

Table des matières



• GABRIEL MOYAL	3
<i>Traduire l'Angleterre : Le Shakspeare de François Guizot</i>	
• CHRISTINE SUKIC	16
<i>« Il est Shakespeare ! » : le génie shakespearien dans quelques Vies françaises</i>	
• LADAN NIAYESH	30
<i>« Point de Shakespeare, rien ; un ouvrage manqué » : I Capuleti e i Montecchi de Bellini et le « Shakespeare » de Berlioz</i>	
• CHANTAL SCHÜTZ	38
<i>« That song tonight will not go from my mind » : souvenir mélodique et résonances shakespeariennes dans l'opéra du XIX^e siècle</i>	
• EMILIE ORTIGA	50
<i>Balzac le « shakespearien » ? : Shakespeare dans La Cousine Bette</i>	
• FLORENCE KRÉSINE	65
<i>Shakespeare-Gautier : trait d'union, trait de génie</i>	

SHAKESPEARE-GAUTIER :
TRAIT D'UNION, TRAIT DE GÉNIE

Florence Krésine

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3



Résumé : Le génie du théâtre de Shakespeare est au cœur de l'écriture de Gautier. Quelle est donc la nature du lien qui unit Shakespeare et Gautier ? Dans son œuvre de fiction, il est des références explicites à Shakespeare, mais aussi des procédés littéraires comme le « saut de pensée » ou le théâtre d'ombres, qui ne sont pas sans rappeler certaines pièces de Shakespeare. Qu'il s'agisse de *Mademoiselle de Maupin*, de *Partie carrée* ou d'*Avatar*, les personnages subissent une métamorphose proprement shakespearienne. Le trait d'union est la trace qu'elle laisse sur le corps du texte. Comment, dans l'œuvre critique de Gautier, les Génies sont-ils salués et célébrés ? Gautier chante les louanges de Shakespeare et vante les mérites de son art, trait d'union entre les écrivains de génie. Hugo est adulé. Balzac et Goethe sont vénérés car ils jouissent du « don d'avatar » ou de réincarnation de l'écrivain. Pourtant si, lorsqu'il fait l'éloge du génie, Gautier manie l'hyperbole à tour de bras, ses écrits peuvent à l'occasion témoigner de quelque impertinence.

Mots-clés : génie, lien, théâtre d'ombres, avatar, louanges, hyperbole.

Abstract: The genius of Shakespeare's theatre is at the heart of Gautier's writing. So, what is the nature of the link between Shakespeare and Gautier? In his fiction, there are explicit references to Shakespeare but also literary devices like the "saut de pensée" or the theatre of shadows, that are very much reminiscent of his plays. Whether in *Mademoiselle de Maupin* or *Partie carrée* or *Avatar*, the characters undergo a truly Shakespearian metamorphosis. The hyphen is the mark it leaves on the body of the text. How are writers of genius successively hailed and celebrated by Gautier in his critical work? Gautier eulogizes over Shakespeare, extols the virtues of his art, which is the link between writers of genius. Hugo is idolized. Balzac and Goethe are venerated for they are in full possession of the gift of "avatar" or reincarnation. However, even while he praises genius and uses hyperboles with a vengeance, on certain occasions his writings can testify to some impertinence.

Keywords: genius, link, theatre of shadows, avatar, to eulogize, hyperbole.

Théophile Gautier fut conteur, poète, auteur de pièces de théâtre, mais également critique dramatique, critique d'art et feuilletoniste. La plupart de ses récits furent publiés dans des revues contemporaines : *La Presse*, la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue de Paris* ou le *Moniteur Universel*. Inversement, les « romans goguenards » que fit Gautier des Jeunes-France, une satire de la critique littéraire et de ses vicissitudes, ont été publiés en volume. Il en est de même pour la préface de *Mademoiselle de Maupin*.

Tout lecteur de Gautier est bientôt frappé par la propension qui est la sienne à nommer Shakespeare, à en appeler à son génie. La prolifération du verbe, la débauche de couleurs et le sentiment de la vastitude de l'esprit et de l'âme ont bien des affinités avec le théâtre de Shakespeare et ses vastes proportions. Mais pour Gautier, le génie n'est pas cet être singulier, en marge, méconnu, ou pire, méprisé. Le génie a une ascendance et appartient à une famille. Ainsi, Sophocle serait apparenté à Shakespeare¹ et le « vieil Eschyle », c'est « ce Shakespeare grec »². Victor Hugo voit pareillement en Shakespeare la continuation d'Eschyle et en Eschyle « Shakespeare l'Ancien »³.

Le problème qui se pose est de comprendre quelle est la nature du lien fort qui unit Shakespeare et Gautier, qui tisse sa toile à la fois dans l'œuvre de fiction et dans l'œuvre critique, celle du trait d'union, le trait de génie de Gautier.

Je me propose de dégager des éléments définitoires de « Shakespeare-Gautier » qui relie le théâtre de Shakespeare à l'œuvre de fiction de Gautier. Puis, je m'efforcerai de cerner le lien qui caractérise « Gautier-Shakespeare », lorsque Gautier se fait le commentateur du théâtre de Shakespeare, en examinant son œuvre critique de feuilletoniste, de biographe, sa correspondance mais aussi certaines des biographies publiées après sa mort.

SHAKESPEARE-GAUTIER

Corps et ombres du théâtre de Shakespeare dans l'univers de Gautier

Le génie du théâtre de Shakespeare est au cœur de l'écriture de Gautier. Selon un article consacré à l'inscription théâtrale dans l'œuvre narrative, on ne dénombre pas moins de quarante-trois occurrences sur les cent trente-cinq citations ou allusions au théâtre⁴. Shakespeare, parmi les Génies, est nettement en tête, devant Homère ou Dante.

Ce sont avant tout les grandes tragédies de Shakespeare qui témoignent de l'existence de ce lien étroit entre les deux œuvres. Elles semblent assumer la fonction d'une basse lancinante, qui se mêle au chant ou en est le contrepoint. Il est toutefois des indices précis et positifs qui soulignent la présence d'un certain nombre de comédies. L'exemple le plus pertinent est sans doute *Comme il vous plaira* dans *Mademoiselle de Maupin*. Mais

¹ Théophile Gautier, *L'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, 2^e série, p. 201.

² Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1818-1842], Claudine Lacoste-Veysseyre (éd.), Pierre Laubriet (dir.), 12 tomes, t. 1, Genève - Paris, Droz, 1985, p. 201.

³ Victor Hugo, *William Shakespeare* (1864), Paris, Flammarion, Collection Garnier Flammarion, 2003, p. 138.

⁴ Marc Eigeldinger, « l'Inscription du théâtre dans l'œuvre narrative », *Romantisme*, vol. 12, n°38, 1982, p. 141-150.

d'autres comédies s'y trouvent « pêle-mêle », auprès de références aux tragédies. Les histoires, que Gautier appelle plutôt chroniques, ne sont en revanche jamais représentées que par Falstaff. Il se trouve être le premier des personnages shakespeariens dont le nom figure dans l'œuvre, plus exactement dans la première nouvelle, *La Cafetière*, publiée en 1831⁵. Dans *Partie carrée*, la « panse de Falstaff »⁶ est l'incarnation du génie rabelaisien de l'hôtellerie mais Falstaff absent des auberges fréquentées par le Jeune-France en voyage, ce dernier loge dans des « hôtelleries sans génie particulier qui les habite »⁷. Dans le *Bol de punch*, l'impossibilité de la tâche à accomplir semble s'incarner dans un éclectisme baroque, proprement falstaffien, dans « que sais-je ! Un fouillis, un chaos indébrouillable, à faire tomber la plume de lassitude au nomenclateur le plus intrépide, à Rabelais ou à Charles Nodier »⁸. En réalité, ce brouillage des genres est la combinaison homologue du « comical-tragical-historical » de Polonius dans *Hamlet* qui est en quelque sorte la signature de Shakespeare. Dans le roman de Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, « Ce pêle-mêle et ce désordre apparent » agissent à l'instar d'un révélateur des fantasmes de l'auteur⁹. Le théâtre fantastique, ce « théâtre de l'impossible », qui est l'héritage de la tradition shakespearienne, a pour règle la *concordia discors*, une harmonie discordante, celle qui règne au sein de la famille la plus unie : « ô la belle famille ! [...] :Perdita, Rosalinde, Célie, Pandorus, Parolles, Silvio, Léandre et les autres »¹⁰. Les noms de deux des personnages de Gautier, les deux derniers, sont d'ailleurs mêlés à ceux de Shakespeare¹¹.

La relation analogique entre le texte de Gautier et les pièces ou personnages de Shakespeare auxquels le texte renvoie est souvent explicite et l'effet de reprise ou de rebond souvent heureux. La citation de *Comme il vous plaira* dans *La Jeune-France passionnée* est mise en exergue dans *Celle-ci ou celle-là*. Les deux citations suivantes, respectivement tirées d'*Avatar* et d'*Onophrius*, attestent également du lien étroit entre les deux œuvres : « Comme Roméo oublie Rosaline à l'aspect de Juliette »¹² ou « cela me fit penser à la scène des fossoyeurs dans *Hamlet* »¹³. Dans un autre récit, *Jettatura*, Miss Ward ressemble à ces « héroïnes de Shakespeare chastement hardies, virginalement résolues,

⁵ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, « La Cafetière », Paris, Gallimard, Collection Folio, 1981, p. 50 : « Un des portraits, le plus ancien de tous, celui d'un gros joufflu à barbe grise, ressemblant, à s'y méprendre, à l'idée que je me suis faite du vieux sir John Falstaff, sortit, en grimaçant, la tête de son cadre et, après de grands efforts, ayant fait passer ses épaules et son ventre rebondi entre les ais étroits de la bordure, sauta lourdement par terre ».

⁶ Théophile Gautier, *Partie carrée*, Paris, Jacques-Marie Laffont éditeur, 2010, p. 4.

⁷ Théophile Gautier, *Les Jeunes France, romans goguenards*, « Figaro, 4 octobre 1831, Le Jeune France en voyage », Paris, Édition des autres, Collection Chimères, 1979.

⁸ *Ibid.*, p. 214. Notons l'existence d'un ouvrage de Charles Nodier dont le titre est *Pensées de Shakespeare extraites de ses ouvrages*.

⁹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Honoré Champion, Collection Champion Classiques Littératures, 2011, p. 295.

¹⁰ *Ibid.*, p. 295-296.

¹¹ Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Paris, Charpentier, 1902, p. 105 : « Peut-être ferait-il mieux encore de ne pas mettre de noms du tout [...] j'aimerais autant pour ma part les vieux noms consacrés de Silvio, de Léandre, de Persida, de Graciosa, qui donnent aux pièces où ils sont empruntés un air d'invraisemblance charmante ».

¹² Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Avatar », *op. cit.*, p. 224.

¹³ Théophile Gautier, *Les Jeunes France, romans goguenards*, « Figaro, 4 octobre 1831, Le Jeune France en voyage », *op. cit.*, p. 50.

dont l'amour subit n'en est pas moins pur et fidèle, et qu'une seule minute lie pour toujours »¹⁴. Dans les récits fantastiques ou dans les « romans goguenards », le désordre ou du moins la bizarrerie, un sentiment d'étrangeté qui trahissent le trouble, une vive inquiétude, forment un contraste assez saisissant avec le caractère très formel de la référence explicite.

Pourtant, dans *Henry V*, Fluellen et le caractère outré du recours à l'analogie et à la comparaison sont ridiculisés :

Je ne parle que par manière d'analogie et de comparaison : de même qu'Alexandre a tué son ami Clytus, étant dans ses bières et boissons, de même aussi Harry Monmouth, étant dans son bon sens et sa pleine raison, a chassé le gros chevalier au pourpoint ventru ;

I speak but in the figures and comparisons of it: as Alexander kill'd his friend Cleitus, being in his ales and his cups, so also Harry Monmouth, being in his right wits and his good judgements, turned away the fat knight with the great belly-doublet;¹⁵

Dans les récits de Gautier, la comparaison avec Shakespeare est parfois d'une ironie mordante comme, au lieu d'être complimentée, Juliette est soudain désavouée et Roméo tourne le dos à son propre rôle : « Roméo haschichin eût oublié Juliette [...] Je dois convenir que la plus belle fille de Vérone, pour un haschichin, ne vaut pas la peine qu'on se dérange »¹⁶. Le nouvel adepte de l'hôtel Pimodan du *Club des haschichins* a beau s'en défendre (car il est « éperdument amoureux de l'ange de jeunesse et de beauté créé par Shakespeare »¹⁷), Shakespeare n'en semble pas moins cité à comparaître, convoqué par le juge haschichin en extase pour une étrange théo/dicée ! Car cette fois, il faut bien le dire, le théâtre du divin Shakespeare, bien qu'innocenté, disculpé malgré les indignes tréteaux, n'agirait plus que sur son esprit, et plus du tout sur ses sens... Le miracle n'opère plus ! Gautier réitère ou récidive avec *Avatar* : « et la comtesse Labinska vaut bien la fille des Capulets »¹⁸. Dans *Fortunio*, la référence au roman d'amour de *Roméo et Juliette* se double du désir brutal de « donner le coup d'épingle dans cette bulle gonflée d'un soupir d'amour, que l'on appelle héroïne de roman »¹⁹. Mais, inversement, Juliette est rétablie dans ses droits dans *La Toison d'or* car il faut prendre garde à ne pas prendre « les linges pendus aux croisées pour l'écharpe de Juliette penchée vers Roméo »²⁰.

La référence explicite, qui a du « corps », ainsi que nous venons de le voir, côtoie l'allusion, dont le caractère parfois vague, simplement esquissé, ajoute à la subtilité des relations qu'entretiennent Shakespeare et Gautier. Un premier exemple qui présente un caractère d'évidence est celui de la barque de cérémonie de Cléopâtre, dont le personnage

¹⁴ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Avatar et récits fantastiques*, « Jettatura », *op. cit.*, p. 398.

¹⁵ William Shakespeare, *Histoires II (Œuvres complètes IV)*, « La Vie du roi Henry V », Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de La Pléiade, 2008, IV.7.12, p. 914-915.

¹⁶ Théophile Gautier, *Le Club des haschichins*, Paris, Herne, Collection Carnets de l'Herne, p. 38.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Jettatura », *op. cit.*, p. 255.

¹⁹ Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, « Fortunio », Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 668.

²⁰ *Ibid.*, p. 792

crée un réseau d'images solidaires dans le récit antique de Gautier. Ainsi, l'image de la barque dans *Fortunio* (« une petite barque dorée et peinte couverte d'un tendelet de soie »²¹) éveille l'écho de l'énervante description de Cléopâtre et de la barque dans la pièce de Shakespeare, qui puise son inspiration dans *Vies Parallèles* de Plutarque :

[...] Sa personne, elle
Rend toute description indigente : elle reposait
Sous un pavillon de soie tissée d'or,
Plus belle qu'aucun tableau de Vénus où l'on voit
L'imaginaire surpasser la nature²².

[...] For her own person
It beggar'd all description : shed lie
In her pavilion, cloth of gold, of tissue,
O'er picturing that Venus where we see
The fancy outwork nature²³.

Un second exemple est la fin tragique de Paul d'Aspremont dans *Jettatura* car ses yeux crevés sont des « prunelles atones »²⁴. Elle rappelle étrangement *Le Roi Lear* et la tirade d'Edgar, qui craint de plonger son regard dans l'abîme. On songe également à la fin de Gwynplaine dans *L'Homme qui rit*, écrit et publié bien plus tard par Victor Hugo.

Héros et héroïnes de l'univers de Shakespeare et de celui de Gautier sont-ils donc comme le corps et l'ombre, inséparables ? Le lien établi entre ces deux univers est le pli, la bordure de l'espace mental aussi bien que textuel. L'entrée dans la figure surgit parfois à l'apogée dans la lecture du récit, telle une crête au sommet de la vague ; ou ironique, elle subit un processus de défiguration et apparaît dans le creux de la vague, substituant le bathos au pathos. Dans ce même récit, *Jettatura*, le mouchoir, qui rappelle fortement celui dont Othello a fait don à Desdémone, est « le trait d'union terrible entre leurs haines »²⁵. Le foulard « tranché » ou le mouchoir « coupé » est l'épitomé de l'articulation, de la jointure, mais aussi de la disjonction dans l'espace textuel Shakespeare-Gautier du récit²⁶. Dans *Théâtre de poche*, les ombres des personnages de Shakespeare se muent en ombres persistantes, ironiques : « Aurait-on cru cela, l'eussiez-vous cru, Desdemona ? »²⁷. En plus de la référence explicite à *Othello*, la métaphore shakespearienne de « l'ombre qui passe » de *Macbeth* fonde l'étrange et inquiétant théâtre d'ombres d'*Une Larme du diable* : « La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur, / Qui se pavane et se démène son heure durant sur la scène, / Et puis qu'on n'entend plus »²⁸. Le mot « shadow » dans le

²¹ Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, « Fortunio », *op. cit.*, p. 700-702.

²² William Shakespeare, *Tragédies II (Œuvres complètes II)*, « Antoine et Cléopâtre », *op. cit.*, II.2.205-209, p. 797.

²³ *Ibid.*, II.2.205-209, p. 796.

²⁴ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Jettatura », *op. cit.*, p. 440.

²⁵ *Ibid.*, p. 424.

²⁶ *Ibid.*, p. 425.

²⁷ Théophile Gautier, *Théâtre de poche*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855, p. 34.

²⁸ William Shakespeare, *Tragédies II (Œuvres complètes II)*, « Macbeth », *op. cit.*, V.4.25-26 : « Life's but a walking shadow, a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more ».

théâtre de Shakespeare désigne d'ailleurs à la fois l'acteur, l'ombre ou le spectre. Dans le théâtre de Gautier, l'ombre qui s'attarde consacre le personnage mais la sacralisation se complique d'une tentative de désacralisation, source d'une « jouissance » qui permet d'« ouïr le sens » de l'inouï.

Pour Gautier, Shakespeare est la formule magique géniale, entre l'aspect formel du texte, sa forme littéraire d'une part et la formule inhérente au rite, à la célébration pompeuse, baroque du mythe d'autre part, même, paradoxalement, lorsqu'il y a démythification. La référence ou l'allusion à Shakespeare constituent le pré-texte, dont l'étymologie est le latin *praetextus*, qui signifie « bord ». Le texte de Gautier prend alors l'allure d'un trompe-l'œil, qui intègre le chef-d'œuvre. Le nom de Shakespeare assume la fonction de *cartellino*, le signe du génie, ou tout au moins un signe de distinction dans le tableau de maître.

Les impossibilia : saut de pensée, partie carrée et avatar

Lorsque le lien se fait plus lâche et que la relation n'est plus soudée par les nombreuses références et allusions à Shakespeare, le trait le plus saillant de cette entité Shakespeare-Gautier serait sans doute les effets de rupture syntaxique dans la grammaire du texte, qui mettent au jour l'existence d'invraisemblables *impossibilia* dans le corps du texte. Celles-ci débouchent d'ordinaire sur une aporie que le texte transcende.

Dans *Partie carrée*, c'est le « privilège du romancier » que de « sauter, sans transition aucune » d'un bouge dans la plus élégante des maisons²⁹. Le « saut de pensée »³⁰ existe donc au sein de l'œuvre de Gautier, en synchronie. Le marchepied qui s'abat devant les deux fiancés est, dans l'imaginaire de l'œuvre de Gautier, « le point de départ d'un pays à un autre, de la misère au luxe, de l'insouciance au souci »³¹. Il est le vecteur de l'ambition sociale, « le trait d'union entre celui qui est rien et celui qui est tout »³². Le « saut de pensée » existe aussi en diachronie. Dans le récit de Gautier, sur le point de trahir le serment qu'il avait fait, le mariage lui étant interdit, Benedict est séquestré dans un lieu mystérieux et tombe dans un horrible bouge. Outre la référence à Ugolin³³, la scène, qui emprunte au roman gothique, n'est pas sans rappeler étrangement le sort que subit Clarence, le parjure, qui épouse la fille de Warwick mais périt de la main de vils assassins dans *Richard III*. Le cauchemardesque trajet de la barque sur l'eau « amalgame » le rêve de Clarence, dont la conscience endormie sombre dans les profondeurs abyssales, et celui de Richard, dont le cauchemar constitue la chronique de la vengeance annoncée par les esprits des morts, victimes de sa cruauté³⁴ :

²⁹ Théophile Gautier, *Partie carrée*, *op. cit.*, p. 155.

³⁰ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Le Pied de momie », *op. cit.*, p. 141 : « Par un de ces sauts de pensée si fréquents dans les rêves [...] ».

³¹ Charles de Spaelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Gautier*, 1830-1851, 1887 (1830 ou 1831), Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. 2, p. 104.

³² *Ibid.*

³³ Voir Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ugolino* [ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, 1768], Grenoble, Ellug, 1998.

³⁴ William Shakespeare, *King Richard III*, Antony Hammond (éd.), Londres, The Arden Shakespeare, 2007, 5.3.132.

Ghost of Clarence: Let me sit heavy on thy soul tomorrow—.

La scène décrite dans *Partie carrée* fait pareillement appel à la représentation de l'incube dans une atroce vision du fleuve menant aux Enfers : « et l'eau pesante retombait sur elle-même avec un soupir d'oppression et d'épuisement, comme celui qui sort d'une poitrine sur laquelle s'est assis le cauchemar ». Suit une évocation des sorcières de *Macbeth* : « Le vent poussait des plaintes semblables aux cris d'un enfant qu'égorgent des sorcières pour leur œuvre sans nom »³⁵. Le roman *Partie carrée* ou certaines nouvelles, comme *La Morte amoureuse*, révèlent donc plus particulièrement un goût pour le gothique, mais aux antipodes, « les romans goguenards » des *Jeunes-France* de Gautier, pastiche ironique, ne sont, précisément, pas « gothiques ».

Le « saut de pensée »³⁶ d'*Arria Marcella* ou du *Pied de momie* enclenche le mécanisme du saut en arrière dans le temps, comparable en cela au saut en avant, le vaste intervalle de seize années du *Conte d'hiver*, signalé par la figure allégorique du Temps. Il jette un pont entre Shakespeare et Gautier, particulièrement dans la sombre comédie, *Le Marchand de Venise*, car le marchand de bric-à-brac du *Pied de momie*, récit antique, est une figure voisine de Shylock et l'image emblématique du « pied de chair » de celle de « la livre de chair ». « En vérité, Nérissa, mon petit corps est las de ce grand monde », s'afflige Portia dans la confidence faite à Nérissa dans le *Marchand de Venise*³⁷. Dans *Une Nuit de Cléopâtre*, Cléopâtre « s'ennuie horriblement »³⁸, qui dit son ennui à Charmion. Le « vague à l'âme » de Portia offre une certaine affinité avec le mal dont souffre la Cléopâtre de la nouvelle de Gautier. Ce sentiment angoissé, dû à un certain désenchantement que l'héroïne identifie à l'ennui, n'est pas très différent du « Mal du siècle » romantique. Enfin, les deux extrêmes du motif des *impossibilia* sont celui de l'« amour-passion » du roman d'amour décrit dans *Avatar*³⁹, et celui de la néantisation du sujet « Né-mort » dans *Les Jeunes-France*. En politique, le Jeune-France parvient à la conclusion qu'il « est arrivé à ceci – 0 »⁴⁰. Ce « 0 » semble très proche du paradigme shakespearien dont un exemple particulièrement convaincant figure dans *Le Roi Lear* : « à présent, tu n'es qu'un zéro sans chiffre devant. Je suis plus que toi à présent : je suis un Fou, toi, tu n'es rien »⁴¹.

Les parties du corps sont le terrain de prédilection du morcellement du sujet saisi par une angoisse existentielle sur l'« autre scène », celle du rêve. Si dans *Arria Marcella* « le temps est sorti de son ornière »⁴², dans *Hamlet*, le temps n'est-il pas « hors de ses gonds » (« The time is out of joint / [...] That ever I was born to set it right »⁴³) ? Il n'est

³⁵ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 134-135.

³⁶ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Le Pied de momie », op. cit., p. 141 : « Par un de ces sauts de pensée si fréquents dans les rêves, j'entendis la voix fausse et enrouée du marchand de bric-à-brac [...] ». Ibid., *Arria Marcella*, p. 170 : « ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière ».

³⁷ William Shakespeare, *Comédies I (Œuvres complètes V)*, « The Merchant of Venice », op. cit., 1.2.1-2 : « By my troth, Nerissa, my little body is aware of this great world ».

³⁸ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie et autres récits antiques*, « Une nuit de Cléopâtre », Paris, Pocket, Collection Pocket Classiques, 1991, p. 250.

³⁹ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Avatar », op. cit., p. 228.

⁴⁰ Théophile Gautier, *Les Jeunes France*, « Préface », op. cit., IV.

⁴¹ William Shakespeare, *Tragédies II (Œuvres complètes II)*, « King Lear », op. cit., 1.4.164-166, p. 62-63 : « Now, thou art an O without a figure. I am better than thou art now: I am a Fool, thou art nothing ».

⁴² Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres nouvelles*, « Arria Marcella », op. cit., p. 194.

⁴³ William Shakespeare, *Tragédies I (Œuvres complètes I)*, « Hamlet », op. cit., 1.5.189.

pas indifférent que l'expression « to set a bone » signifie « réduire une fracture ». Dans le *Conte d'hiver*, la luxation de l'épaule d'Autolycus joue un rôle somme toute assez similaire à celui du pied embaumé dans *Le Pied de momie* : « J'ai peur, monsieur, d'avoir mon épaule démise »⁴⁴. Le pied de momie est un médiocre serre-papier, « qui s'agitait, se contractait et sautillait sur les papiers »⁴⁵. On pense également à la patte de Dash de *Ménagerie intime* – le bien nommé chien « tiret » en anglais – entourée d'attelles et de bandes. Le chien lui est vendu par un marchand de verres cassés. La nature duale de Dash, trait d'union entre l'homme et la bête est d'ailleurs soulignée : « Est-ce que par hasard, vous seriez un animal ? »⁴⁶ La chatte « Madame-Théophile » est un autre sujet animal clivé, ainsi qu'en témoigne le trait d'union⁴⁷. Le trait d'union révèle la fragmentation du moi, les deux parties constitutives du mot composé semblant achopper l'une contre l'autre. On songe à la fameuse concaténation d'adjectifs composés, qui sont autant d'insultes dont Hal gratifie Falstaff sur le mode hyperbolique. Il se nourrit d'une vision baroque, qui cultive le délictueux, l'excès et le contraste : « Dis donc, boyau à cervelle de glaise, bouffon à tête de bûche, fils de pute obscène, pain de suif grasieux » (« Why, thou clay-brain'd guts, thou knotty-pated fool, thou whoreson, obscene greasy tallow-catch »⁴⁸). Les récits fantastiques de Gautier reprennent pour leur propre compte l'esthétique du baroque, de la perle irrégulière et du maniérisme propre à la période tardive de la Renaissance. Dans *Arria Marcella*, la même stratégie de la comparaison et de l'analogie sert à mettre en valeur le tableau, qui est empreint d'une vision fortement ironique marquée par les contrastes : « [...] comme nous étonnerait sur le boulevard de Gand, un Ioway ou un Botocudo avec ses plumes, ses colliers de griffes d'ours et ses tatouages baroques »⁴⁹.

La « partie-carrée » est un autre des aspects majeurs que revêtent les *impossibilia*. La fiction de Gautier témoigne de sa fascination pour le chassé-croisé et sa correspondance montre qu'il prisait en effet les jeux de « parties carrées »⁵⁰. Le style « carré » est habituellement associé à une certaine raideur, à une certaine rigidité formelle. Mais les croisements, inversions et permutations de la partie carrée font la part belle à l'expérimentation littéraire. La partie carrée, qu'il s'agisse de *Mademoiselle de Maupin*, de *Partie carrée* ou d'*Avatar*, est étroitement liée au thème du double, tel qu'il existe dans Shakespeare par le biais du travestissement (*cross-dressing*), particulièrement dans *Comme il vous plaira* car Rosalinde, déguisée en un jeune homme du nom de Ganymède, assume la fonction de Rosalinde elle-même auprès de son prétendant Orlando. Le personnage de « Théo/dore-Rosalinde », autrement dit Madeleine de Maupin, voit assurément son déguisement la transformer aux yeux des autres personnages, ainsi qu'à ses propres yeux.

⁴⁴ William Shakespeare, *The Winter's Tale*, Oxford, The Oxford Shakespeare, 4.3.73 : « I fear, sir, / my shoulder-blade is out ».

⁴⁵ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Le pied de momie », *op. cit.*, p. 140.

⁴⁶ Théophile Gautier, *Ménagerie intime*, Paris, Édition des Équateurs, 2008, p. 91-93.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁸ William Shakespeare, *Histoires II (Œuvres complètes IV)*, « l'Histoire d'Henry IV », *op. cit.*, 2.4.212-214, p. 310-311.

⁴⁹ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Arria Marcella », *op. cit.*, p. 188-189.

⁵⁰ Théophile Gautier, *Correspondance générale*, 1849-1851, *op. cit.*, n°1238.

C'est ainsi que « la symétrie bizarre », « les combinaisons renversées » du « chassé-croisé » permettent de permuer et de croiser les amants ou les époux séparés dans *Partie carrée* (notons les rimes Benedict et Edith, d'une part, et la chaîne allitérative Amabel Vyvian et Volmerange d'autre part)⁵¹. Il en est de même pour Octave-Labinsky et Olaf-de Saville. Cette partie carrée contamine les lieux dans lesquels les êtres évoluent, particulièrement dans le récit *Partie carrée*, d'abord nommé la *Belle-Jenny*, car l'emploi du trait d'union y est constant pour signifier la division du moi et l'échange. *Partie carrée* est une « comédie des erreurs » shakespearienne qui bascule bien vite dans la tragédie.

Les diverses influences qui s'exercent sur l'auteur de *Partie Carrée* sont celle de Shakespeare, et peut-être, celle de Ben Jonson. Falstaff est introduit dès le début du roman. De même que dans *Comme il vous plaira*, Jaques, le mélancolique, compagnon de Robin des Bois qui pleure la mort imminente du cerf abattu par le chasseur, le hors-la-loi Jack est vêtu de « drap vert de Lincoln »⁵² et pleure la mort du cheval Black. Quant à l'influence de Ben Jonson, elle réside dans l'allusion possible au chien « Crab » dans *Les deux Gentilhommes de Vérone* et à *l'Ile des chiens* : « On sortit enfin de la ville de navires dont les quartiers se groupent à partir du pont de Londres jusqu'à l'île des Chiens [...] »⁵³. Cette pièce, sur laquelle l'Angleterre avait jeté l'anathème et à laquelle Shakespeare fait sans doute allusion dans sa comédie, fut censurée et Ben Jonson jeté en prison⁵⁴. En outre, *L'Homme qui rit* de Victor Hugo, publié en 1869, n'est pas sans évoquer certains passages du roman de Gautier. Dans le récit de Gautier, le narrateur précise que « le rocher de Shakespeare » est « doublé »⁵⁵. Le terme « doublé » peut être appréhendé dans son acception maritime, mais l'idée de triompher de la difficulté ou d'un adversaire ne peut être écartée. Les deux dramaturges de la Renaissance anglaise semblent jouer une partie serrée face aux deux écrivains romantiques, Gautier et Hugo.

L'analyse des *impossibilia* dans l'œuvre de Gautier, après cette étude du saut de pensée et de la partie carrée, nous mène tout naturellement à la référence à la métamorphose ovidienne, qui caractérise l'œuvre de Shakespeare, et au motif de l'avatar, qui traverse celle de Gautier. Dans le récit fantastique *Avatar*, la métamorphose des personnages par l'écrivain, que nous qualifierons de « résurrectionniste »⁵⁶ du théâtre d'ombres, se superpose à celle du docteur des âmes. En effet, l'homme de science, Balthazar Cherbonneau, est adepte et praticien de la transmigration des âmes pythagoricienne, pratique que raille *Twelfth Night*, l'une des comédies de Shakespeare : « Soit. Quelle est l'opinion de Pythagore concernant le volatile sauvage ? Que l'âme de notre grand-mère pourrait bien être logée dans un oiseau »⁵⁷. Avatar, dieu hindou, est l'homologue indien

⁵¹ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 304.

⁵² *Ibid.*, p. 9. Une autre référence au « drap vert » est une réplique de Falstaff qui se trouve dans *L'Histoire d'Henry IV*, op. cit., 2.4.218, p. 310-311 : « trois fripouilles en drap de Kendal vert » (« three misbegotten knaves in Kendal green »).

⁵³ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 140.

⁵⁴ William Shakespeare, *Comédies I (Œuvres complètes V)*, « The Two Gentlemen of Verona », op. cit. 2.3..5-11 : « Je crois bien que mon chien, Crabe est de tous les chiens qui existent celui qui a la carapace la plus dure (I think, Crab, my dog, the sourest-natured dog that lives: [...]) and he has no more pity in him than a dog) ».

⁵⁵ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 36.

⁵⁶ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, « Avatar », op. cit., p. 246.

⁵⁷ William Shakespeare, *Comédies II (Œuvres Complètes V)*, op. cit., 4.2., p. 223. (« What is the opinion of Pythagoras concerning wildfowl / That the soul of our grandma might haply inhabit a bird »).

d'Ovide et les grands mythes ovidiens, qui sont à l'origine de bien des pièces de Shakespeare. Par un étrange syncrétisme, trait d'union entre l'occident et l'orient, entre l'Angleterre et l'Inde, dans *La Toison d'or*, l'avatar vient également à ressembler fortement au mystère de l'Incarnation dans l'amour : « En vertu du magnifique mystère de l'incarnation d'amour, son âme habite votre corps, son esprit descend sur vous et vous visite »⁵⁸. Dans la pièce de Shakespeare *La Deuxième Partie d'Henry IV*, le terme *descension* est utilisé par le prince pour décrire la « métamorphose bien basse » du Dieu Jupiter en taureau : « De Dieu devenir taureau ? Terrible chute ! Ce fut celle de Jupiter. De prince devenir apprenti ? Vile métamorphose ! Ce sera la mienne, car, en toute chose, il faut peser la folie des moyens avec le but à atteindre. Suis-moi, Ned »⁵⁹. Dans *Partie carrée*, la référence à la chute de Napoléon, « ce dieu tombé », va cependant à l'encontre de la notion d'avatar⁶⁰. Ainsi, le récit de la mort de Napoléon, « l'une des parties perdues sur le tapis vert du monde », semble proportionnellement inverse à cette idée de la descente d'un dieu⁶¹. *Partie Carrée*, feuilleton publié en 1848 du 20 septembre au 15 octobre, le fut avec le titre *Les deux Étoiles*, au lendemain des élections législatives et trois mois avant l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte, alors soutenu par Victor Hugo. Napoléon I^{er} y est comparé à « Jules-César » et à « Jésus-Christ »⁶². Gautier s'efforçait-il encore de renouer le fil quelque peu cassé déjà de la filiation entre les deux Napoléons, comme Shakespeare les deux Césars, le « divin Jules » selon Ovide et Auguste, empereur des Romains ?

On voit donc que l'âme du théâtre de Shakespeare est bel et bien chevillée au corps du texte de l'écrivain romantique. Dans *Avatar*, le sentiment nostalgique éprouvé à l'égard des anciens dieux du polythéisme, qui, certes, n'est pas libre de toute ironie, permet pourtant d'interpréter l'image des génies littéraires comme des « génies souriants », de « jeunes dieux »⁶³, héritiers du « vieux Shakespeare »⁶⁴.

GAUTIER-SHAKESPEARE

Qu'est-ce que le génie ?

« Jolie scène ! Très dramatique, très shakespearienne, en vérité ! » s'exclame Volmerange dans *Partie carrée*⁶⁵. Dans ce passage « gothique », le personnage de Volmerange, qui joue pourtant le rôle d'un dément, à la manière du « More de

⁵⁸ Théophile Gautier, *Œuvres de Théophile Gautier. [III]*, « La Toison d'or » [1897-1898], 2 vol., in-16, Paris, A. Lemerre, p. 278.

⁵⁹ William Shakespeare, *Histoires II (Œuvres complètes IV)*, « La Deuxième Partie d'Henry IV », *op. cit.*, II.2.156-159, p. 538 : « From a god to a bull? A heavy descension! It was Jove's case. From a prince to a prentice? A low transformation! That shall be mine, for in every thing the purpose must weigh with the folly ».

⁶⁰ Théophile Gautier, *Partie carrée*, *op. cit.*, p. 249.

⁶¹ *Ibid.*, p. 319.

⁶² *Ibid.*, p. 214.

⁶³ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, « Avatar », *op. cit.*, p. 237.

⁶⁴ Victor Hugo, *Les Contemplations* [1843-1856], Paris, Hachette et C^{ie}, Collection Hetzel, 5^e édition, vol. 2, 1858, p. 310, « Les Mages » : « toi, vieux Shakespeare, âme éternelle ».

⁶⁵ Théophile Gautier, *Partie carrée*, *op. cit.*, p. 161.

Venise »⁶⁶, n'est pas loin d'exprimer l'opinion du critique littéraire. Mais l'expression « très shakespearienne », une épithète qui n'est pas même homérique et qui se double d'un adverbe de degré, ne rabaisse-t-elle pas l'idée du génie ?

Qu'est-ce que le génie ? Dans l'œuvre critique de Gautier, le premier des Génies, c'est incontestablement Shakespeare : « Shakespeare est certainement le génie le plus complet qui ait jamais existé »⁶⁷. Dans *Jules César*, un dernier hommage est rendu à Brutus, « un homme »⁶⁸, et nul, selon Gautier, n'en est un davantage que Shakespeare⁶⁹. Le génie est singulier : « chacun en a sa part et tous l'ont en entier »⁷⁰. Ainsi que Montaigne dans ses *Essais*, Gautier considère que la filiation entre hommes de génie découle, non de la nature qui crée les liens filiaux, mais est le fait d'un héritage spirituel et intellectuel.

Les « collaborateurs » de Shakespeare, ainsi nommés par Gautier dans sa critique dithyrambique de la pièce de Victor Hugo, *Lucrèce Borgia*, sont ceux dont il a hérité, ceux qui l'ont précédé et l'ont inspiré : « Il est beau que, dans cette Italie de Virgile, de Dante, de l'Arioste, du Tasse, et même de Giraldis Cintio, et de Luigi da Porto, ces collaborateurs de Shakspeare [...] »⁷¹. Dans les quelques lignes qui précèdent, Gautier s'interroge d'ailleurs sur la notion de plagiat⁷². Le lecteur des pièces de Shakespeare sait pourtant que les collaborateurs de Shakespeare sont, parmi d'autres, Christopher Marlowe, Thomas Middleton, John Fletcher... À la Renaissance, un auteur comme Thomas Heywood collabora à un nombre considérable de pièces : « either a hand or at least a maine finger in 220 plays »⁷³. La collaboration de Shakespeare et des dramaturges contemporains possédait très certainement cette fonction motrice à laquelle aspirait sans doute Balzac lorsqu'il proposa à Gautier un autre roman du même type que la *Croix de Berny*, un roman *steeple-chase*. À la rédaction de ce roman, quatre écrivains contribuèrent, et le succès du roman, publié pendant les mois de juillet et août 1845, fut en grande partie dû à « la lutte de vitesse et d'intrépidité » qui se transforma en un véritable tournoi littéraire. Émile de Girardin fit en sorte, deux ans plus tard, de transformer l'épisode du roman *steeple chase* pour les quatre romanciers en une aventure journalistique, à laquelle Gautier contribua avec un certain nombre de feuilletons dans *La Croix de Berny*. Durant cette même période, des pièces de théâtre furent également écrites par Gautier en collaboration avec d'autres auteurs⁷⁴. Mais la pensée de Gautier semble pétrie de contradictions

⁶⁶ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 159 : « Desdémone ne dut pas se dresser plus effrayée et plus pâle sous la question sinistre du More de Venise ; et bien que Volmerange n'eût pas le teint couleur de bistre, il n'en n'avait pas moins l'air terrible et farouche ».

⁶⁷ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^e série, Bruxelles, Éditions Hetzel, 1859, t. 4, p. 19.

⁶⁸ William Shakespeare, *Julius Caesar*, David Daniell (éd.), Londres, The Arden Shakespeare, 5.5.76, p. 321 : « This was a man ».

⁶⁹ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 26 : « Nous pensions être des admirateurs ; il s'est trouvé que nous étions des plagiaires, et que notre enthousiasme relevait du tribunal de commerce ».

⁷³ William Shakespeare, *Sir Thomas More*, John Jowett (éd.), Londres, The Arden Shakespeare, p. 24, n.1, Introduction ('To the Reader', *The English Traveller*, sig. A3').

⁷⁴ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1846-1848], op. cit., t. III, p. 239. D'autres projets de collaboration, essentiellement théâtrales, virent le jour entre novembre 1846 et octobre 1847, notamment *La Juive de Constantine* avec Noël Parfait, *Pierrot Posthume* et *Voyage en Espagne* avec Paul Siraudin, et *Regardez mais ne touchez pas* avec Bernard Lopez.

puisqu'en 1838, il écrivit : « La collaboration est une des plaies de l'art, une cause de ruine, qui, si l'on y prend garde, fera crouler tous les théâtres. C'est une erreur de croire que l'esprit d'un homme peut s'augmenter de l'esprit d'un autre. L'esprit est comme l'expérience, une chose d'usage personnel et qu'on ne peut transmettre »⁷⁵. Le lien fort qui unit les écrivains de génie dans un temps vertical, qu'on peut qualifier de paradigmatique, paraît donc l'emporter sur le temps horizontal, syntagmatique, qui met en scène la collaboration entre les contemporains de Gautier.

L'œuvre de Gautier met pourtant au jour des forces qui travaillent à décloisonner les domaines d'activité du génie plutôt qu'à les compartimenter, à proposer une vision globalisante, universelle, qui est en accord avec le thème de l'universalité proprement shakespearien. On pardonne, si l'on est Gautier, à la perfide Albion, car bien que rétif à tout ce qui leur vient d'Angleterre, Shakespeare est anglais, et les Français aiment Shakespeare, qui « gagne du terrain en France »⁷⁶. Aussi, il ne manque pas de rapporter la remarque faite par Jules Vabre qu'il serait bon d'« expliquer Hernani aux Anglais et Macbeth aux Français »⁷⁷. D'ailleurs, selon Gautier, Rossini n'est pas plus italien que Shakespeare n'est anglais, Molière français et Napoléon corse⁷⁸. On note, de plus, que l'œuvre de Gautier est prisée par les Anglais, puisque dans *A Study of Ben Jonson*, Swinburne, poète anglais du XIX^e siècle, argue de la fonction commune de Gautier et de Ben Jonson d'ami enthousiaste et libéral dans leur jugement critique de leurs contemporains pour établir un lien entre les deux auteurs. L'ouvrage a été publié en 1889, après la mort de Gautier et la création du *Tombeau de Théophile Gautier*. Néanmoins, même pour cette fonction, Victor Hugo triomphe aux yeux de Swinburne⁷⁹. Malgré l'aspect quelque peu systématique d'une telle formule, « carrée et magistrale »⁸⁰, ne peut-on concevoir la « partie carrée » suivante : Gautier n'est-il pas à Victor Hugo ce que Ben Jonson ou bien Marlowe furent à Shakespeare ? Le compliment ne vaut-il pas pour Gautier lui-même, bien que fait à Bouchardy : « Toute proportion gardée, il fut à Hugo ce que Marlowe fut à Shakespeare »⁸¹.

Enfin, qu'il s'agisse de Shakespeare, de Victor Hugo, insiste Maxime Du Camp, Gautier admire une feuille de route marquée par une œuvre abondante, foisonnante, qui a donné lieu à force représentations et moult éditions⁸². Cet auteur-là est très certainement marqué du sceau du génie ! Le trait commun au génie de Shakespeare et de Gautier est sans aucun doute l'incroyable richesse du vocabulaire. À la différence de

⁷⁵ Giovanna Belatti, Cecilia Rizzi, *Théophile Gautier journaliste à La Presse, point de vue sur une esthétique théâtrale*, Turin-Paris, L'Harmattan, « Harmattan Italia », 2008, p. 221.

⁷⁶ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1868-1869], op. cit., t. X, p. 450.

⁷⁷ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, suivie de *Notices romantiques et d'une étude sur la poésie française* [1830-1868], Paris, Librairie Charpentier & C^{ie}, 1874, p. 43.

⁷⁸ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^e série, op. cit., p. 271.

⁷⁹ Charles Algernon Swinburne, *A Study of Ben Jonson*, Londres, Chatto & Windus, First published 1889, <https://archive.org/details/studyofbenjonson00swinrich>, p. 115.

⁸⁰ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^e série, op. cit., p. 141 : « on a d'abord été étonné de ce style carré et magistral, de ce vers dru... » À comparer à 3^e série, p. 152 : « Est-ce la puissance des rimes plates, le retour constant des périodes carrées ou quatre membres ? Nous ne savons pas ; mais une torpeur invisible s'empare de nous, et l'ennui descend sur nos têtes comme une araignée qui se laisse tomber du plafond au bout d'un fil ».

⁸¹ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, op. cit., p. 186.

⁸² Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, 2^e édition, Paris, Hachette & C^{ie}, 1895, p. 137.

Shakespeare forgeant toujours des mots nouveaux, Gautier, cependant, aurait eu, selon le biographe, un vocabulaire considérable car « son dictionnaire était d'une richesse inconcevable »⁸³. George Matoré a un jugement assez nuancé. Le critique valorise la mise en œuvre de l'emploi d'un vocabulaire riche, plutôt que l'usage du néologisme ou d'archaïsmes⁸⁴. Selon Maxime Du Camp, il aurait puisé aux sources du vocabulaire de la Renaissance, parmi « des mots expressifs tombés en désuétude, à peine connus des savants, ignorés du public » pour redonner vie aux mots et qu'ils se réincarnent dans une langue riche et neuve tout à la fois⁸⁵.

Le don d'avatar de l'écrivain, l'incarnation et la migration des âmes

Il est pourtant un certain nombre d'écrivains dits de génie qui soutiennent la comparaison avec Shakespeare. Le don d'avatar de l'écrivain qu'il attribue à Balzac dans *Portraits contemporains* permet de mieux cerner ce caractère universel du génie, lié à sa « réincarnation ». Balzac accomplit le tour de force d'avoir créé davantage que Shakespeare : « l'homme qui a créé le plus après Dieu »⁸⁶ car les avatars, Balzac « peut les provoquer à volonté »⁸⁷. Le même éloge a trait à Goethe dans *l'Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*⁸⁸. Selon la biographie de Maxime Du Camp, Gautier affirme avoir vécu à Athènes, au siècle de Périclès, et fait allusion à des conversations avec Eschyle ou Aristophane⁸⁹. Ainsi, il est bien davantage l'héritier d'Eschyle ou de Shakespeare que de son père, surnommé « Gautier-sans-avoir »⁹⁰. Gautier (ou T.G.) juge dans un article publié dans *La Presse* le 1^{er} juillet 1844, que comprendre est indissociable du sentiment d'admiration éprouvé envers l'artiste dans lequel le lecteur ou le spectateur subit l'influence de l'artiste « s'assimilant le poète ou le peintre par une sorte d'avatar intellectuel »⁹¹. Maxime Du Camp voit d'ailleurs l'auteur et ses personnages se métamorphoser littéralement : « Gautier a été Fortunio, il a été Tiburce, il a été Romuald, il a vu Omphale venir vers lui [...] Clarimonde de *La Morte amoureuse* qui l'a reçu pour la première fois en 1836 se souvient de lui en 1852 et lui apparaît sous le nom d'*Aria Marcella* »⁹². Il se serait même incarné en Michel-Ange⁹³ !

Toutefois, c'est Victor Hugo qui est d'ordinaire divinisé et placé sur un pied d'égalité avec Shakespeare. Émile Bergerat, son gendre, fait preuve d'une certaine force de

⁸³ Georges Matoré, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-philippe*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1951, 2 volumes, vol. 1, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 155.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁶ Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier & C^{ie}, 1914, p. 79.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁸ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*, 3^e série, *op. cit.*, p. 216.

⁸⁹ Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, *op. cit.*, p. 126.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁹¹ Giovanna Belatti, Cecilia Rizzi, *Théophile Gautier journaliste à La Presse, point de vue sur une esthétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 32.

⁹² Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, *op. cit.*, p. 149.

⁹³ Francis Moulinat, *Théophile Gautier, critique d'art dans les années 1830*, Doc. III, « Michel-Ange et M. Théophile Gautier ou M. Théophile Gautier et Michel-Ange », *L'Artiste*, 1937, t. 13, p. 277 : « Lequel des deux passera le premier ? L'univers en est instruit, M. Théophile Gautier s'est incarné dernièrement en Michel-Ange au moyen de deux articles certainement remarquables ».

conviction lorsqu'il affirme de Gautier que si « l'art est le seul dieu auquel mon maître ait sacrifié pendant les soixante ans qu'il a vécu, il voyait en lui [Hugo] l'incarnation vivante de ce Dieu »⁹⁴. Cette déification de Victor Hugo, qui, pareillement, déifie Shakespeare, cette hugolâtrie ne le cède qu'à l'adhésion au barde. Francis Moulinat dans sa thèse portant sur Gautier estime pourtant que la description de la première rencontre avec Victor Hugo est comme parsemée d'ironie et détachée, malgré la fascination qu'il exerce sur lui. Notons qu'à la mythologie romantique du gilet rouge d'Hernani (« Après avoir essayé de déchirer ce gilet de Nessus qui s'incrétait à notre peau »⁹⁵) répond le mythe ovidien de la tunique de Nessus offerte à Hercule, celle-là même qui annonce la fin d'Antoine dans *Antoine et Cléopâtre* : « La tunique de Nessus est sur moi »⁹⁶. La formule « revient » d'ailleurs dans les propos tenus par l'impératrice Eugénie à son époux : « Tu portes le Deux Décembre comme une tunique de Nessus »⁹⁷. Shakespeare et Hugo, qui « crève le plafond de son crâne géant », tous deux, incarnent l'idéal du génie qui est un géant⁹⁸.

La description du génie et ses impertinences ou les « mauvais traitements »

Mais la description hyperbolique du génie s'accompagne de quelques bémols et impertinences. Ainsi, au « pauvre grand Shakspeare », auquel les scènes les plus élégantes sont refusées, répond « le pauvre Théo », « le grand Théo », « ce pauvre grand Théo »⁹⁹. À propos d'un drame de Schiller joué à l'Odéon, il écrit : « c'est du Shakspeare corrigé et refroidi »¹⁰⁰. Être Shakespeare et être traité de « sauvage ivre », fût-ce par Voltaire, s'insurge Gautier¹⁰¹ ! L'engouement de Gautier pour Shakespeare est supposé tel que la représentation du *Roi Lear* manquée ne peut, selon des propos ironiques tenus par l'écrivain lui-même, n'être attribuée qu'à sa propre disparition : « Ma qualité de vieux romantique a fait penser sans doute que mon absence d'une représentation de Shakespeare ne pouvait être motivée que par ma mort »¹⁰². Il fait l'éloge final de Jules Vabre, critiqué pour son amour excessif envers le barde, car féru de Shakespeare au point de vouloir vivre à Londres afin de suivre les traces du génie : « Il aime Shakespeare ! »¹⁰³

Pourtant, l'emploi de l'antonomase et le ton familier font souvent de Shakespeare un génie familier plus encore qu'un membre de la famille des Génies. Dans sa correspondance, Gérard de Nerval devient le double de Mercutio¹⁰⁴. Ailleurs, Robineau, personnage de vaudeville, est « un Othello débarbouillé ». Dans la biographie publiée par

⁹⁴ Émile Bergerat, *Entretiens, souvenirs, correspondance* (2^e édition), « Dédicace », Paris, Charpentier, 1879.

⁹⁵ Théophile Gautier, *Souvenirs du romantisme*, Paris, Seuil, Collection L'école des lettres, 1996, p. 137.

⁹⁶ William Shakespeare, *Tragédies II (Oeuvres complètes II)*, op. cit., 4.12.43, p. 964-965 : « The shirt of Nessus is upon me ».

⁹⁷ Inès Murat, *La Deuxième République [1848-1851]*, Paris, Fayard, 1987, chapitre XVI.

⁹⁸ Théophile Gautier, *Poésies complètes*, « Poésies nouvelles, poésies inédites et posthumes » (1831), Paris, Charpentier, 1881-1882, t. 2, p. 167.

⁹⁹ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, op. cit., 4^e série, p. 328.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 4^e série, p. 61.

¹⁰¹ *Ibid.*, 3^e série, p. 266.

¹⁰² Théophile Gautier, *Correspondance Générale [1868-1869]*, op. cit., t. X, p. 107.

¹⁰³ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, op. cit., p. 43.

¹⁰⁴ Théophile Gautier, *Correspondance générale [1818-1842]*, op. cit., t. I, p. 202.

Maxime Du Camp, Joseph de Bouchardy est « un Shakspeare du boulevard du crime »¹⁰⁵ ; le mari de Régina Lhomme, amie de Gautier, est « la Barbe Bleue, le Henri VIII qui vous [lui] sert d'époux »¹⁰⁶. Victor Hugo, l'auteur de *William Shakespeare*, quant à lui, devient l'un des familiers de Gautier, par qui il est congratulé autant qu'il le congratule. Mais Théophile écrivant à Paul Meurice lui adresse cet avertissement : « Le père Hugo n'est pas content de toi »¹⁰⁷ ou encore déclare Maxime Du Camp dans sa biographie de Gautier : « on disait, sans rire : le père Hugo n'a qu'à bien se tenir »¹⁰⁸. Dans sa correspondance, il donne en outre à Paul Dalloz ce conseil, qui est également une citation de *Partie carrée* :

Paix là, vieille taupe ! On y va ! ajouta-t-il, parodiant à son usage le mot d'Hamlet à l'Ombre ; car Sanders avait vu récemment au théâtre du Drury-Lane, cette pièce du vieux Shakespeare, qui avait fait une vive impression sur sa nature rude mais poétique.¹⁰⁹

J'espère, cher Paul, qu'on te laisse tranquille et que la clique souterraine suspend ses travaux de sape en tout cas, fais comme Hamlet lorsque son père grogne sous le plancher mets-lui le pied sur la tête et dis "paix là, vieille taupe"¹¹⁰.

Dans un feuilleton de *La Presse* de l'année 1852, Gautier décrivant la vente du mobilier de Victor Hugo en exil insiste : « il est dur de monter par l'escalier d'autrui »¹¹¹. Le « trait d'union » entre deux auteurs se doit donc d'être distinct du « marchepied », précisément, ainsi que le rappelle utilement Hugo dans *William Shakespeare* : « Non. Les poètes ne s'entr'escaladent pas. L'un n'est pas le marchepied de l'autre. On s'élève seul, sans autre point d'appui que soi. On n'a pas son pareil sous les pieds »¹¹². Enfin, le personnage de Théophile Gautier lui-même, avec un certain mordant et peut-être, malgré tout, un certain réalisme, donne lieu à une description assez proche de celle de Shakespeare par Robert Greene, qui, jalousant son succès, le désigne par l'expression insultante de parvenu ou d'arriviste (« an upstart crow »).

Je souffrais de voir Gautier dans cette pose humble [...] Cette faim et cette soif misérable du pauvre Théo haletant vers l'Académie. Et une si naturelle domesticité courtoise ! Et cela relevé de tant de grâce mélancolique et malade, de paradoxes légers, de souffrantes ironies, du Falstaff et du Mercutio mêlés.¹¹³

¹⁰⁵ Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, op. cit., p. 38.

¹⁰⁶ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1849-1851], op. cit., t. IV, p. 159.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁸ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Librairie Hachette, 1892, p. 61 : « on disait, sans rire : "Le père Hugo n'a qu'à bien se tenir, il sera réduit en poudre dès que Petrus débute !" »

¹⁰⁹ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 52.

¹¹⁰ Théophile Gautier, *Correspondance générale*, op. cit., t. X, p. 147 ; Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1904, p. 60.

¹¹¹ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, « Vente du mobilier de Victor Hugo en 1852 », op. cit., p. 126-133.

¹¹² Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, Collection Garnier Flammarion, 2003, première partie, livre III, p. 125.

¹¹³ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1868-1869], op. cit., t. X, p. 497. On trouve également dans sa correspondance un poème composé par Auguste Vacquerie et adressé à Gautier : « il muri- / ra mômie / ce truc-là mène à l'a- / cadémie » (t. XII, p. 183).

Gautier émet un jugement sévère quant aux coupures et aux remaniements subis par certaines des pièces de Shakespeare mises à mal. À la suite des coupures opérées dans la représentation du *Roi Lear* de 1868, dont on a retranché les luttes fratricides, Gautier espère qu'un temps viendra, dans un avenir relativement proche, où les pièces de Shakespeare seront jouées « sans coupure, sans accommodation d'aucune sorte... »¹¹⁴. Toutefois, il ne soulève pas d'objection quand Dumas, qui, lui, « a le droit de porter la main sur Shakespeare »¹¹⁵, ramène l'ombre du vieux roi à la fin d'*Hamlet* – tout au contraire¹¹⁶. Un inconnu, à propos de sa traduction de la pièce antique, écrit pour suggérer qu'on n'oublie pas les femmes, créatures ignorées dans l'univers de Timon, misanthrope et misogyne. On imagine bien Gautier, parce qu'il rêvait d'un théâtre fidèle à son auteur, s'écrier d'un air farouche : « Regardez mais ne touchez pas ! »¹¹⁷ Gautier dénonce donc les errements de certains traducteurs ou auteurs adaptant l'œuvre de Shakespeare.

Dans le pamphlet intitulé *l'Obésité en littérature*, on voit comment, si on se fie à la pratique de Gautier, des nourritures copieuses alimentent le génie littéraire et sa *copia verborum*. Le génie littéraire a élu Falstaff, homme gros et gras, qui fustige en l'hôtesse la femme « ni chair ni poisson ». Si Gautier a pu se convaincre que l'homme de génie est gras, car ses repas sont plantureux, s'il s'autoproclame l'un des leurs, les « hommes de génie » rivalisent avec les « grands hommes » puis avec le génie salvateur des « génies maigres » mais c'est un génie peu consistant !¹¹⁸ Les génies méconnus ne sont pas ignorés pour autant. Dans les *Grotesques* ou *Exhumations littéraires*, l'heuristique du grotesque pointe les écrivains méconnus, tel Théophile de Viau, auteur du XVII^e siècle, auquel un certain Guez de Balzac, écrivain libertin, a causé du tort !¹¹⁹ Ce poète-là, au nom obscur, qui lui est cher, est le double de ce poète-ci, Théophile Gautier, et sa curieuse théophilie. Enfin, cela est peut-être significatif – Théophile-Gautier haïssait le « h » parasite dont on affublait parfois son nom en l'orthographiant « Gauthier » (« notez bien cet h, il est caractéristique du temps »). Cette lettre « h » est-elle celle du nom de Hugo ou celle du nom de Shakespeare ?¹²⁰ Mais ce prénom de Théophile, il en est bien certain, il « ne le changerait pas contre ton prénom de Williams, ô vieux Shakespeare »¹²¹ !

Quel avenir pour un théâtre shakespearien et d'« impossibles spectacles » ?

Mais alors, quel théâtre Gautier voulait-il donc ? En dépit de l'absence paradoxale de références explicites aux pièces historiques, Gautier n'en éprouve pas moins un véritable

¹¹⁴ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1818-1842], op. cit., t. I, p. 108.

¹¹⁵ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, op. cit., 4^e série, p. 329 : « Certes, si quelque poète a le droit de porter la main sur Shakespeare, c'est bien Alexandre Dumas ».

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 331.

¹¹⁷ Théophile Gautier, Bernard Lopez, *Regardez mais ne touchez pas !*, Magny-les-Hameaux, Venenum éditions, Collection Théâtre, 2002, p. 12.

¹¹⁸ Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., *Les Jeunes-France*, Appendice, *De l'Obésité en littérature*, p. 175.

¹¹⁹ Théophile Gautier, *Les Grotesques*, Paris, Michel Levy frères, 1856, p. 72.

¹²⁰ Théophile Gautier, *Souvenirs du romantisme*, op. cit., *Le petit cénacle*, p. 27.

¹²¹ Théophile Gautier, *Les Grotesques*, op. cit., p. 65.

engouement pour l'idée d'un traitement différent de l'activité dramatique sous la forme d'un théâtre historique. Dans *La Presse* du 5 février 1837 est publié un feuilleton de T.G. qui plaide pour les pièces à grand spectacle, les grandes épopées et cycles qu'il compare à la galerie de Versailles : « Napoléon I^{er} est tout naturellement un César »¹²². Dans *La Presse* du 23 février 1837, Gautier veut « l'histoire visible et palpitante », ne pas oublier « la physionomie des faits ». Il ajoute : « Et le roi a fait son feuilleton... » Il compare *Les Trois Mousquetaires* de Dumas, dont il dit que l'œuvre est « une chronique dramatisée » aux « grandes pièces légendes » de Shakespeare. Dans sa correspondance, à l'heure des « retrouvailles » cependant, le 18 août 1871, Gautier, rattrapé par l'histoire cite Shakespeare et le célèbre vers d'Hamlet : « Mais on sent, comme dit Shakespeare, “que la roue du temps est sortie de son ornière” »¹²³.

On a souvent dit toute l'importance qu'a pu revêtir pour Gautier la féerie, qui unit en un seul mouvement théâtre et poésie, et qui tire son inspiration de certaines des comédies de Shakespeare. Le lecteur de la correspondance de Gautier ou de ses ouvrages critiques est également sensible à l'hommage rendu à certains acteurs jouant Shakespeare. Mais malgré ce penchant pour un théâtre fantastique et pour la comédie, c'est dans *Hamlet*, plus précisément dans la scène de « la souricière » (*mousetrap*) que Gautier trouve conseils et encouragements à prodiguer aux acteurs. Encore sont-ils accompagnés d'un certain ton de moquerie : ne pas « scier l'air avec ses bras » et ne pas « mettre la passion en lambeaux, voire même en loques »¹²⁴. De même, ce sont surtout les acteurs des grandes tragédies qu'il loue : *Macbeth* avec Key-Blunt, M^{lle} Georges qui opte pour Shakespeare et non Eschyle, et enfin Rouvière et son « génie » dans *Hamlet*. En effet, l'acteur « accomplit une véritable prouesse technique »¹²⁵. L'écrivain évoque l'acteur, trait d'union entre le théâtre et la peinture : « Rouvière », écrit Gautier dans le *Moniteur Universel* en 1857, « peint sur son corps trente ou quarante tableaux de Delacroix ». Quant à Gautier, dans l'éloge que fait Gérard de Senneville, il « peindra, mais avec une plume »¹²⁶.

Bien qu'il lui ait été souvent reproché d'avoir « une vision passéiste de l'art »¹²⁷, il pense à une exposition universelle de Shakespeare et à d'« impossibles spectacles ». Car Gautier espère encore que l'avenir « réserve quelque Shakespeare inconnu »¹²⁸. En effet, il ne craint pas d'envisager qu'un nouveau Shakespeare puisse naître un jour par le biais de « résurrections du passé »¹²⁹. Gautier, qui écrivit le prologue Falstaff comme Hugo publiait *William Shakespeare* à l'occasion du quatre centième anniversaire de la naissance du poète, en 1864, crut-il en Victor Hugo au point de songer que la vocation d'« Hugo l'Ancien » fût d'être Shakespeare ?

¹²² Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1865-1867], *op. cit.*, t. IX, p. 145.

¹²³ *Ibid.*, t. XI, p. 225.

¹²⁴ Théophile Gautier, *Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 180-181.

¹²⁵ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1854-1857], t. VI, p. 430.

¹²⁶ Gérard de Senneville, *La Revue des Deux Mondes*, 2006, *Cahier de l'Association internationale d'études françaises*, 2007, vol. 59, n°59, p. 269-280.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Théophile Gautier, *Souvenirs du romantisme*, *op. cit.*, p. 81 : « Un homme des générations antérieures reparait, après un long intervalle, avec des croyances, des préjugés, des goûts disparus depuis plus d'un siècle, qui rappelle une civilisation évanouie ».

Conclusion

Pour Gautier, Shakespeare est le trait d'union entre l'antique et le moderne, entre le récit antique et le Romantisme. *L'Histoire du romantisme* dit l'engouement de Gautier, alors jeune écrivain frondeur de la bataille d'*Hernani*, pour « le retour aux belles époques de la Renaissance et à la vraie Antiquité »¹³⁰. Dans l'œuvre de fiction, les lieux et les personnages décrits le sont avec un tel luxe d'images, propres à exprimer la richesse des sensations et des émotions, que le théâtre de la Renaissance de Shakespeare apparaît nécessairement comme l'une des grandes sources d'inspiration baroques de l'écrivain. Il a en outre été dit de Gautier lui-même qu'il constituait le trait d'union entre le Romantisme et le Parnasse.

Dans l'œuvre de fiction, l'écriture de la formule shakespearienne, quasi magique, tient de la féerie, de la puissance, de l'alchimie du verbe et, peut-être, même s'il est quelque affectation dans cette manière de poser en homme superstitieux, un sentiment proche de la superstition. Selon la biographie d'Émile Bergerat, Théophile Gautier, auteur de nouvelles fantastiques, s'intéressait aux sciences occultes. Il croyait que, lorsqu'elle se manifeste, la présence divine ne peut qu'être malfaisante¹³¹. Pensait-il aux sorcières de *Macbeth* ? Quoi qu'il en soit, même sur le mode de la dérision ou de l'ironie, l'invocation à Shakespeare n'est pas sans rappeler la prière adressée à une divinité que l'on prie instamment d'accorder une faveur spéciale ou d'accorder sa protection.

Le génie littéraire a une présence corporelle, physique, car il semble issu d'un mouvement spirituel de la pensée et de l'âme qui s'incarne et se réincarne au cours du temps. Les formules de l'échange et de la permutation, tels la partie carrée ou le don d'avatar, qui mettent au jour la structure sous-jacente de certains des récits de Gautier, font bel et bien écho à la réflexion de l'écrivain romantique sur le génie littéraire et sur le thème de la « résurrection » du génie dans son œuvre critique.

Mais le pré-texte, le texte qui précède, ne devient-il pas quelque peu l'habile prétexte l'alibi ou la fausse allégation ? Car Shakespeare, « ce vieux Shakespeare », immortel, ne saurait être remplacé, malgré le désir de quelque Shakespeare inconnu. La référence constante à Shakespeare accuse peut-être le désir nostalgique, impossible d'une représentation shakespearienne dont la surface serait lisse, sans aspérités, et qui, à l'endroit de la soudure prédicative, efface le trait d'union. Curieusement, auprès de cette religion du barde – bardolâtrie et hugolâtrie – on détecte une théo-logie, ou tout au moins une théo-philie, qui ne laisse pas de surprendre. Ne peut-on déceler çà et là une trace ambivalente du désir de supplanter « le grand William Shakespeare » dans cette évocation hyperbolique, propre à la fascination qu'exercent le génie et sa filiation ? On ne peut que souligner l'ambivalence de Théophile Gautier, qui invite les « amants de Shakespeare »¹³² à ne pas y toucher. Mais, dans son œuvre de fiction, Gautier n'hésite manifestement pas à y « toucher » et à violer le suprême commandement.

¹³⁰ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une étude de la poésie*, op. cit., p. 93.

¹³¹ Émile Bergerat, *Entretiens, souvenirs et correspondance*, op. cit., p. 166 : « J'ai dit que Théophile Gautier était très-superstitieux ; il n'était pas superstitieux ; il était la superstition même. [...] C'était chez lui conviction sincère, intime et profonde ».

¹³² Théophile Gautier, *Gautier journaliste. Articles et chroniques*, Paris, Flammarion, 2011, p. 313.