans la grande ville – et dans laquelle on retrouve certaine vision romantique de la ville envisagée comme union de zones habitées et moderne-ment équipées, et de coins de verdure permettant la promenade et le contact avec la nature. *Le Luxembourg* célèbre la beauté discrète et chaleureuse, la grâce d'un printemps parisien contemplées dans un lieu de bonheur, auquel est associé le charme de la vie enfantine – un autre thème fréquent dans cette première phase de la production poétique de Gautier. Le tableau proposé de ce jardin des poètes par excellence se compose de tous les éléments rituels – moineaux gazouillants, vent doux, ciel tiède et riant, gerbes de fleurs, marronniers – auxquels vient s'ajouter l'image de la petite fille qui «joue et folâtre», en communion parfaite avec tout ce qui l'entoure. Texte essentiellement descriptif, *Le Luxembourg* ne participe pas moins du grand thème romantique de la correspondance homme/nature: la contemplation d'un cadre naturel où dominent le bonheur, la jeunesse, la pureté de corps et d'esprit – communs aux êtres humains, aux animaux et aux éléments naturels – renvoie à l'image rêvée d'une harmonie idéale entre la vie humaine et celle de la nature.

Dans *Le Jardin des Plantes* nous retrouvons le même motif d'une nature présente au cœur de la ville, de la recherche d'un cadre naturel, de la part d'un citoyen, dans lequel s'évader et se ressourcer. Dans ce texte, qui présente des éléments autobiographiques plus marqués, l'auteur a recours à l'opposition entre espace clos et espace ouvert – la chambre et le parc, la première représentant la «pénible loi» du travail, le second la liberté – et au motif de l'inspiration poétique ravivée par le contact de la nature. Le poème présente aussi une structure plus narrative que le précédent, centrée sur la rencontre galante, mais montre essentiellement la même image d'une nature accueillante et amicale, avec laquelle l'homme peut vivre en harmonie.

Le troisième texte tiré du premier recueil publié par Gautier, *Soleil couchant*, reprend une fois de plus l'un des clichés romantiques les plus récurrents à l'intérieur du grand thème de la nature, tout en suivant aussi, comme pour le texte précédent, le choix du point de vue particulier, limité à un endroit précis de la ville. Dans ce cas, le regard du poète se fixe sur l'un des paysages parisiens les plus classiques: les tours de Notre-Dame se dressant dans un ciel enflammé par le coucher du soleil. C'est une première apparition, dans la «poésie de Paris» de notre auteur, de la beauté monumentale et artistique de la «grand-ville», évoquée dans un tableau aux couleurs vives et aux contrastes violents; en fait, les grands monuments parisiens ne seront pas une présence très fréquente dans la poésie de Gautier, ce qui peut étonner de la part d'un admirateur de chefs-d'œuvre artistiques tel qu'il était.

Malgré les différences que nous avons pu relever par rapport aux textes précédents, ce poème montre encore une relation absolument gratifiante entre l'homme et la ville: dans ses paysages divers, Paris reste le lieu de la contemplation d'une beauté parfaite et de la jouissance d'un bonheur intime qui s'offre à l'homme dans une communion idéale avec son milieu et son cadre de vie. Un bonheur admirablement évoqué par le distique qui clôt *Soleil couchant*, et qui semble devancer la conclusion, bien plus célèbre, de *Recueillement* de Baudelaire:

Et moi, je regardais toujours, ne songeant pas  
Que la nuit étoilée arrivait à grands pas.

Ces trois premiers poèmes forment ainsi un ensemble dont la cohésion est remarquable; tous les trois nous présentent un point de vue limité sur Paris, se foca-

lisant sur un détail ou un coin précis de la ville: deux fois il s'agit de jardins – des endroits qui permettent aux citadins de retrouver un contact avec la nature dans la métropole moderne – et la troisième fois du monument le plus caractéristique de Paris, lui aussi montré dans le cadre naturel formé par le ciel, les nuages, les eaux de la Seine. Gautier semble donc, dans ces premiers poèmes, rechercher surtout des images de la nature au cœur de la ville, d'une nature romantique qui permette à l'homme de s'épanouir dans la contemplation de la beauté et dans une relation amicale fondée sur une correspondance profonde entre macrocosme et microcosme: à chaque fois les sensations évoquées sont celles d'un bonheur total, d'un ravivement des forces intérieures par le contact avec la nature, d'un équilibre harmonieux entre l'homme et ce qui l'entoure.

Ces trois poèmes sont aussi apparentés par la présence du thème de la flânerie: l'image que l'auteur y donne de lui-même est, justement, celle du promeneur solitaire qui observe ce qui se passe dans le paysage citadin, pour qui les rues et les différents lieux qu'il traverse sont à la fois un spectacle, une distraction et une source de réflexion; le flâneur est aussi caractérisé par une attitude qui va à l'encontre de l'hyperractivité moderne, par un goût du «farniente», qui était, on le sait bien, célébré par Gautier comme le plus parfait art de vivre:

J'étais parti, voyant le ciel limpide et clair,  
Et les chemins séchés, afin de prendre l'air,  
(*Le Jardin des plantes*, vv. 1-2).

Las de ce calme plat, où, d'avance fanées,  
Comme une eau qui s'endort, croupissent nos années ;  
Las d'étouffer ma vie en un salon étroit,  
[...]  
Las de toucher toujours mon horizon du doigt,

Pour me refaire au grand et me rélargir l'âme,  
Ton livre dans la poche, aux tours de Notre-Dame  
Je suis allé souvent, Victor  
(*Notre-Dame*, vv. 1-9)<sup>7</sup>.

Dans les trois textes qui suivent, publiés dans *Albertus* en 1832, on assiste à un changement de perspective total: les deux premiers, *Point de vue* et *Pan de mur*, tout en restant dans la catégorie des «descriptions moralisées»<sup>8</sup>, témoignent d'une vision de la nature complètement changée, dans laquelle les arbres sont dépouillés, l'eau est sale, les buissons sont «rares» et les fruits «aigres». Au fond de ce tableau, Paris, vu de loin et, pour la première fois, considéré d'un point de vue global, montre un paysage où les éléments dominants se caractérisent par des formes pointues, blessantes, et semblent cacher une sorte de cruauté inconsciente et aveugle:

[...] ses tours  
Qui ressemblent de loin à des cous de vautours,  
Et ses clochers aigus à flèche dentelée  
Comme un peigne mordant la nue échevelée (vv. 15-18).

Dans *Pan de mur* on revient à un point de vue limité, à la focalisation d'un élément, d'un détail dans la grande ville: seulement, l'aspect évoqué n'est plus celui d'un cadre naturel et verdoyant, mais celui d'un édifice vétuste et délabré, «la maison momie enterrée au Marais». Toute la description est centrée sur des images de déchéance, d'obscurité, de sécheresse, telles «la muraille sombre», «les flancs dé-

gradés», la «treille stérile», le plâtre gercé; les quelques formes de vie qui animent ce tableau morne sont pour la plupart chétives ou désagréables: «l'ortie aux feux cuisants», la «feuille étiolée», le «geai criard».

Le paysage de la ville a donc changé, et surtout ont profondément changé les sentiments que le poète ressent pour le milieu qui l'entoure, un cadre de vie dans lequel les sensations de bonheur et de vitalité des premiers poèmes sont remplacées par l'absence de vie et de gaieté, par des impressions d'abandon, de stérilité, de mort.

Avec le troisième poème de ce groupe, *Paris*, nous sommes en présence d'une composition d'une tout autre envergure, non seulement pour son ampleur, mais aussi pour sa complexité et parce qu'il s'agit d'un texte qui comporte un point de vue général et totalisant sur la ville, considérée dans sa globalité et comme objet unique de réflexion. Le poème consiste en un vaste tableau quadripartite, exemple de poésie «morale» centrée sur les grandes questions de la dégradation de la société humaine et du mal de vivre qui hante le poète, saisi du désir d'un ailleurs qui seul lui semble vivable; pressée entre la prison du corps et celle de l'«étreinte immonde» de la société, l'âme du poète est comparée à un aigle qui bat son aile contre les barreaux de la cage qui l'enferme. L'appel du Haut, qui lui vient de la Poésie, lui inspire un désir de s'envoler vers «un plus large horizon» décrit dans de beaux vers qui peuvent, une fois de plus, être rapprochés de ceux de Baudelaire dans *Élévation*:

Elle voudrait surgir jusqu'au clair firmament  
Afin d'y respirer largement, librement,  
Entre la terre et Dieu, bien par delà les nues  
Et les plaines d'azur, régions inconnues,  
L'air limpide, l'air vierge, où jamais souffle humain  
Ne passe, où l'ange seul retrouve son chemin (vv. 11-16).

Les deux parties suivantes contiennent l'opposition classique civilisation/nature, dans laquelle celle-ci est envisagée dans ses deux variantes, celle de la nature sublime, sauvage, intacte – représentée par les montagnes enneigées, les rochers et les abîmes, le «torrent qui bondit», le «tonnerre qui roule» – et celle de la nature domestique et humanisée – représentée par la campagne, «le vallon frais et creux», la chaumière avec sa vigne et son rosier. Cette aspiration toute romantique à vivre en syntonie avec la nature est constamment frustrée chez le poète, dont le cadre de vie est constitué par la «ville aux cent bruits» avec son «peuple grouillant qui se heurte et se rue»; pour la première fois Gautier se livre à une description générale de Paris, qui rapproche pêle-mêle formes, couleurs, bruits, personnages, dans un désordre qui figure le chaos de la vie citadine. Ce nouveau point de vue sur la ville, longuement préparé par les parties antécédentes, semble privilégier, par rapport aux textes qui précèdent, une vision totale, générale, une description qui soit à la fois exhaustive et morale de Paris. L'image qui reste, à la fin du poème, de la grande capitale, est celle d'une antithèse, d'un oxymore vivant – «de l'or et de la fange» – définitivement synthétisé dans le rapprochement final de sensations uniquement auditives – «longs grincements de dents et beaux concerts» – qui mettent en valeur, entre autres, les souffrances humaines inconnues que dissimulent les apparences splendides de la métropole.

Trois autres textes écrits dans la décennie 1830, et publiés dans la *Comédie de la Mort* en 1838, sont consacrés à Paris ou contiennent des images de la capitale. D'un point de vue chronologique le plus ancien des trois, *Notre-Dame*, appartient encore à l'époque d'*Albertus*<sup>9</sup> et c'est un hommage à Hugo et à *Notre-Dame de Paris*. Le cadre est le même que celui de *Soleil couchant*<sup>10</sup>, mais les vastes proportions de ce texte permettent à Gautier de s'attarder sur une longue description de l'extérieur

et de l'intérieur de la cathédrale, dans une transposition d'art qui parvient à une sorte d'assimilation entre le gothique du monument et du style poétique: cette poésie très chargée au point de vue rhétorique, aux sonorités lourdes, et intarissable dans l'énumération des détails, aboutit à un vertige de mots qui traduit les sentiments de trouble et d'égarement que Notre-Dame inspire par ses «mille formes étranges». Du haut des tours la ville apparaît dans son immensité comme une réalité grandiose («cette mer de maisons») et monstrueuse à la fois («bête apocalyptique»), mais ces impressions de grandeur admirable ou redoutable sont effacées par le contact direct avec ses rues, qui laissent découvrir sa «tournure bourgeoise». Notre-Dame reste ainsi la seule incarnation du sublime que recherche le poète romantique, s'opposant comme un «monde de poésie» au «monde de prose» que serait le Paris moderne.

La capitale conserve son rôle de terme de comparaison dans *Ce monde-ci et l'autre*, texte publié en 1833; l'opposition entre nature et civilisation, paysage parisien et exotique, figure l'éternel besoin d'un ailleurs qui accompagne et obsède l'homme tout au long de son existence: le «désir d'inconnu» qui pousse la jeune créole à connaître la France et Paris, aboutit finalement à la nostalgie du pays natal et de la vie libre au sein de la nature. Cette aspiration perpétuelle à un «ailleurs» qu'on ne possède jamais, le déchirement insurmontable entre liberté et société, beauté de la création et beauté de l'art, en un mot entre nature et civilisation, semblent des instances existentielles antithétiques qui hantent le jeune Gautier, et qui seront surtout décrites dans le personnage de Fortunio, créé au cours de ces mêmes années et représentant d'un moment-clé dans la formation et l'évolution de l'écrivain. L'expérience du souvenir et de la nostalgie, du regret provoqué par le déracinement chez la protagoniste, est néanmoins lucidement indiquée comme la naissance de l'inspiration artistique, exprimée par l'image de la larme qui se condense en perle:

Chaque larme furtive échappée à vos yeux  
Se condensait en perle, en joyau précieux (vv. 83-84).

Gautier rejoint ici le grand thème romantique de la poésie qui trouve sa source dans la douleur, dont l'expression la plus célèbre est peut-être le mythe mussétien du pélican, mais que notre poète reprendra aussi quelques années plus tard dans un poème composé au début de son voyage en Espagne, *Le pin des Landes* :

Le poète est ainsi dans les Landes du monde ;  
Lorsqu'il est sans blessure, il garde son trésor.  
Il faut qu'il ait au cœur une entaille profonde  
Pour épancher ses vers, divines larmes d'or ! (vv. 13-16)<sup>11</sup>.

Le dernier texte de ce troisième groupe, *Le Sphinx*, publié en 1836, nous ramène au point de vue particulier d'un coin de Paris: l'ambiance est une fois de plus celle du jardin – le Jardin Royal – mais dans ce cas il n'y a aucune description de la nature, et le regard du poète se fixe sur un objet unique. Il s'agit de la statue d'une «Chimère antique», envisagée comme un exemple du dualisme incontournable de la réalité et de l'expérience humaines, qui attirent par une apparence séduisante mais cachent la cruauté et la tromperie. Cette image de l'illusion et de la déception – qui n'est d'ailleurs pas expliquée et pourrait se rapporter à la jeunesse, à l'amour, à l'art, au succès ou à toutes ces entités dans leur ensemble – n'est pas sans rappeler l'image de la Beauté telle que Baudelaire l'a représentée, par exemple, dans *La Beauté* ou dans *Le Fou et la Vénus*<sup>12</sup>. La structure même du texte et son mouvement général sont assez fréquents dans les poèmes de jeunesse de Gautier (description d'un objet dont on découvre, généralement dans la dernière strophe, la portée et le sens symboliques,

la «moralisation» à la manière des Bestiaires anciens) et se retrouvent, par exemple, dans *Les Colombes*, *Le Pot de fleurs*, *Le Pin des Landes* même; ce sera également, nombre d'années plus tard, la structure de *L'Albatros* de Baudelaire.

Si nous passons aux trois textes appartenant à *Emaux et Camées*, nous nous apercevons que l'horizon poétique de Gautier a changé; l'esthétique qui assimile le texte poétique à un objet précieux qui tient son prix de sa rareté et de sa perfection extérieure, trouve son expression dans un modèle textuel ramassé, au vers bref, caractérisé par une forte densité linguistique et conceptuelle, et dans lequel la brièveté et la concentration de la parole deviennent des critères, des principes essentiels de la beauté littéraire. À ces aspects s'ajoutent des questions relatives aux choix thématiques et à la tonalité générale des textes: les premiers sont souvent guidés par une sensibilité «minimaliste» qui privilégie la petitesse, l'humilité, la mise en valeur de l'âme ou de la beauté cachée des choses, et qui s'accompagne d'une tendance à créer des valeurs et des sens symboliques qui restent implicites dans le texte; quant à la tonalité générale des poèmes, on pourrait l'indiquer dans la discrétion, la ténuité, la musicalité «en sourdine».

Tous ces éléments d'une esthétique, si l'on peut dire, de la miniature en vers, se retrouvent dans la «poésie de Paris» d'*Emaux et Camées*, qui se différencie assez nettement de celle des autres recueils. Les trois poèmes qui nous intéressent – *Nostalgies d'obélisques*, *Fantaisies d'hiver*, *La Mansarde* – sont tous des exemples de focalisation restreinte sur un aspect ou sur un élément qui constitue le paysage parisien<sup>13</sup>: chacun d'eux est représentatif des trois catégories d'objets que considèrent normalement ces poèmes de Gautier – le monument, le jardin, l'édifice. Toutefois, par rapport aux premiers textes, les parties descriptives et narratives, souvent nettement prédominantes et parfois même assez lourdes dans les compositions des années 1830, perdent beaucoup de leur centralité dans le nouveau recueil.

*Nostalgies d'obélisques* nous présente une fois de plus un texte à la structure nettement antithétique et bipartite, soulignée aussi par la différenciation des sous-titres: «L'Obélisque de Paris» et «L'Obélisque de Louxor». Reprenant une situation semblable à celle de *Ce monde-ci et l'autre*, les deux parties sont axées sur l'opposition Occident/Orient, paysage parisien/paysage exotique, mais elles sont réunies par l'analyse d'une même condition existentielle. L'obélisque de Paris regrette la nature exotique riche et colorée qui était celle de son pays, stigmatisant la laideur de la ville et la médiocrité à la fois impie et ridicule de ses habitants. L'obélisque de Louxor, de son côté, se plaint de l'immensité stérile du désert et du bleu implacable du ciel qui l'encerclent avec leur impassible immobilité<sup>14</sup>, et dans son imagination Paris prend l'aspect d'une ville de rêve, pleine d'activité et de vitalité, dans laquelle il voudrait vivre comme son frère. Le texte affirme donc, à la fois, la relativité de l'expérience humaine, dans laquelle il n'y a jamais ni idées ni situations définitives, et la subjectivité dans la perception de la réalité: la nature, le cadre de vie sont agréables ou insupportables selon les états d'âme ou les impressions plus ou moins éphémères du sujet qui les regarde. La seule certitude est la condition spleenétique dans laquelle on vit: où qu'il soit, l'homme est condamné au spleen et au désir de l'ailleurs, qui apparaît finalement comme le seul état absolu, indépendant du contexte extérieur et vivant d'une sorte de vie propre, éternelle et inéluctable.

Dans *Fantaisies d'hiver* Gautier revient à l'ambiance du jardin parisien – les Tuileries –, mais pour donner un exemple de poésie éminemment descriptive, dans le goût parnassien de la peinture contemplative de la nature. Le texte participe à la fois de la «poésie des saisons» – que Banville reprendra dans les *Rondels* – et de la «symphonie en blanc majeur» avec ses variations sur le thème de la blancheur: l'image du cygne<sup>15</sup>, la «filigrane d'argent» des branches, les «fleurs de givre», les «blancs ré-

seaux» de la charmille, le tapis de la neige, concourent dans leur ensemble à créer ce tableau du triomphe de l'hiver dans la nature citadine. Le lexique et l'onomastique recherchés, l'érudition, l'image quotidienne transfigurée par le travail de ciseleur du poète-peintre, font de ce texte un exemple accompli de la poésie des «émaux et camées», qui choisit des sujets de la vie commune pour les rendre précieux par le soin formel, découvrant la beauté intime et la vie secrète des choses.

*La Mansarde* représente, dans notre *corpus*, un second exemple de point de vue limité sur un édifice, une maison dans la ville; mais, à différence de *Pan de mur*, qui décrivait une maison anonyme, non connotée, dans ce poème Gautier choisit comme sujet le type d'habitation le plus caractéristique et le plus marqué, au point de vue culturel, du paysage parisien. L'utilisation qu'il fait de cette image est, en effet, totalement symbolique et, une fois de plus, elle reproduit une opposition abstraite, dans ce cas entre deux formes de poésie, deux styles littéraires. Le texte oppose une évocation de la mansarde à travers quelques clichés poétiques – le «cadre de pois de senteur», la grisette riant dans son miroir ou arrosant ses fleurs, le jeune poète qui compose ses vers en contemplant Montmartre – à une peinture réaliste, désenchantée, montrant la taie de la vitre, «l'ais verdi d'un vieux chevron», la vieille femme cousant contre la fenêtre. Le poème semble donc mettre en comparaison deux visions différentes d'une même réalité s'exprimant dans deux formes différentes de littérature, symbolisées par le jeune poète qui

Las de prendre la rime au vol,  
S'est fait *reporter* de gazette,  
Quittant le ciel pour l'entresol (vv. 42-44).

Cette image de la poésie évincée par le journalisme pourrait aussi se lire comme une réflexion plaisante et mélancolique de Gautier sur son propre destin d'homme de lettres et de poète contraint d'abandonner la poésie pour le feuilleton.

Le dernier groupe de textes, dont certains n'ont été connus qu'après la mort du poète, est peut-être aussi le moins intéressant de notre *corpus*. *L'Odalisque à Paris* est un poème de circonstance écrit pour Madame Rimsky Korsakow, qui le déclama à l'occasion d'une séance de tableaux vivants; nous y retrouvons l'opposition Paris/Orient, mais cette fois-ci à l'avantage de la capitale française, avec un point de vue opposé par rapport à celui d'autres textes. Le poème est, d'un bout à l'autre, un éloge de la Ville-lumière, point d'attraction pour les étrangers, emblème de la modernité et de la civilisation occidentale; l'odalisque y découvre un monde nouveau qui l'éblouit, et en arrive à mépriser le «luxue barbare» de son pays, dans lequel elle refuse de retourner.

*Le vingt-sept mai* est encore un poème de circonstance, composé pour l'anniversaire de la princesse Mathilde, en 1871, mais tout imprégné du désespoir qu'inspire à Gautier la vue de Paris assiégé; les images printanières forment un contraste strident avec les scènes de sang, d'incendies, de ruines que montre la ville.

*Au Bois de Boulogne* est un texte inachevé qui nous ramène aussi à une situation déjà connue – la recherche de repos, de détente au sein d'une nature qui côtoie la métropole:

Le front fumant encor d'une ardente besogne,  
L'autre jour, à cheval, dans le bois de Boulogne  
Je courais. [...] (vv. 1-3)

Le parallèle avec *Le Jardin des Plantes* est assez escompté: même si le lieu évo-

qué n'est pas le même, la situation, la contemplation d'une nature printanière qui transmet des sensations de bien-être, le contraste entre la fatigue intellectuelle et le plaisir de l'exercice physique, nous renvoient à des considérations similaires. C'est dans la deuxième partie du texte que se dessine une antithèse frappante avec l'ancien poème: une rencontre féminine est encore au centre de ce second volet, mais au lieu de la jeune fille à la «noire prunelle», aux «blanches dents» et à la «main potelée», avec laquelle le poète entame une liaison joyeuse et presque enfantine encore, dans le Bois l'apparition est celle d'une vieille «au front gris», «à l'œil creux», dont la main ressemble à celle d'un squelette, et qui traduit l'image de la déchéance et de la mort.

\* \* \*

Dans le but de tracer un bref bilan récapitulatif de notre lecture de la «poésie de Paris» de Théophile Gautier, nous mettrons tout d'abord l'accent sur la richesse thématique que ce *corpus* comporte: les différentes visions de Paris que ces textes présentent renvoient à nombre de grands thèmes et d'instances idéologiques romantiques, tels le rapport entre macrocosme et microcosme, et particulièrement entre l'homme et son cadre de vie quotidien. L'idéal – qui se lit en filigrane dans ces textes – d'une ville qui conjugue modernité et beautés naturelles, la recherche d'une présence de la nature dans l'espace urbain, l'aspiration à une correspondance intime entre l'individu et son milieu sont autant de *leitmotivs* récurrents dans ces compositions. Encore, la conscience d'une harmonie profonde entre l'homme et la nature – même une nature domestiquée et familière comme celle des jardins citadins – est à l'origine de ce penchant à rechercher l'inspiration poétique dans un décor naturel, qui est si commun chez les romantiques. On peut aussi considérer comme partiellement relié à ce dernier motif le grand thème de la flânerie, que notre auteur aborde dans quelques textes, même si de manière un peu marginale, et qui connaîtra le plus vif succès dans les décennies à venir.

Plusieurs textes de notre *corpus* renvoient aussi à quelques-unes des grandes dichotomies qui structurent la pensée romantique, à savoir l'opposition entre Orient et Occident, entre paysage proche, urbain, et paysage exotique – dans ce cas Paris est envisagé comme l'emblème de la civilisation occidentale – ou encore entre modernité et antiquité, dualisme au sein duquel Paris représente généralement la vie moderne avec son bagage de médiocrité, de vénalité, de frénésie, d'éphémère. Cette dichotomie peut être représentée par une opposition entre vision interne et externe, comme dans *Nostalgies d'obélisques* ou dans *L'Odalisque à Paris*: dans ces deux textes Paris représente les valeurs de la modernité comparées à celles d'un monde lointain, exotique, qui symbolise également l'antiquité, envisagée de façon plus ou moins positive. Mais la même dichotomie peut parfois être figurée par une opposition totalement interne, qui met en parallèle deux visages différents de Paris: dans *Notre-Dame*, l'immense ville, emblème de la modernité, renferme le joyau antique de la cathédrale, symbole de sublimité dans la mesquinerie de la ville moderne, qui, de ce fait, est montrée comme contenant en elle-même sa propre antithèse.

La variété des perspectives considérées est un autre élément important pour la compréhension de notre *corpus*; deux points de vue différents sur la ville se succèdent et s'alternent au fil des textes: un point de vue général, totalisant – dans lequel Paris est envisagé comme une entité unique, un être vivant d'une vie complexe et souvent contradictoire – et un autre restreint, qui prend en considération des aspects, des lieux, des points précis dans la ville. Dans le premier cas, Paris peut être vu comme une représentation figurée, par synecdoque, de la civilisation française, ou, métaphoriquement, comme l'exemple par excellence de la ville moderne et d'une conception moderne de l'existence. Dans le deuxième cas, les aspects ou les éléments particuliers



du paysage parisien qui sont tour à tour focalisés – et qui peuvent se ranger sous trois catégories: les jardins, les monuments, les édifices – se chargent de significations et de symboliques différentes.

Si dans le *corpus* examiné on peut déceler une évolution dans les perspectives prises en compte, on remarquera une première phase (celle des *Poésies*) où le point de vue est toujours limité à un aspect ou à un milieu précis, suivie d'un élargissement à une optique plus vaste et générale dans une période successive; la production de la maturité, en revanche, voit les deux perspectives alterner ou se mélanger. Deux textes, cependant, nous semblent particulièrement intéressants, qui combinent les deux perspectives: il s'agit de *Notre-Dame* et de *Nostalgies d'obélisques*. Dans le premier le point de vue de la description est tout d'abord limité à la cathédrale, ensuite il comprend la ville entière: ce changement comporte une opposition dans laquelle on voit la modification du point de vue – de restreint à général, entre l'église et la ville, mais aussi du haut en bas et de l'intérieur à l'extérieur de la cathédrale – se charger d'exprimer le sens profond du texte. Le cas de *Nostalgies d'obélisques* est encore plus complexe et intéressant, puisqu'il associe toutes les perspectives possibles: le regard du poète considère un objectif restreint – un monument parisien –, mais c'est ce même monument qui se charge de la description de la ville, qui, elle, est faite sous une optique globale, totalisante. Une image complètement opposée de la ville vient ensuite d'un locuteur éloigné, qui voit Paris dans un cadre de rêverie et d'idéalisation. Dans ce texte, une fois de plus, l'alternance et le croisement de points de vue et de perspectives participent à l'explicitation des thèmes de fond du poème, centré sur l'éternelle dichotomie entre l'ici et l'ailleurs, sur l'état spleenétique qui accable l'existence humaine, sur l'inévitable relativité de l'expérience et le rêve toujours déçu d'un pays idéal.

En ce qui concerne les typologies textuelles, il faut dire que les textes de description «pure» sont relativement rares: dans cette catégorie nous citerions l'exemple de *Fantaisies d'hiver*, qui apparaît comme le poème le plus typiquement parnassien de notre *corpus*. La plupart des textes nous semblent d'ailleurs orientés plutôt dans le sens d'une vision philosophique ou «moralisée» de la ville: emblème d'une conception moderne de l'existence, mouvementée, souvent frénétique, parfois aussi «bourgeoise» et peu poétique, Paris est tour à tour opposé aux pays exotiques, ou bien à l'antiquité, ou encore à la nature envisagée comme un cadre de vie plus noble ou plus vivifiant pour l'homme.

Un certain nombre de textes à l'allure nettement descriptive, et plutôt concentrés dans les œuvres de jeunesse – tels *Le Luxembourg*, *Soleil couchant*, *Point de vue*, *Pan de mur* – renferment une signification «moralisée» assez évidente, même si elle n'apparaît pas au niveau superficiel et explicite du discours. Les premiers poèmes, opposant une vision de la nature citadine – les jardins, le soleil couchant – à une vision plus générale de la ville et à celle de quelques édifices urbains, nous renvoient à une réflexion importante sur le rapport que l'homme entretient avec son milieu. Cette réflexion semble se résumer dans le vaste poème intitulé *Paris*, dans lequel l'auteur oppose une vision de la nature sublime aussi bien que de la nature domestique, à une image chaotique et hallucinée de la grande ville, qui est, à la fin, philosophiquement et simplement acceptée comme le seul cadre de vie possible ou disponible:

Perpétuel contraste, éternelle antithèse,  
Paris, la bonne ville, ou plutôt la mauvaise,  
Longs grincements de dents et beaux concerts. Voilà!  
– Cependant moi, poète et peintre, je vis là.

Quelle serait donc l'image «affective» de Paris qui se dégage de ce *corpus* de

poèmes qui s'échelonnent depuis le début jusqu'à la fin de la carrière poétique de notre auteur, et qui sont disséminés dans presque tous ses recueils de vers? Les impressions, les sentiments, les états d'âme, les réflexions suscités par les différentes visions de Paris sont caractérisés par la plus grande variété, mais on peut toutefois déceler quelques éléments d'une évolution. Dans la première phase de la production gautiérienne – celle qui occupe approximativement les années 1830 – on assiste à un passage assez évident d'une évocation généralement heureuse, ou au moins sereine (qui s'exprime dans des textes tels que *Le Luxembourg*, *Au Jardin des Plantes*, *Soleil couchant*) à une conception plus critique (qu'on voit, par exemple, dans *Point de vue* et *Pan de mur*), pour arriver à une vision moins uniforme, qui met en valeur les contrastes du paysage urbain, de sa vie, de la foule qui l'habite, montrant surtout la grande ville sous une optique double et parfois même ambiguë; ce point de vue se trouve dans des textes comme *Paris*, *Ce monde-ci et l'autre*, *Notre-Dame*.

On pourrait également observer qu'un sentiment de sympathie envers la ville est le plus souvent associé à la contemplation d'une nature urbaine et familière qui permet une relation d'amitié et presque de complicité entre l'homme et la ville, et qui s'exprime surtout dans la «poésie des jardins» de la première jeunesse de Gautier, mais qui se retrouvera encore dans des poèmes de la maturité comme *Fantaisies d'hiver*. Une vision négative, par contre, s'exprime plus souvent dans des textes centrés sur des visions totalisantes de Paris, dans lesquelles la ville sert généralement d'exemple pour stigmatiser les défauts de la vie moderne.

Dans les recueils de la maturité, postérieurs aux années 1840, les textes consacrés à Paris fixent des images d'appréciation indiscutable (*Fantaisies d'hiver*, *L'Odalisque à Paris*), ou de contrastes plus ou moins frappants (*Nostalgies d'obélisques*, *La Mansarde*, *Au Bois de Boulogne*); le seul texte qui présente une image sombre de la ville est *Le vingt-sept mai*, mais plutôt dans une optique de dénonciation de la guerre que de critique de la ville ou de la vie citadine.

On peut donc conclure qu'une image totalement péjorative de Paris est assez rare chez Gautier, et qu'elle s'atténue au fur et à mesure que le poète se raffermirait dans la conception de la vie et de la poésie qui caractérise sa maturité humaine et artistique; une conception qui voit s'estomper les grands contrastes de la jeunesse en faveur d'une acceptation désenchantée mais souriante d'un mal de vivre inéluctable, accompagnée d'une attention simple et chaleureuse pour les êtres et les choses et d'une foi profonde dans le pouvoir de l'art de transfigurer et de rendre précieux tous les objets qui constituent le réel.

GIOVANNA BELLATI

(1) Pour une édition récente et complète des poèmes de Gautier, voir : TH. GAUTIER, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Michel BRIX, Paris, Bartillat, 2004 (basée sur les éditions préparées par Gautier lui-même à partir de 1845); pour une vision plus strictement chronologique de la création et de la publication des œuvres on pourra se reporter à l'édition de R. JASINSKI (*Poésies complètes*, Paris, Firmin-Didot, 1932): dans nos citations nous avons gardé, par commodité, les titres des six premiers textes de notre corpus, tels qu'ils se trouvaient dans cette édition, basée sur les recueils originaux. Pour un complément d'information sur le thème de Paris dans la poésie et la littérature: P. CITRON, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Editions de Minuit, 1961; G. NUVOLATI, *Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il Mulino, 2006; É. HAZAN, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2002.

(2) Ces trois premiers textes ont été publiés pour la première fois dans le recueil *Poésies* de 1830.

(3) Les textes de ce deuxième groupe ont paru pour la première fois avec *Albertus*, en 1832; *Paris* avait déjà été publié dans le «*Mercur* de France au XIX<sup>e</sup> siècle» du 11 juin 1831.

(4) Ce troisième groupe a été publié dans les *Poésies diverses*, rattachées à la *Comédie de la Mort* dans l'édition de 1838; *Le Sphinx* avait déjà paru dans «*La France littéraire*» en août 1836 (sous le titre *Nos chimères*), *Ce monde-ci et l'autre* dans le «*Cabinet de lecture*» du 4 juillet 1833, *Notre-Dame* dans le recueil des *Annales romantiques* de 1834.

(5) Ces trois textes appartiennent à des éditions différentes d'*Emaux et Camées* (1852, 1858, 1872); *Nostalgies d'obélisques* avait déjà paru dans «*La Presse*» du 4 août 1851, *Fantaisies d'hiver* dans la «*Revue de Paris*» du 1<sup>er</sup> février 1854.

(6) Les trois derniers textes ont été recueillis dans les *Poésies complètes* de 1875-1876, mais *L'Odalisque à Paris* avait d'abord paru dans «*La Liberté*» du 4 mai 1867.

(7) Dans les *Poèmes* de 1830, Gautier avait aussi publié *Far niente*, qui sera supprimé dans l'édition complète de 1845.

(8) Nous entendons par là des textes uniquement descriptifs, qui ne font aucune place à l'expression de sentiments ou de sensations, mais dans lesquels l'attitude intérieure du locuteur se déduit de la description même.

(9) Le poème fut publié pour la première fois dans les *Annales romantiques* de 1834, mais Spoelberch de Lovenjoul cite un manuscrit autographe daté du 2 octobre 1831 et sous-titré «*Ode. À Victor Hugo*» (C. DE SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, t. I, pp. 52-53).

(10) «*Ton livre dans la poche, aux tours de Notre-Dame/Je suis allé souvent, Victor, À huit heures, l'été, quand le soleil se couche*» (vv. 8-10).

(11) Publié d'abord dans «*La Presse*» du 5 juin 1840, ce poème fut ensuite recueilli dans *España* et publié dans les *Poésies complètes* en 1845.

(12) L'image de la Chimère peut d'ailleurs se rapprocher de *Chacun sa chimère*.

(13) Le premier des trois textes, *Nostalgies d'obélisques*, est pourtant un exemple intéressant d'un point de vue double, à la fois externe et interne:

celui du poète – implicite et restreint – et celui de l'obélisque même, qui est totalisant et prend en compte la ville comme entité unique.

(14) Gautier donne une description semblable du «*spleen lumineux de l'Orient*» dans le conte *Une nuit de Cléopâtre*.

(15) L'image du cygne qui «*s'est pris en nageant*» dans le bassin des Tuileries n'est pas sans rappeler le symbole utilisé par Mallarmé dans *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*.

