

Entre le réel et l'imaginaire

Le statut de l'auteur dans le récit de voyage Un Tour en Belgique et en Hollande de Théophile Gautier



« Fidèle à mes devoirs de voyageur pittoresque »

Théophile Gautier

Anke Niessen
Mémoire MA, 2015
Radboud Université Nijmegen
Sous la direction de : Dr. Marc Smeets

Table des matières

Introduction	<i>p. 3</i>
Chapitre I : Le statut de l'auteur	
1.1 Career criticism et la notion d'une carrière littéraire	<i>p. 6</i>
1.2 Meizoz et la notion de posture	<i>p. 7</i>
1.2.1 Les indicateurs de posture	<i>p. 10</i>
1.2.2 L'homme authentique	<i>p. 11</i>
1.2.3 L'homme modeste	<i>p. 12</i>
1.3 L'émergence du nouveau créateur	<i>p. 13</i>
1.4 La génération 1830	<i>p. 17</i>
1.5 Les fraternités	<i>p. 18</i>
1.6 La plume et le pinceau	<i>p. 19</i>
1.7 L'artiste romantique	<i>p. 20</i>
1.8 La vie de bohème	<i>p. 23</i>
1.9 Conclusion	<i>p. 25</i>
Chapitre II : Gautier comme voyageur pittoresque	
2.1 Biographie	<i>p. 27</i>
2.1.1 La carrière littéraire du jeune Gautier	<i>p. 27</i>
2.1.2 Cénacles	<i>p. 28</i>
2.1.3 L'art pour l'art	<i>p. 29</i>
2.1.4 Gautier, journaliste et critique d'art	<i>p. 30</i>
2.1.5 Voyages	<i>p. 31</i>
2.2 <i>Un Tour en Belgique et en Hollande</i>	<i>p. 31</i>
2.2.1 Les motifs	<i>p. 32</i>
2.2.2 Le trajet parcouru	<i>p. 33</i>
2.2.3 Le style de Gautier	<i>p. 35</i>
2.2.3.1 Peindre avec une plume	<i>p. 35</i>
2.2.3.2 Le ton frivole	<i>p. 38</i>
2.2.3.3 L'intimité	<i>p. 39</i>
2.2.4 La Hollande à travers les yeux de Gautier	<i>p. 41</i>
2.2.4.1 Clichés et lieux communs	<i>p. 41</i>

2.2.4.2 La Hollande comme tableau	p. 44
2.2.4.3 Les femmes	p. 47
2.2.4.4 La propreté	p. 47
2.2.4.5 Amsterdam vu par Gautier	p. 48
Chapitre III : Entre le réel et l'imaginaire	
3.1 Le 'je' dans le genre du récit de voyage	p. 51
3.2 <i>Un Tour en Belgique et en Hollande</i> : entre le réel et l'imaginaire	p. 56
3.3 Les différentes voix dans <i>Un Tour en Belgique et en Hollande</i>	p. 60
3.3.1 Les éléments non-discursifs	p. 61
3.3.2 Une alliance avec d'autres auteurs	p. 63
3.3.2.1 Intertextualité dans <i>Un Tour en Belgique et en Hollande</i>	p. 64
3.3.3 L'auteur adopte la poétique ou le style d'un certain auteur ou d'un certain genre	p. 66
3.3.3.1 Gautier, bohème	p. 67
3.3.3.2 Gautier, romancier	p. 69
3.3.3.3 Gautier, journaliste et critique d'art	p. 71
3.3.3.4 Gautier, peintre	p. 72
3.3.3.5 Gautier, voyageur	p. 73
3.3.3.6 Gautier, artiste romantique	p. 76
Conclusion	p. 77
Bibliographie	p. 81

Introduction

C'est une idée qui m'est venue au musée, en me promenant dans la galerie de Rubens. La vue de ces belles femmes aux formes rebondies, ces beaux corps si pleins de santé, toutes ces montagnes de chair rose d'où tombent des torrents de chevelures dorées, m'avaient inspiré le désir de les confronter avec des types réels.¹

Voici un fragment, tiré du récit de voyage *Un tour en Belgique et en Hollande*, écrit par Théophile Gautier, un romancier du 19^{ième} siècle assez intrigant. Dans ce passage, Gautier révèle le motif principal, *la quête de la femme Rubens*, de son voyage en Belgique et en Hollande dont nous parlerons dans ce mémoire. Cette quête est représentative de ce romancier, toujours à la recherche du pittoresque et du beau. Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, sa quête se manifeste dans sa prédilection pour l'art hollandais du Siècle d'or, un deuxième motif pour entreprendre ce voyage.

Bien que Gautier soit un romancier moins connu qu'Honoré de Balzac ou Emile Zola par exemple, l'œuvre de Gautier semble avoir exercé une grande influence sur ses successeurs comme Charles Baudelaire. Dans ce mémoire, nous ne désirons pas étudier la vie personnelle ni les œuvres de Gautier. Nous nous intéressons en premier lieu au statut de cet auteur par rapport au contexte socio-historique de son époque et à la manière dont ce statut se manifeste dans ses récits de voyage et dans le récit de voyage *Un Tour en Belgique et en Hollande* en particulier.

À partir de la fin du 18^{ième} siècle, une nouvelle société se développe dans laquelle les contrastes entre jeune et vieux, ancien et moderne sont mises en confrontation. À l'époque, le statut de l'auteur a subi de grands changements.² Les genres littéraires commencent à se libérer du joug classique et Gautier se trouve au début de cette libéralisation. Paris est le centre de ce basculement des idées et des valeurs et c'est exactement là où se trouve Théophile Gautier à l'époque.

Pour mieux comprendre le statut de l'auteur, nous analyserons, à l'aide de la théorie de Jérôme Meizoz sur la notion de *posture*, l'autoreprésentation de Théophile Gautier dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*. Puisque la théorie de *posture* est une théorie relativement récente, elle est encore en plein développement. La théorie sera utile pour l'analyse de l'auto-

¹Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 8.

²Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

description de Gautier mais elle ne n'est pas capable de donner une réponse à toutes les questions qui entourent notre romancier. C'est pourquoi nous utiliserons un deuxième instrument, à savoir la théorie du *régime de singularité* de Nathalie Heinich. Comme nous allons le voir, Nathalie Heinich suppose qu'un nouvel auteur est né grâce à cette révolution sociétale. Elle aborde une sorte de modèle, le modèle – ou dans les termes de Jérôme Meizoz, la *posture* – de *l'artiste romantique*, dans lequel plusieurs artistes de l'époque semblent s'inscrire. À l'aide de cette théorie, nous essayerons de placer l'auto-présentation de Théophile Gautier dans un contexte socio-historique.

Dans le récit *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Gautier décrit les événements vécus pendant son voyage en Belgique en 1836 et son voyage en Hollande en 1846. Il a publié l'ensemble de deux textes en 1852 dans *Caprices et Zigzags*. La peinture du Siècle d'or est un thème principal dans le récit; voir les tableaux connus est la raison pour laquelle Gautier part pour la Belgique et la Hollande. Les grands peintres comme par exemple Rembrandt, Rubens et Ruysdael, exercent une grande attraction sur les amateurs d'art comme Gautier. Un deuxième thème qui occupe une place centrale est la quête du beau et du pittoresque et surtout la quête de la femme Rubens. Cette quête est le fil rouge dans *Un Tour en Belgique et en Hollande* et dans d'autres œuvres de Gautier. Pendant son voyage, Gautier visite des endroits qui sont typiques de la Belgique et de la Hollande en ce temps-là. Il parle par exemple de la propreté des Hollandais et de la gourmandise des Belges.

Puisque certains thèmes abordés par Gautier reviennent à plusieurs reprises chez d'autres romanciers de l'époque, nous nous demanderons à quel point Gautier s'inscrit dans un modèle ou une tradition plus vaste et à quel point Gautier occupe une place unique ou singulière. Nous avons formulé la question suivante à laquelle nous nous proposons de répondre dans ce mémoire :

Quelle est la posture que Gautier semble avoir adoptée dans Un Tour en Belgique et en Hollande et à quel point cette posture est-elle l'incarnation de la posture de l'artiste romantique, décrite par Nathalie Heinich ?

Dans le premier chapitre, nous aborderons la théorie de *posture* de Jérôme Meizoz et la théorie du *régime de singularité* de Nathalie Heinich. Dans le deuxième chapitre, nous décrirons la vie de Théophile Gautier et sa motivation d'entreprendre tant de voyages. De plus, nous analyserons la route et les événements vécus, décrits dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*. Dans le troisième chapitre de ce mémoire, nous nous intéresserons à

l'autoreprésentation de Théophile Gautier dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*. Ensuite, nous comparerons la *posture* de Théophile Gautier à celle de *l'artiste romantique* dont Nathalie Heinich parle. Ce faisant, nous analyserons à quel point Gautier s'inscrit dans une tradition plus vaste où à quel point il occupe une place unique et singulière et qui se situe hors du modèle. Quel Théophile Gautier rencontrerons-nous dans *Un Tour en Belgique et en Hollande* ?

Chapitre I: Le statut de l'auteur

1.1 Career criticism et la notion d'une carrière littéraire

Dès la période classique, la notion de carrière littéraire s'est lentement développée. La mesure dans laquelle l'auteur était conscient de sa propre carrière dépend de la période à laquelle il a vécu. Or, la tradition artistique n'a pas toujours accordé le même statut à l'auteur.³ L'auteur d'aujourd'hui se voit et se positionne d'une manière totalement différente d'un auteur du Moyen Âge ou de la Renaissance par exemple. L'identité d'un auteur, au Moyen Âge, restait souvent inconnue tandis qu'aujourd'hui, l'identité d'un auteur semble souvent être plus importante que ses œuvres.

La théorie de *career criticism* essaie de décrire la notion d'une carrière littéraire d'un auteur ou d'un groupe d'auteurs. De plus, cette théorie montre qu'il est important d'étudier la carrière d'un auteur, son œuvre et ce qu'il dit à ce propos pour pouvoir comprendre son statut d'auteur.⁴ Le terme de *career criticism* a été inventé par Lawrence Lipking et Richard Helgerson.⁵ Lipking propose de lire les œuvres des grands auteurs en cherchant des éléments textuels qui montrent que l'auteur était conscient de sa vocation et de sa propre carrière littéraire. Helgerson, par contre, se concentre plutôt sur la manière dont l'auteur organise l'auto-présentation, c'est-à-dire sa manière de se présenter.⁶ Dans l'article « European Literary Careers », Cheney et d'Armas donnent une définition de cette théorie:

Career criticism is a form of commentary that looks holistically at the literary dimension of a writer's life, especially as that life is grounded in his or her works.⁷

Les auteurs nous montrent qu'un poème peut dévoiler à quel point le poète était conscient de sa propre vocation. Dans le même article, Cheney et d'Armas essaient de collectionner les études de différents chercheurs qui ont étudié les œuvres de grands écrivains, par exemple l'œuvre de Virgile, pour trouver à quel point les auteurs étaient conscients de

³ Patrick Cheney and Frederick A. de Armas, *European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2002, p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 5.

⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁷ *Ibidem*, p. 6.

leur destin, par exemple le destin d'être un auteur avec une mission.⁸ Pour étudier un auteur, il faut d'abord connaître l'époque à laquelle il a vécu, la biographie de l'auteur et la réception de son œuvre.

Sans doute la théorie de *career criticism* a-t-elle introduit une nouvelle manière de penser. D'abord, le texte était le sujet par excellence à étudier mais depuis quelques décennies une approche holistique s'est introduite qui voit au-delà du texte. La théorie vise à analyser l'auto-présentation de l'auteur et sa notion d'une carrière littéraire dans ses textes et hors de ses textes. La notion de *posture* de Meizoz s'inscrit dans cette nouvelle tendance que Helgerson et Lipking ont baptisée *career criticism*. Dans ce nouveau mode de penser, le statut d'auteur semble avoir une place importante. De plus, l'approche holistique, introduite par le *career criticism*, revient dans la théorie de Meizoz. Dans ce mémoire, la notion de *posture* servira de base pour décrire les images que Théophile Gautier donne de lui-même dans ses textes, elle nous aidera à étudier l'auto-présentation de Gautier dans ses propres œuvres, et plus spécifiquement dans le récit de voyage *Un tour en Belgique et en Hollande*. Pour placer cette image dans un contexte socio-historique, nous aurons recours, dans un deuxième temps, au modèle de *l'artiste romantique* de Nathalie Heinich qui s'intéresse à l'évolution de l'auteur depuis le début du 19^e siècle.

1.2 Meizoz et la notion de posture

En 2007, Jérôme Meizoz publie *Postures Littéraires: mises en scènes modernes de l'auteur*. Dans ce livre, il combine des approches sociologiques et littéraires pour développer sa notion de *posture*. Meizoz écrit que le statut de l'auteur subit de grands changements à partir des Lumières. L'auteur devient plus important que son travail et Meizoz parle même d'un « fétichisme biographique » autour des grands auteurs comme par exemple Voltaire, Rousseau et Diderot. Ils sont conscients de leurs images et ils essaient de plus en plus de contrôler l'image que le public garde d'eux.⁹

Bien que ce soit Alain Viala qui a conceptualisé le terme de *posture* pour la première fois, c'est Jérôme Meizoz qui l'a élaboré. Pour Viala, la *posture* est une « façon d'occuper une position dans le champ »¹⁰. *Posture*, dans ce sens, fait partie d'un concept plus grand qu'il

⁸ *Ibidem*. p. 7.

⁹ Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 35/36.

¹⁰ Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 16.

appelle *l'éthos*. *L'éthos* est pour Viala un terme qui englobe différents éléments comme, entre autres, la *posture*. *L'éthos*, selon lui, est la « manière générale d'être d'un écrivain ». ¹¹ En décrivant *l'éthos*, il est possible de découvrir la stratégie de l'auteur dans le champ. Pour Meizoz, la notion de *posture* couvre un domaine plus large et *posture* désigne ce qu'est *éthos* pour Viala. Meizoz dit à ce propos :

La « posture » est la manière singulière d'occuper une « position » dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment une « posture » la rejoue ou la déjoue. La posture constitue l'identité littéraire, construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public. ¹²

Meizoz explique ainsi que l'auteur donne une image de soi en tant qu'auteur, qui n'a rien à faire avec l'état civil de l'auteur. La *posture* se distingue de l'identité civile et elle donne la possibilité à l'auteur de choisir de quelle manière il veut se présenter au public. ¹³ Meizoz explique la notion de *posture* en la comparant avec le mot en latin *persona*. En latin, le mot *persona* signifie « masque ». C'est à travers la *persona*, où la *posture*, que l'artiste ou bien l'auteur se présente au public. ¹⁴ Selon Meizoz, tout auteur manifeste une *posture*, un masque. ¹⁵ C'est dans l'interaction avec le champ littéraire et le public que la *posture* d'un auteur prend forme. ¹⁶ Jérôme Meizoz cite Dominique Maingueneau pour faire la distinction entre trois niveaux de l'auteur, c'est-à-dire :

1. *La personne* : le sujet biographique et civil.
2. *L'auteur*, comme principe de classement.
3. *L'inscripteur*, énonciateur dans le texte. ¹⁷

L'inscripteur de Maingueneau correspond à ce que Meizoz nomme la *posture* d'un auteur. De surcroît, Meizoz souligne le fait que cette image est toujours en mouvement puisque cette image se trouve dans un champ dans lequel elle est accompagnée de tout un décor et de personnages secondaires. La *posture* se produit dans une relation entre l'auteur

¹¹ *Ibidem*. p. 16.

¹² *Ibidem*. p. 18.

¹³ *Ibidem*. p. 18.

¹⁴ *Ibidem*. p. 19.

¹⁵ *Ibidem*. p. 20.

¹⁶ Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 21.

¹⁷ *Ibidem*, p. 43.

(auto-présentation), l'époque durant laquelle il vit et le champ artistique de son temps (hétéro-présentation). Meizoz en donne l'explication suivante :

Si toute posture se donne comme singulière, elle inclut simultanément en elle l'emprise du collectif. Comprendre un trait postural comme une histoire unique et à soi suffisante est aussi absurde, selon l'image de Bourdieu, que de tenter de rendre raison d'un trajet en métro sans prendre en compte la structure du réseau. Il faut connaître l'espace artistique (le champ à production et réception) pour que la posture qui s'y exprime fasse pleinement sens, et *relationnellement*. La posture d'un auteur s'exerce en général en relation, voire contre d'autres postures saillantes dans les œuvres mêmes.¹⁸

L'auteur prend une position en réagissant à d'autres auteurs. Une *posture* n'a donc pas de sens en soi, elle se produit en relation avec le champ littéraire contemporain et ancien. Selon Meizoz, l'adoption d'une *posture* est indispensable pour l'acte créateur.¹⁹

Selon Meizoz, la *posture* peut se manifester de deux façons, à savoir comme une *conduite* et un *discours*. Par la *conduite*, l'auteur se met en scène d'une manière physique. La manière de s'habiller, le choix d'une couverture pour le roman ou la manière de se conduire aux fêtes littéraires sont des indicateurs de *posture* au niveau de la *conduite*. Par contre, *discours*, dans le sens de *posture*, concerne l'auto-présentation de l'auteur lui-même dans les textes. Cette présentation de soi fait que l'auteur affirme son autorité et que le public a confiance en lui.²⁰ La distinction entre *conduite* et *discours* est la même distinction que Helgerson et Lipking ont faite dans la théorie de *career criticism*.

Meizoz prend comme exemple Jean-Jacques Rousseau pour montrer comment ses écrits ont contribué à la création de la *posture* de Rousseau. Les personnages principaux dans les fictions de Rousseau véhiculent des valeurs comme: « *sensible, sans fortune, errant et souvent malheureux...pauvreté, simplicité heureuse, rusticité* ». ²¹ L'image de l'homme authentique que Rousseau a véhiculée dans les fictions est devenue l'image que le public a construite de Rousseau lui-même. Selon Jean Starobinski, « *Rousseau a créé dès son premiers*

¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹ *Ibidem*, p. 25-27.

²⁰ Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 21.

²¹ Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 29.

discours (1750) un ethos énonciatif auquel il s'est ensuite conformé dans ses conduites publiques ». ²²

La notion de *posture* est un champ de recherche qui est encore en plein développement et la notion semble être trop complexe pour donner une définition précise. C'est probablement la raison pour laquelle Meizoz explique ses idées à travers différents exemples au lieu de donner une définition fixe. Dans les pages qui suivent, nous donnerons quelques exemples pour montrer comment une *posture* peut être créée et quels facteurs jouent un rôle important dans ce processus.

1.2.1 Les indicateurs de *posture*

Meizoz prend le grand écrivain controversé Louis-Ferdinand Céline comme exemple pour illustrer de quelle manière un pseudonyme est un indicateur de *posture*. Céline est un pseudonyme et le vrai nom de cet auteur est en réalité Louis Destouches. ²³ Au moment où l'auteur choisit un pseudonyme, il peut contrôler de quelle manière il veut se présenter au public. Par l'adoption d'un pseudonyme, il donne une image de lui qui dépasse son identité de citoyen. C'est pourquoi l'emploi d'un pseudonyme est un indicateur de *posture*.

L'intertextualité est un autre indicateur de *posture*. Meizoz se réfère à un texte de Blaise Cendrars pour montrer de quelle manière chaque création littéraire est en relation avec des textes précédents. Meizoz étudie la première scène de *Bourlinguer* (1948) qui est situé dans une bibliothèque à Venise. Cette image d'une bibliothèque peut susciter d'autres bibliothèques puisque c'est une image qui revient à plusieurs reprises dans la littérature. Par exemple, une bibliothèque peut évoquer des associations avec la culture, l'intellectualité etc. Meizoz explique que la mise en scène d'une bibliothèque à Venise est une stratégie littéraire pour évoquer des associations qui ont été créés avant par des textes antérieurs. ²⁴

Meizoz souligne que la *posture* qu'un écrivain adopte n'est pas une *posture* unique. Il existe un répertoire de *postures* qui reviennent à plusieurs reprises dans l'histoire littéraire et qui ont été adoptées par un grand nombre d'écrivains. Ainsi, le *génie malheureux*, le *poète maudit* ou le *dandy* sont des exemples de *postures* 'fixes'. Ils font partie d'un répertoire historique de *postures* qui peuvent être utilisées ou adoptées ad libitum. Souvent, un auteur

²² Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, 1971, p. 9, in: Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 32.

²³ Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 103.

²⁴ *Ibidem*, p. 123.

s'inspire d'une figure biblique ou d'un personnage dans les mythes classiques pour la création d'un nouveau personnage. L'auteur utilise des images et des intertextes pour faire un lien entre son travail et des travaux anciens. De cette manière, il se positionne.

Dans le troisième chapitre de *Postures Littéraires*, Meizoz démontre que la *posture* du personnage principal dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal est partiellement inspiré de la *posture* de Rousseau dans *les Confessions*. Pour faire un lien avec Rousseau, Stendhal utilise parfois presque les mêmes mots que Rousseau dans *les Confessions*.²⁵ En outre, il y a de nombreuses références à Rousseau exprimées par d'autres personnages dans le roman.²⁶ Or, Meizoz nous fait voir que les mises en scène de ces deux livres se ressemblent. Julien Sorel, le personnage principal dans *Le Rouge et le Noir*, est le fils d'un charpentier qui monte l'échelle sociale et qui fait son entrée dans les milieux aristocrates. Rousseau, en tant que laquais dans une famille aristocrate, adopte la même *posture* dans *les Confessions*. Sorel, tout comme Rousseau, lutte pour l'égalité des classes et il s'oppose au pouvoir héréditaire de l'époque.²⁷ Finalement, le personnage principal du roman de Stendhal est Julien Sorel et ce nom est une référence à *Julie* de Jean-Jacques Rousseau.²⁸

Pour mieux expliquer de quelle manière une *posture* peut se manifester, Meizoz donne quelques exemples de *postures* fixes dans la littérature. Nous analyserons quelques-uns de ces exemples qui semblent être pertinents pour l'étude de la *posture*.

1.2.2 L'homme authentique

Dans le cinquième chapitre de *Postures Littéraires*, Meizoz remarque que l'authenticité est une *posture* récurrente dans la littérature. Les auteurs des 19^{ème} siècle et 20^{ème} siècle ont souvent recours à Rousseau afin d'adopter une posture comparable à celle de Rousseau de l'homme authentique.²⁹ Meizoz remarque que l'authenticité est un topos autour les années 1930, au moment où les écrivains, comme par exemple Céline, mettent l'accent sur leurs origines et leurs racines. Céline le fait en inventant une enfance populaire.

Meizoz cite Péguy qui donne la définition suivante de l'authenticité : « *Être authentique, c'est alors voir et dire le monde populaire de l'intérieur, et non du dehors, en*

²⁵ Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 55.

²⁶ *Ibidem*, p. 54.

²⁷ *Ibidem*, p. 50/51.

²⁸ *Ibidem*, p. 53.

²⁹ *Ibidem*, p. 75.

touriste laborieux. »³⁰ Selon Péguy, quelqu'un s'exprime d'une manière authentique au moment où il suit sa voix intérieure au lieu d'être influencé par autrui. L'extraction sociale et la sincérité sont donc les mots d'ordre pour l'écrivain se voulant anti-mondain et digne.

Ainsi, l'image de l'homme authentique que Rousseau a introduite pour la première fois revient à plusieurs reprises au cours des siècles.

1.2.3 L'homme modeste

Meizoz décrit une autre manière d'auto-présentation dans le quatrième chapitre de *Postures Littéraires*. Il souligne par exemple que l'artiste du 19^{ième} siècle se présente de préférence comme un homme avec des origines modestes. Meizoz utilise l'exemple de l'écrivain C.F. Ramuz qui s'identifie surtout avec ses ancêtres qui étaient des paysans. Il ne s'identifie pas, par contre, avec ses propres parents qui ont monté l'échelle sociale et qui ont quitté la campagne pour vivre dans la ville. Ramuz choisit d'écrire dans la langue de ses ancêtres pour être plus proche de ses racines. Ce faisant, il influence sa propre auto-présentation et il choisit quelle image il veut donner au public.³¹ Or, la revue *Paris-Soir* a placé une photo de Ramuz habillé comme vigneron alors que Ramuz a toujours vécu dans la ville. Cet exemple démontre qu'une *posture* peut se produire par une interaction entre l'auteur et les médias.³² De plus, Meizoz utilise cet exemple pour faire voir que les auteurs se basent souvent sur leurs prédécesseurs. La manière dont Ramuz se présentait était déjà faite par Péguy vingt années plus tôt.³³

Après avoir étudié les différents exemples, il faut qu'on aborde une méthode plus concrète pour mettre en pratique l'analyse de la *posture* puisque Meizoz ne propose qu'une illustration de sa notion à travers différents exemples. Mary Kemperink présente quatre indices qui peuvent aider à déterminer la *posture* qu'un auteur veut adopter :

1. Les éléments non-discursifs, à savoir: la manière de s'habiller, la voix, l'accent, la conduite etc.³⁴
2. L'auteur exprime une alliance ou une affinité avec un certain auteur ou avec quelqu'un hors du champ.
3. L'auteur adopte la poétique ou le style d'un certain auteur ou d'un certain genre.

³⁰ *Ibidem*, p. 78.

³¹ *Ibidem*, p. 70.

³² *Ibidem*, p. 88.

³³ *Ibidem*, p. 89.

³⁴ *Ibidem*, p. 280-281.

4. L'auteur aborde un auteur (ou peintre) avec qui il s'identifie comme personnage principal.

Dans le troisième chapitre de ce mémoire, nous aurons recours aux indices de Mary Kemperink pour déterminer la *posture* adoptée par Théophile Gautier. Maintenant, nous nous concentrons sur la théorie de Heinich qui s'intéresse, tout comme Meizoz, au statut de l'auteur mais qui le place davantage dans un contexte socio-historique. Dans les pages qui suivent, nous donnerons un bref résumé de la théorie du régime de singularité de Nathalie Heinich où la notion d'auteur occupe une place importante.

1.3 L'émergence du nouveau créateur

Dans *L'élite artiste*, Nathalie Heinich explique la théorie du *régime de singularité*. Heinich décrit ce régime de manière suivante: « *le régime de singularité qui, à l'opposé du régime de communauté, privilégie ce qui est hors du commun, original, unique* »³⁵ Elle constate qu'il est question d'une transition d'un régime à un autre au début du 19^{ème} siècle. Le régime de singularité rompt avec le régime de communauté du Moyen Âge.³⁶ L'artiste du régime de singularité crée pour lui-même tandis que l'acte de création, avant la Révolution française, est déterminé par d'autres. Sous l'Ancien Régime, l'auteur et l'artiste en général étaient considérés comme des artisans et l'acte d'écrire était une profession. De surcroît, pendant le régime de communauté l'artisan travaillait au service de quelqu'un d'autre, par exemple au service du roi ou du mécène, au lieu de travailler pour lui-même. Au cours du 19^{ème} siècle, le statut de l'artiste se développe de la maîtrise à l'invention et de la reproduction à l'innovation, autrement dit change de régime de la communauté en *régime de la singularité*. D'après Heinich, le statut d'auteur en France s'est développé à cause des changements sociaux mis en mouvement par la Révolution française.³⁷ Elle remarque qu'« *il s'agit d'un phénomène propre à la « modernité », si l'on entend par là, dans la culture européenne, les générations postérieures à la Révolution française.*»³⁸ La Révolution française a entraîné de grands changements au niveau sociétal. Au lieu d'être un royaume avec un roi absolu, la France devient une démocratie. Grâce à la démocratisation, l'auteur

³⁵ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 40.

³⁶ *Ibidem*, p. 36.

³⁷ *Ibidem*, p. 21.

³⁸ *Ibidem*, p. 148.

gagne de plus en plus un statut autonome. Sa création n'est plus le produit de capacités acquises mais c'est le fruit d'une vocation innée.³⁹

Pour Heinich, c'est donc la vocation qui est au centre des changements sociétaux du 19^{ème} siècle. La vocation est déterminée par une « *nécessité intérieure* ». ⁴⁰ Elle est avant tout une recherche d'identité personnelle. Le champ de recherche d'un artiste vocationnel est sa propre vie. Tous les artistes vocationnels partagent quelques caractéristiques communes. Heinich utilise les mots suivants qui reviennent à plusieurs reprises : « *irrationalité, irrégularité, intermittences, doute, égarements, vulnérabilité de l'activité inspirée.* » ⁴¹ À propos de l'inspiration, Heinich dit ceci:

À cette autodétermination vocationnelle, centrée sur la personne du créateur, l'inspiration ajoute une dimension autre, décentrée vers l'universalité d'une instance détachée de toute assignation à des personnes ou à des groupes. Cette tension entre singularité et universalité est caractéristique du régime de singularité. Avant le régime de singularité, être artiste était une profession ou un métier qui était déterminé par la régularité, la prévisibilité et par d'autres paramètres « hétéro-déterminés », donc déterminé par les souhaits d'autrui.⁴²

Ce disant, Nathalie Heinich souligne la transition du régime artisanal dans lequel l'artiste crée pour quelqu'un d'autre au régime vocationnel dans lequel l'artiste crée ce qu'il veut. Selon Heinich, 1830 est l'année qui marque le début du paradigme vocationnel.⁴³ C'est le début de l'art *en personne*.⁴⁴ Heinich décrit ce nouveau régime de manière suivante :

Ce régime « vocationnel » rompt avec le régime artisanal, typique du Moyen Âge, comme avec le régime professionnel, typique de l'âge classique : non seulement dans le vocabulaire utilisé (« *ceux qui la composent sont vraiment les appelés de l'art* »), mais aussi dans le refus explicite de s'inscrire dans un modèle désormais caduc (ceux « *pour qui l'art est demeuré une foi en non un métier* »), fût-ce au prix d'un petit tour de passe-passe chronologique consistant à présenter le métier comme le statut dont on sort, et la foi comme celui auquel on veut revenir, alors qu'on sort de la profession pour aller vers une vocation quasi religieuse qui ne fut le lot, exceptionnellement, que de

³⁹ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 102.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 83.

⁴¹ *Ibidem*, p. 84.

⁴² *Ibidem*, p. 83.

⁴³ *Ibidem*, p. 136.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 17.

quelques peintres monastiques – tel Fra Angelico – à une époque où c’était le métier qui régnait.⁴⁵

Heinich nous donne un aperçu historique qui démontre comment le statut de l’auteur s’est développé au cours des siècles. Être un artiste était une profession à l’âge classique, un métier au Moyen Âge et une vocation au temps moderne. Elle explique pourquoi elle emploie le terme de régime pour décrire ce nouveau développement. Pour Heinich, la notion d’un *régime* signifie:

Un « régime » n’est donc pas une simple somme de cas : c’est une structure de base, l’équivalent d’une grammaire en matière non plus de langage, mais de comportement ou d’évaluation ; c’est une compétence profonde que tout un chacun possède – quoique inégalement – et qui programme l’orientation dans la réalité, sa perception et sa valorisation.⁴⁶

Elle parle d’un *régime* de singularité puisqu’à partir de la première moitié du XIXe siècle, l’artiste vocationnel est devenu la norme au lieu d’être un éphémère. Après la Révolution française et à la suite de cette transition du régime artisanal au régime vocationnel, la peinture et l’écriture sont devenues des professions libérales et dans cette nouvelle conception de l’art, le statut du créateur est devenu de plus en plus important. José-Luis Diaz remarque à ce propos:

Ce n’est pas seulement le style qui s’individualise c’est aussi l’écrivain. C’est l’homme, désormais, instance nouvelle (et non plus tant l’auteur...), qui est le principe créateur – et donc aussi le point d’origine auquel se doit de remonter toute véritable compréhension critique.⁴⁷

À partir de ce moment, l’auteur occupe une place plus importante. Heinich souligne que pendant tout le 19^{ème} siècle, l’ancien modèle et le nouveau modèle existent en parallèle. Dans l’ancien modèle, le régime artisanal, la reconnaissance immédiate des contemporains, la conformation à la norme et la prospérité étaient les conditions pour la réussite. Dans le nouveau modèle, ce sont la pauvreté et la postérité qui donnent le succès et la satisfaction. C’est pourquoi le *doute* et la *suspicion* sont deux caractéristiques du nouveau modèle. Pendant

⁴⁵ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁷ José-Luis Diaz, « L’individuation du style entre Lumières et romantisme » *Romantisme*, no. 148, 2010, p. 45.

sa vie, l'artiste n'obtient pas une confirmation de sa valeur et il ne peut pas savoir s'il va finalement atteindre son but. De plus, il existe une méfiance par rapport au succès atteint pendant la vie puisque seule la postérité peut donner de la valeur à l'artiste.⁴⁸ Les deux régimes coexistaient à l'époque et un seul artiste pouvait agir selon les deux régimes en même temps. Il peut se positionner à la fois comme *type* vocationnel ou comme *type* artisanal. Bien qu'il existe déjà des artistes vocationnels pendant la Renaissance, c'est à partir du Romantisme que la combinaison entre l'art et la vocation est perçue comme la norme. L'artiste devient l'incarnation de la vocation romantique avec la vie de bohème, dont nous parlerons plus tard, comme l'apothéose.⁴⁹

C'est à cause de la transition au paradigme vocationnel que la singularité et l'excentricité sont devenues des conditions essentielles pour la réussite d'un artiste. Pour un artiste du 19^{ème} siècle, il est important de faire voir que son acte de création est typique de lui-même. Selon Heinich, pour attirer l'attention du public il était nécessaire (pour l'artiste) de déclencher une nouvelle tradition, d'être quelque chose de nouveau. L'exception est devenue la norme et l'arrivée de cette idée signifie l'installation du régime de singularité.⁵⁰

Le produit de ce nouveau régime est la naissance d'un « nouveau créateur ». Le nouveau créateur se caractérise par la volonté d'être authentique. De plus, le nouveau créateur est autonome et il devient le maître de ses propres œuvres. L'autonomie lui permet de montrer ses propres pensées et de critiquer la société.⁵¹ L'acte de création est devenu une arme qui donne le pouvoir.

Heinich cite Honoré de Balzac pour illustrer sa notion du nouveau créateur. En 1831, Honoré de Balzac publie un roman intitulé *Le Chef d'œuvre inconnue*. Dans ce roman, le personnage principal (et en même temps le héros) est pour la première fois dans la littérature un peintre. De cette manière, Balzac illustre les deux paradigmes qui existent en parallèle au 19^{ème} siècle : le vieux paradigme d'un métier appris et le nouveau paradigme d'un talent inné. Balzac était le premier à décrire le créateur qui surgit après la Révolution française et qui va inspirer tant d'artistes dans les siècles à venir. Après ce roman, plusieurs romans ont été publiés, représentant un artiste comme personnage principal.

Selon Heinich, les artistes acquièrent au 19^{ème} siècle un statut plus élevé. L'estime générale dont ils jouissent leur donne une position supérieure, au sens figuré, dans la

⁴⁸ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 115.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 112/113.

⁵¹ Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme*, Paris, Éd. Du Seuil, 1983, in: N. Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 90

hiérarchie sociale. Les poètes ou les peintres deviennent les héros dans les romans et de cette manière, ils annoncent l'avènement d'une « nouvelle élite ».⁵² Le poète est devenu l'incarnation de cette nouvelle élite, représentant les nouvelles valeurs qui visent à une égalité sociale dans laquelle le succès dépend des capacités personnelles et non plus de l'héritage de naissance ou de la classe sociale. Devenir un grand poète est possible pour tout le monde. Donc, à cause des événements historiques, la société subit de grands changements et par suite de ces changements l'auteur gagne un statut plus élevé.⁵³

José-Luis Diaz, spécialiste de Balzac, parle du « sacre de l'écrivain ». Comme Heinich, Diaz explique que pendant la période romantique l'auteur gagne un statut plus élevé et l'auteur va jouer un rôle plus important dans l'explication de l'œuvre.⁵⁴ Le « sacre de l'écrivain » chez Diaz signifie ce que Heinich nomme « l'élite artiste ». Les artistes qui sont nés juste après la Révolution française forment une nouvelle élite et cette élite est à la base du *régime de singularité*.

1.4 La génération 1830

La génération qui est née juste après la Révolution française est toujours perçue comme une génération remarquable. Ils ont partagé les mêmes expériences, les mêmes traumatismes et les mêmes espérances déterminés par les événements historiques.⁵⁵ Comme nous l'avons constaté, la Révolution française a entraîné de grands changements au niveau de la société. Grâce à la démocratisation d'après la Révolution, les artistes peuvent créer ce qu'ils veulent et ils sont devenus les maîtres de leurs propres ouvrages.⁵⁶ Heinich décrit cette génération romantique de façon suivante:

Une génération romantique de 1830 semble donc bien exister en France, ce qui signifie que les élites littéraires appartenant à une même classe d'âge et embrassant la nouvelle littérature naissent aux alentours de 1800, connaissent la désillusion de la Restauration de 1815, s'opposent au néo-classicisme et à sa traduction politique au cours de la révolution de 1830 et dominent l'art, la société et la politique de 1845 au moment où leur vieillissement permet, sous

⁵² Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 142.

⁵³ *Ibidem*, p. 201-202.

⁵⁴ Ruth Amossy et Dominique Maingeneau, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire*. » *Argumentation et Analyse du Discours*. 2007, p. 2.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 134.

⁵⁶ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 29.

Napoléon III, à une autre génération de lui succéder : voilà les porte-parole du romantisme sous les monarques constitutionnels.⁵⁷

Cette génération qui est née autour des années 1800 et qui a subi les mêmes événements historiques semble partager les mêmes idées politiques et artistiques. C'est une génération qui envisage de rompre avec les valeurs anciennes. Heinich décrit ainsi la génération romantique qui est l'incarnation de ce nouveau système de valeurs:

Mais ce qui fait la spécificité de la jeunesse romantique, ce n'est pas seulement l'impossibilité d'endosser un héritage désormais caduc : c'est aussi le refus d'assumer un héritage dévalorisé, parce que les nouvelles valeurs de la Révolution et de l'Empire ont dépouillé l'aristocratie d'une grande partie de son pouvoir, ne lui laissant que le prestige – prestige que la bourgeoisie, pour sa part, n'a jamais possédé.⁵⁸

Dès ce moment, les jeunes aspirent à une société qui permet à tout le monde de réussir, n'importe d'où on vient. Au début du XIXe siècle, ce sont les jeunes qui développent une idéalisation de l'art, ou, pour reprendre Heinich, « *une identité collective de créateur* ».⁵⁹ Cette identité collective fait que les artistes à partir des années 1820 ont l'habitude de se regrouper.

1.5 Les fraternités

Dans le Paris de 1830, des petits groupes, comme par exemple « Petit Cénacle » et « Jeune-France », se forment et permettent aux peintres et aux écrivains de se rencontrer. Les jeunes hommes sont étroitement liés et ils partagent la même opinion, le même idéal et le même rêve. Heinich décrit ce phénomène des *fraternités* ainsi:

Dans les années 1820, les « sociétés » poétiques – le « Salon de l'Arsenal », animé par Nodier ou encore la « Muse française » ou le « Cénacle » - se caractérisaient également par la jeunesse de leurs membres, une commune opposition à la tradition, une idéalisation de l'activité du poète et une exaltation de ces valeurs suprêmes que représentaient la poésie et l'art. Mais c'est seulement avec le « petit Cénacle » des Jeune-France, vers 1830, que ce

⁵⁷ *Ibidem*, p. 136.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 132.

phénomène du groupe ou de la « fraternité » prit pour la première fois sa forme indissolublement littéraire *et* picturale.⁶⁰

Les jeunes artistes se réunissent dans les fraternités où ils partagent leurs idées sur l'art, la société et la politique. Ils se rassemblent aussi dans les cafés et le café devient le lieu par excellence pour être ensemble. Les cafés sont les foyers de la création où les idées se produisent et où les revues se fondent. En quelques années, trois revues sont nées dans lesquelles les artistes publient leurs idées, à savoir: la *Revue de Paris*, créée en 1829, *L'Artiste* (1831) et *L'Europe littéraire* (1833). Au cours du 19^{ème} siècle, ces petits groupes se développent et ils deviennent autonomes.⁶¹

1.6 La plume et le pinceau

Comme nous l'avons vu, les artistes de différentes disciplines se rencontrent dans les fraternités. A l'époque, au deuxième quart du XIX^e siècle, il existe un lien particulier entre les écrivains et les peintres et grâce à ces liens, deux disciplines se mêlent, alors qu'elles avaient toujours été séparées. Le lien entre la littérature et la peinture, « la plume et le pinceau », est désormais une alliance fréquente.

Heinich donne cinq indices qui montrent ce rapprochement entre la littérature et la peinture. Premièrement, les peintres s'intéressent à la littérature et vice versa et ils s'unissent dans des petits groupes. Deuxièmement, de nombreux écrivains sont en même temps des peintres ou des dessinateurs. Troisièmement, dans les revues, fondées par des hommes de lettres, les thèmes concernant la peinture abondent. Quatrièmement, il existe à l'époque un genre qui consiste à critiquer la peinture: *la critique d'art*. Ce genre littéraire donne une reconnaissance et une impulsion financière à la peinture. Cinquièmement, le personnage d'un roman est souvent un peintre.⁶² Un exemple d'un artiste qui fait preuve d'un tel mélange de disciplines est l'artiste Théophile Gautier, qui sera l'objet de notre deuxième chapitre. Il était en même temps poète, journaliste, peintre, critique d'art et du théâtre et journaliste de voyages. C'est pourquoi son ami Ducamp lui a donné le nom « polygraphe ».⁶³

⁶⁰ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 149.

⁶¹ *Ibidem*, p. 152-156.

⁶² *Ibidem*, p. 158.

⁶³ Gérard de Senneville, « Théophile Gautier, journaliste littéraire. » In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, N^o 59. pp. 270. (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2007_num_59_1_1654, consulté le 17 avril 2015)

1.7 L'artiste romantique

A côté de l'alliance fréquente entre la littérature et la peinture, il existe à l'époque un intérêt général pour les différentes expressions de l'art. Le produit de cet intérêt augmenté est une valorisation et une idéalisation de l'art qui a mené au nouveau statut élevé de l'artiste. Heinich explique que Balzac était le premier qui a abordé les caractéristiques de *l'artiste romantique*. Heinich, à l'exemple de Balzac, définit *l'artiste romantique* de manière suivante:

Marginalité de la bohème, mystère de l'initiation, enthousiasme d'un geste créateur plutôt que reproducteur, magie transcendant la technique, don inné, maître faisant fonction de médium plus que de professeur, souffle divin passé dans le corps de l'artiste, ascèse d'une vie tendue vers la survie du nom dans l'au-delà, et où la pauvreté matérielle est comme l'assurance de la postérité spirituelle: ainsi s'explique sous la plume de Balzac, pour la première fois dans l'histoire de la littérature, le paradigme de l'artiste romantique.⁶⁴

L'artiste romantique est devenu l'exemple par excellence de ce que Heinich appelle le régime de singularité. Selon elle, être un *artiste romantique* était une façon d'être plus que l'acte créateur même.⁶⁵ Il est difficile de donner une définition bien précise de ce nouveau courant, le romantisme, puisque ce courant se caractérise par la liberté et par le fait qu'il ne se limite pas aux règles. Néanmoins, il existe quelques caractéristiques qui sont typiques de *l'artiste romantique*.

1. Bourdieu a caractérisé le romantique par le mot *indétermination*.⁶⁶ Bourdieu a sans doute choisi le terme d'*indétermination* pour décrire les caprices qui sont caractéristiques de *l'artiste romantique*. *L'artiste romantique* se fait mener par ses propres sentiments et il ne se conforme pas aux règles fixes de la société. Il n'envisage pas de suivre une route prédéterminée.
2. Heinich souligne que *l'artiste romantique* se positionne toujours en marge. Il faut que l'artiste prenne ses distances par rapport à la vie conventionnelle et qu'il s'isole pour qu'il puisse se concentrer sur son travail. Selon Heinich, l'acte créateur, à partir du 19^{ième} siècle, est comme un sacrifice. Il faut souffrir pour

⁶⁴ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 19-20.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 222.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 142.

créer.⁶⁷ Les artistes romantiques veulent se détourner de la société au lieu de se conformer aux règles conventionnelles. Pour eux, le génie est celui qui est capable de réaliser jusqu'au bout l'idéal vocationnel grâce à sa marginalisation. L'artiste doit être singulier et c'est par la marginalisation que l'artiste peut réussir pour la postérité.⁶⁸ Heinich parle d'une marginalisation collective au début du 19^{ème} siècle.⁶⁹ Elle dit à ce propos :

Préférer la solitude à la sociabilité, le petit cercle des pairs au grand réseau des relations, et le long terme de la postérité au court terme du succès, manifeste ce nécessaire renoncement au « monde » qui signe le vrai créateur, figure occidentale du « renonçant », de l'individu-hors-du-monde dans d'autres cultures.⁷⁰

Le refus des liens affectifs et de la mondanité crée un isolement dans lequel il n'existe que des livres. Ce n'est qu'à travers les livres que les auteurs romantiques peuvent garder le contact avec le reste du monde. Dans le roman *Sylvie*, Nerval évoque cette image de l'artiste marginalisée de la manière suivante :

Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes. [...] L'ambition n'était cependant pas de notre âge, et l'avidité qui se faisait alors des positions et des honneurs nous éloignait des sphères d'activité possibles. Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montons toujours plus haut pour nous isoler de la foule.⁷¹

Par ces mots, Nerval explique de quelle manière les effets de la Révolution française se font sentir dans le champ artistique. À l'époque, l'artiste doit s'isoler de la société pour avoir du succès. Toutefois, cet isolement et cette solitude doivent être compensés par d'autres liens affectifs. Paradoxalement, la nécessité de

⁶⁷ *Ibidem*, p. 90/91.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁰ Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme*, Paris, Éd. Du Seuil, 1983, in: N. Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 90.

⁷¹ Gérard de Nerval. *Sylvie*. Paris: La Revue des Deux Mondes, 1853, p. 213, in: Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 213.

la marginalisation mène à la formation de petits groupes, des « cénacles » ou bien des « fraternités » dans lesquels il est possible d'échapper à l'isolement social.

Cependant, ce nouveau statut du créateur romantique contient un paradoxe remarquable. D'une part le créateur se distancie de la société et il cherche la solitude. D'autre part, il crée un lien avec d'autres artistes et avec son public par l'acte de création. Il cherche la solitude mais en même temps il rompt cette solitude par la communication dans les fraternités et à travers les livres, les peintures etc. Il sera intéressant d'étudier la poétique de Gautier à travers la notion de solitude et de voir comment il aborde la tension entre publicité et solitude, entre mondanité et vocation.

3. De plus, comme on a pu le voir chez Meizoz, le créateur du 19^{ième} siècle se caractérise par l'authenticité. Au moment où l'authenticité commence à jouer un rôle important, il faut que le créateur montre quelque chose de nouveau qui est caractéristique de lui et de lui seul. Heinich l'illustre de la façon suivante:

Cette opposition entre mondanité et vocation constitue, sur le plan axiologique, un marqueur particulièrement repérable de l'autonomisation d'une activité: plus elle est considérée comme « autonome », plus elle se doit d'obéir à l'intériorité de la personne – ou, dans certains cas, à l'extériorité absolue d'une transcendance ultra-mondaine – et non plus aux demandes de « la société », synonyme d'extériorité, fondamentale en régime vocationnel, fait de la vocation une recherche d'identité personnelle plus que de tout autre objectif – plaisir, devoir, grandeur sous toutes ses formes.⁷²

Heinich démontre que l'acte créateur incarne une tension entre la vocation et la mondanité. La création qui découle de l'inspiration et de la vocation est une création personnelle et authentique. Les auteurs de l'époque soulignent à plusieurs reprises que leurs travaux résultent d'une vocation. En soulignant l'authenticité de leurs œuvres, les auteurs donnent une auto-image d'un homme authentique. Un peu plus haut, nous avons vu que plusieurs écrivains se basent sur l'image que Rousseau a introduite pour la première fois, à savoir l'homme authentique. Cette image se trouve au centre du *régime de la singularité* et elle rompt avec le régime du communauté. Pour Nathalie Heinich, l'authenticité veut dire:

⁷² Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 90.

L'authenticité, c'est bien ce qui crédite la singularité. Celle-ci ne signifie pas seulement « spécificité », comme le veut son acception élargie, devenue la plus courante aujourd'hui ; au sens strict, la singularité désigne ce qui est hors du commun, bizarre, inclassable. Cette notion comporte donc un double sens, lui-même doté, comme l'authenticité, d'une double connotation : la singularité est positive dès lors qu'elle est associée à l'originalité ou à la rareté, et négative dès lors qu'elle l'est à l'étrangeté, à l'excentricité, au snobisme. Dans le premier cas, l'objet est valorisé en tant qu'il est nouveau ; dans le second, il est discrédité en tant qu'inclassable, inqualifiable ou ne méritant pas même une évaluation.⁷³

Cette image de la singularité est toujours valorisée de manière ambiguë. D'une part, l'image évoque une connotation positive d'une personne originale. D'autre part, elle évoque une connotation péjorative. Heinich ajoute qu'il existe, au 19^{ème} siècle, trois types différents de l'artiste idéal, à savoir: l'artiste engagé, l'artiste privilégié et l'artiste excentrique. Cette dernière catégorie, l'artiste excentrique, est un phénomène typique du Romantisme: la bohème.⁷⁴

1.8 La vie de bohème

L'indétermination, la marginalisation et l'authenticité sont mises en pratique dans la vie de bohème. Le type bohémien est l'incarnation du mouvement romantique. Le bohème est un homme singulier, excentrique, déraciné et avant tout en quête. Ce qui caractérise le bohème aussi est son intérêt aux disciplines créatives, à savoir: le théâtre, la philosophie, la musique, la poésie et la peinture. Dans *L'élite artiste*, Nathalie Heinich prend une citation de Théophile Gautier pour expliquer comment reconnaître le bohème:

Il était de mode alors dans l'école romantique d'être pâle, livide, verdâtre, un peu cadavéreux, s'il était possible », avec « ces fantaisies de costume » si « étranges » pour les autres et si « naturelles » pour les intéressés, tant « le mot artiste excusait tout, et chacun, poète, peintre ou sculpteur, suivait à peu près son caprice.⁷⁵

⁷³ *Ibidem*, p. 104.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 279.

⁷⁵ Gautier, *Portraits et souvenirs littéraires* : Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 34.

Dans ce fragment, Gautier esquisse l'image du bohème en tant qu'un homme pauvre qui se discerne de l'ordre établi par ses vêtements étranges et ses caprices. Dans la citation suivante, Heinich explique de quelle manière l'esprit du temps, que nous avons abordé plus haut, a mené à la naissance de ce phénomène :

L'invention de la bohème marque un moment précis: celui où la carrière artistique se voit investie non plus comme un métier où l'on gagne sa vie (éventuellement de père en fils), mais comme une vocation, permettant à des fils de la bourgeoisie (petites, moyenne, voire grande) de maintenir quelques temps, dans l'espace désocialisé et désintéressé de l'art pour l'art, une sorte de « moratoire » autorisant à se penser non comme fils de leurs pères, mais comme fils de leurs propres œuvres.⁷⁶

Ce fragment démontre que le bohème était une *posture fixe* qui était en vogue à l'époque et que le bohème se caractérise avant tout par la vocation. L'image du bohème est devenue un idéal pour le romantique parce que c'est le bohème qui réussit à se positionner en marge de la société et à percer les liens familiaux. Les bohèmes partagent la croyance en « l'art pour l'art », l'idée que l'expression artistique n'a pas à être soumise à d'autres finalités qu'elle-même. De surcroît, la bohème se définit en étant *contre*. Il s'oppose à la société, aux règles bourgeoises, aux autres mouvements etc. La pauvreté voire la misère fait partie de l'image idéale de la vie de bohème.⁷⁷ Heinich souligne que la vie de bohème est devenue, à partir des années 1830, un topos dans la littérature française :

La conclusion est simple: un certain mode de vie, qui n'avait été jusqu'alors qu'un épiphénomène, a été partagé à partir du romantisme par un nombre croissant d'individus, et investi par toute une époque de significations affectivement et symboliquement chargées, qui en ont fait pour longtemps un objet de fascination. Ainsi s'explique que le mot « bohème », quoique apparu dès le XVIIe siècle dans son sens métaphorique et non plus géographique, n'a pris son sens courant de « vie de bohème » qu'au XIXe siècle, à l'époque, justement, où il a pu désigner un mode de vie correspondant à la fois à une réalité plus fréquente et à un imaginaire fortement investi.⁷⁸

⁷⁶ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 29.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 38.

Heinich explique que le bohème, un phénomène typique de la période romantique, est plutôt une façon de vivre et qu'elle se caractérise par le jeu entre le réel et l'imaginaire. Dans les romans sur le bohème du 19^{ième} siècle, les romantiques le réalisent comme le bohème enchanté. Ces romans se caractérisent par un ton léger, le bonheur et la naïveté. C'est une image qui s'oppose aux règles strictes de la bourgeoisie. Le bohème enchanté a besoin de prendre son temps pour rester dans l'espace désocialisé pour trouver la vocation, la voix innée.⁷⁹

1.9 Conclusion

Après avoir étudié la théorie de *career criticism* de Lipking et Helgerson, la notion de *posture* de Jérôme Meizoz et le *régime de singularité* de Nathalie Heinich, nous pouvons conclure qu'il existe un consensus quant à l'analyse d'un texte. Les trois théories proposent une analyse holistique qui voit au-delà du texte. La notion de *posture* de Meizoz se concentre sur l'auto-présentation de l'auteur dans le texte. Heinich, quant à elle, a recours au concept d'identité. Elle donne la définition suivante du concept d'identité:

L'identité ne constitue pas une entité homogène, mais résulte de l'articulation entre trois « moments » : l'auto-perception de soi par le sujet, la représentation qu'il donne de lui-même à autrui, et la désignation qui lui est renvoyée par autrui.⁸⁰

Pour Meizoz, comme pour Heinich, l'identité ou *la posture* se construit en interaction entre l'auteur et le public. Pour Heinich, le concept d'identité doit être vu comme une construction et non comme une substance. Selon elle, il existe des opérations diverses qui créent une identité. Cette construction des opérations consiste en opérations individuelles ou collectives, subjectives ou objectives, temporaires ou durables, et elles sont le produit des propriétés innées ou acquises.⁸¹ Nathalie Heinich, tout comme Jérôme Meizoz, s'intéresse à situer le sujet dans un contexte plus vaste pour saisir cette construction complexe que serait le concept d'identité. Meizoz nous a donné un instrument que nous pouvons utiliser pour trouver l'auto-présentation de Gautier. Nathalie Heinich a développé la notion de l'artiste romantique

⁷⁹ *Ibidem*, p. 28/29.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 176.

⁸¹ *Ibidem*, p. 175.

en le plaçant dans le contexte socio-historique du 19^{ième} siècle. Ainsi, les deux modèles proposent un concept d'identité qui nous fait voir qu'être un *artiste romantique* était une façon d'être.⁸²

Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous allons étudier la vie de Théophile Gautier. Nous nous concentrerons surtout sur sa vie en tant que voyageur et journaliste de récits de voyage. Son récit de voyage *Un Tour en Belgique et en Hollande*, que nous allons également introduire dans le deuxième chapitre, servira de base pour l'analyse du dernier chapitre.

⁸² *Ibidem*, p. 222.

Chapitre II : Gautier comme voyageur pittoresque

2.1 Biographie

Quand Théophile Gautier entreprend son premier voyage à l'étranger, il a 25 ans. Il est déjà l'auteur célèbre de *Mademoiselle de Maupin* et d'un recueil de poèmes intitulé *Albertus*. Ce sera le premier dans une longue série de voyages qu'il fera en Europe et en Orient. Dans ce chapitre, nous étudierons la vie de Théophile Gautier en nous concentrant surtout sur sa motivation d'entreprendre autant de voyages. Ensuite, nous analyserons le récit de voyage *Un Tour en Belgique et en Hollande*.

2.1.1 La carrière littéraire du jeune Gautier

Sous l'influence de Victor Hugo, Gautier commence à s'intéresser à la littérature aussi bien qu'au théâtre. Dans le deuxième quart du XIXe siècle, Hugo se manifeste comme le chef du mouvement romantique avec la bataille d'Hernani comme l'apothéose. Le 25 février 1830, les adeptes du théâtre classique et du théâtre moderne se sont mis en confrontation. Cet événement, un moment clé dans la jeune vie de Gautier, annonce la réforme du Théâtre-Français.⁸³ Gautier, « *l'homme au gilet rouge* », est présent en tant que défenseur des idées de Victor Hugo.⁸⁴ Ce gilet rouge fait que Gautier devient un des symboles de ce débat artistique.⁸⁵

Dans la biographie de Gautier, Guégan indique un deuxième moment clé dans la vie de Théophile Gautier qui influencera son identité. C'est le moment où sa famille est forcée de déménager à cause de la perte d'argent après la débâcle boursière qui suivit la Révolution de 1830. La vie de Gautier se trouve dans une période turbulente. Désillusionné par l'échec de la Restauration et la chute de la bourse, Gautier essaie de devenir un auteur respecté et indépendant.⁸⁶ Malgré son succès débutant, Gautier subit des difficultés personnelles pendant les années 1830. Il est en panne d'inspiration et il a des doutes sur ses capacités.⁸⁷

Plus tard, à partir de 1832, Gautier et Hugo se sont installés tous les deux Place des Vosges où ils se lient d'amitié plus profondément. Hugo a déjà publié *Notre Dame de Paris* et

⁸³ Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 30-31.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁸⁵ http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Théophile_Gautier/120969 (consulté le 3 mai 2015).

⁸⁶ Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 42.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 55.

il est devenu un auteur célèbre. Guégan cite les mots de Gautier qui avoue: « *Causer de poésie avec Hugo, c'est causer de divinité avec le bon Dieu* »⁸⁸ Guégan parle d'un *double exil* pour Gautier quand sa famille décide de déménager de nouveau. Gautier est forcé par les circonstances de quitter la Place des Vosges et son ami Victor Hugo.⁸⁹ Le déracinement et l'exil ne cessent de jouer un rôle important dans la vie de ce jeune homme. Il semble que le déracinement de Gautier ait mené à une vie en quête de ses racines. Cette quête des racines pourrait expliquer sa motivation de voyager. Le poème *Le Pays inconnu* par exemple, écrit par Gautier en 1834, montre très bien son besoin de partir.⁹⁰ Nous évoquerons plus loin comment ce besoin de partir va se manifester dans les textes et de quelle manière les cénacles contribuent à ce sentiment d'exil et de déracinement.

2.1.2 Cénacles

À partir des années 1830, Gautier fait son apparition pendant les soirées des fraternités, à savoir l'*Arsenal*, les *Jeunes-France* et plus tard le *Cénacle*.⁹¹ Le Petit Cénacle, un groupe de bohèmes dont Gautier fait également partie, soutient Hugo et sa lutte contre la censure gouvernementale.⁹² Dans les groupes, il existe une ambiance que Guégan nomme un « *anticonformisme collectif* ». De plus, il souligne que cette tendance évoque « *la fatalité itérative* » chez Gautier.⁹³ Les Jeunes-France, par exemple, dont Gautier fait partie, font preuve d'un besoin d'imagination et d'une curiosité d'un autre monde. Ils découvrent les contes d'Hoffmann et le *fantastique* devient un thème important dans la littérature.⁹⁴ Gautier semble parfaitement s'inscrire dans ce nouveau mouvement en plein essor. Un des premiers textes de Gautier est un conte fantastique intitulé *Un repas au désert de l'Égypte*, paru dans le *Gastronome* en 1831.⁹⁵ La référence à un pays exotique, l'Égypte en l'occurrence, démontre l'intérêt précoce de Gautier pour l'inconnu et pour l'Orient. De plus, le protagoniste de l'histoire est un voyageur savant. Son deuxième conte, *La Cafetière*, une histoire directement inspirée d'Hoffmann, parle aussi des voyageurs et du désir de découvrir des pays inconnus. C'est un an plus tard que Gautier publiera son premier chef-d'œuvre.

⁸⁸ Bergerat [1879, p. 93] In: Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 70.

⁸⁹ Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p., p. 84.

⁹⁰ Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 85.

⁹¹ *Ibidem*, p. 47.

⁹² *Ibidem*, p. 71.

⁹³ *Ibidem*, p. 58.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 59.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 60.

2.1.3 L'art pour l'art

En 1832, Gautier publie *Albertus ou L'Âme et le péché, légende théologique*, le poème qui va le rendre célèbre.⁹⁶ Sainte-Beuve remarque à ce propos :

Albertus marquait un pas de plus. [...] c'est l'exécution de la fable, c'est le détail de l'encadrement qui est d'un curieux et d'un fini achevés. Théophile Gautier est devenu un maître.⁹⁷

Les mots de Sainte-Beuve montrent que Gautier est devenu un artiste respecté. Avec la parution d'*Albertus*, Gautier révèle ses idées sur la fonction de la poésie. Dans la préface d'*Albertus*, Gautier dit à ce propos :

En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. [...] de poésie elle devient prose; de libre, esclave. [...] L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté. – La peinture, la sculpture, la musique ne servent absolument à rien. [...] les objets dont on a le moins besoin sont ceux qui charment le plus. – Il y a et il y aura toujours des âmes artistes à qui les tableaux d'Ingres et de Delacroix, les aquarelles de Boulanger et de Decamps sembleront plus utiles que les chemins de fer et les bateaux à vapeur.⁹⁸

Par ces propos, il se détourne des doctrines du mouvement romantique et ainsi, Gautier proclame une nouvelle esthétique qui s'appelle *l'art pour l'art*. Selon lui, la poésie doit être inutile pour être vraiment belle. Bien que Gautier ait formulé une théorie, il n'y a jamais eu d'école proprement dit de *l'art pour l'art*. Néanmoins, le groupe du Parnasse, un mouvement de poésie française dont Gautier était une source d'inspiration, a développé cette conception de l'art. Pour le groupe du Parnasse, le seul but de l'art est *la Beauté* et c'est pourquoi l'art poétique est l'art le plus élevé. Les valeurs morale, didactique ou éthique jouent un rôle secondaire. C'est la valeur esthétique qui est de la plus haute importance.⁹⁹

Mademoiselle de Maupin, le roman qui l'a rendu célèbre, paraît en 1835. À cette

⁹⁶ *Ibidem*, p. 67.

⁹⁷ Sainte-Beuve, *Le Constitutionnel*, 16 novembre 1863 [OPC, p. 835] In: Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 67.

⁹⁸ Préface d'*Albertus* [OPC, p. 809]. In: Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 69.

⁹⁹ André Lagarde & Laurant Michard. *XIXe siècle : Les Grands Auteurs Français. Anthologie et histoire littéraire*. Paris, Bordas/ Sejer, 2004, p. 270.

époque, la résistance contre le roi augmente, les lois répressives sont instaurées et Paris vit des jours sanglants.¹⁰⁰ Dans la préface de ce nouveau roman, Gautier exprime sa haine envers les religions et son rêve d'un gouvernement qui stimule les arts au lieu de les contrarier.¹⁰¹ Ce roman respire la tension qui règne à Paris à cette époque. Scandaleux, il provoque beaucoup de réactions, élogieuses aussi bien que négatives.¹⁰² C'est avec *Mademoiselle de Maupin* que Gautier va introduire le culte de la forme, un fer de lance de *l'art pour l'art*.¹⁰³

2.1.4 Gautier, journaliste et critique d'art

Puisqu'il est difficile de vivre uniquement de la littérature, Gautier décide de devenir journaliste pour se faire des à-côtés.¹⁰⁴ À partir de 1832, Gautier commence à écrire pour la *Revue de Paris*, un périodique encore tout récent ouvert aux talents des Jeunes-France. Bien que Gautier n'éprouve aucune vocation pour devenir journaliste, c'est par le journalisme qu'il peut entrer dans le domaine de l'art sous toutes ses formes. Outre poète et journaliste, Gautier devient critique de littérature et d'art.¹⁰⁵ Le journalisme lui permet de connaître le monde littéraire aussi bien que le monde pictural. Grâce à cette introduction dans d'autres domaines d'art, Gautier commence à rédiger des comptes rendus sur le théâtre, la musique, la danse etc.

Ses critiques d'art ont été publiées entre autres dans la nouvelle revue de son ami Gérard de Nerval. Celui-ci, le compagnon de route de Gautier pendant le voyage en Belgique, fonde une nouvelle revue en 1835, intitulée *Le Monde dramatique*. La revue a un contenu moderne avec un programme qui s'oriente au-delà de la France. La revue aura une influence assez importante à cause des sujets mondains qui parlent même de l'Orient. L'intérêt pour les pays lointains reflète de nouveau le désir de voyager que manifeste Gautier. Gautier est un des auteurs célèbres qui contribue à la revue en écrivant des critiques théâtrales et musicales.¹⁰⁶ Nous verrons plus tard que la revue ne suffit pas à satisfaire son désir d'aventure et son besoin de voir des pays inconnus.

¹⁰⁰ Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 89.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 90-91.

¹⁰² *Ibidem*, p. 93.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 97.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 95.

2.1.5 Voyages

C'est également grâce au journalisme que Gautier peut satisfaire son désir de faire des voyages. Ses voyages ont été payés par les revues comme *La Presse* et *Le Moniteur universel*, à condition qu'il rédige des feuillets inspirés par le voyage.¹⁰⁷

Le voyage en Belgique est le premier voyage qu'il entreprend.¹⁰⁸ Grâce à son succès littéraire, Gautier avait la possibilité d'entreprendre plusieurs autres voyages lointains. Il a visité l'Espagne (1840), l'Algérie (1845), l'Italie (1850), la Grèce (1852), la Russie (1858-1859 et 1861) et à la fin de sa vie l'Égypte (1869).¹⁰⁹ C'est en Grèce que Gautier développe son admiration pour les formes classiques. Il proclame que la perfection de la forme est le premier but d'un artiste. Les poèmes qu'il a écrits, inspirés par ce voyage, ont été publiés dans le volume *Émaux et Camées* (1852). Ces poèmes ont été vus comme ses meilleurs textes et beaucoup d'autres poètes, comme Charles Baudelaire, ont été inspirés par ces poèmes.¹¹⁰ Néanmoins, le premier voyage en Belgique a eu une influence non négligeable sur le développement artistique de Gautier.¹¹¹

2.2 Un tour en Belgique et en Hollande

Avec la somme reçue après la publication de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier part en 1836 en Belgique avec son ami Gérard de Nerval.¹¹² Le récit de ce voyage, *Un tour en Belgique et en Hollande*, est en fait une composition de deux textes. Les six premières parties ont été écrites après le voyage en Belgique, qui a eu lieu entre 24 juillet et 24 août 1836. Les récits ont été publiés dans *La Chronique de Paris* entre 25 septembre et 25 décembre 1836. La deuxième partie parle d'un autre voyage qui a eu lieu dix ans plus tard en 1846. Pendant ce voyage, Gautier va plus loin qu'avant. Après la Belgique, il continue son voyage en Allemagne, aux Pays-Bas et en Angleterre. Le récit de ce voyage a été publié dans *La Presse* les 28 et 29 juillet 1846. En 1852, Gautier décide d'unir les deux récits dans *Caprices et*

¹⁰⁷ Sarga Moussa, *La Méditation Picturale Dans les Récits de Voyage de Théophile Gautier*, CNRS, Université de Lyon, UMR LIRE, p. 1.

¹⁰⁸ <http://www.theophilegautier.fr/recits-de-voyages-articles/> (consulté le 3 mai 2015)

¹⁰⁹ Sarga Moussa, *La Méditation Picturale Dans les Récits de Voyage de Théophile Gautier*, CNRS, Université de Lyon, UMR LIRE, p. 1.

¹¹⁰ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/227288/Theophile-Gautier>. (consulté le 3 mai 2015)

¹¹¹ H. van der Tuin, « Les Voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande » *Revue de Littérature Comparée*, 1957, p. 502.

¹¹² Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 156.

Zigzags. Il a dénommé l'ensemble des deux récits de voyage: *Un Tour en Belgique et en Hollande*.¹¹³

2.2.1 Les motifs

Avant que Gautier ne commence son récit, il explique au lecteur sa motivation d'entreprendre un voyage. Il déclare ne pas avoir d'ambitions politiques ni l'intention d'analyser les chemins de fer en Belgique. La source de sa motivation est l'admiration pour les femmes de Rubens qu'il a vues dans le musée du Louvre :

C'est une idée qui m'est venue au musée, en me promenant dans la galerie de Rubens. La vue de ces belles femmes aux formes rebondies, ces beaux corps si pleins de santé, toutes ces montagnes de chair rose d'où tombent des torrents de chevelures dorées, m'avaient inspiré le désir de les confronter avec des types réels.¹¹⁴

C'est à Valenciennes que Gautier voit la première femme Rubens et ce sera en même temps la dernière pour le reste du voyage.

Dans la grande rue de Valenciennes, j'aperçus le premier et le seul Rubens que j'aie jamais vu dans mon voyage à la recherche de la chevelure blonde et du contour ondoyant; c'était une grosse fille de cuisine, avec des hanches énormes et des avalanches d'appas prodigieuses, qui balayait naïvement un ruisseau, sans se douter le moins du monde qu'elle était un Rubens très-authentique. Cette rencontre me donna bon espoir: espoir trompeur!¹¹⁵

Alors, ils n'arrivent qu'une seule fois à atteindre leur but, trouver la femme Rubens, et encore cela se passe dans une ville française. Le fragment révèle que le but, trouver la femme comme Rubens l'a peinte, est un but presque irréalisable.

Mais Rubens n'était pas le seul motif. Avant de partir en Belgique, Gautier a vu au Louvre les tableaux des vieux maîtres hollandais de l'Âge d'or.¹¹⁶ Il semble donc que la

¹¹³ *Ibidem*, p. 161.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 48-49.

¹¹⁶ Madeleine van Strien – Chardonneau, « Amsterdam gezien door Franse reizigers in de 18^e en 19^e eeuw », *Rozenberg Quarterly the Magazine*, p. 2. <http://rozenbergquarterly.com/amsterdam-gezien-door-franse-reizigers-in-de-18e-en-19e-eeuw/> (consulté le 8 mai 2015)

prédilection de Gautier pour les tableaux belges et hollandais le mène en Belgique et en Hollande, donc non seulement pour voir les tableaux de Rubens mais encore pour voir *la Ronde de Nuit* de Rembrandt et d'autres grands maîtres. Gautier avoue: « *Un de mes rêves était le fameux tableau de Rembrandt, connu sous le nom de la Garde de nuit.* »¹¹⁷ De surcroît, il veut comparer les tableaux de Ruysdael et Van de Velde aux paysages et aux lieux réels de la Hollande :

Quelques tours de roue vous transportent dans un monde nouveau. Les villages ont un air de propreté et de richesse ; les maisons prennent des tournures de Van de Velde et de Van der Heyden ; les toits sont pointus et denticulés en escaliers.¹¹⁸

Gautier décrit les maisons hollandaises à travers les tableaux de Van de Velde et de Van der Heyden. L'art semble être le mobile principal qui le pousse à voyager de Paris à Amsterdam et encore plus loin.

2.2.2 Le trajet parcouru

De Paris jusqu'à Bruxelles, Gautier et Nerval voyagent en diligence. La route de Paris vers le Nord était une des meilleures de l'époque. C'était une route impériale de première classe construite par Napoléon.¹¹⁹ Grâce à l'amélioration du réseau routier, le temps de voyage s'est diminué considérablement.¹²⁰ Bien qu'elle soit une des meilleures routes en France, le voyage n'était pas toujours assez confortable :

La différence de température, et la fraîcheur de la nuit qui venait, ayant fait ruisseler sur les vitres une sueur abondante et perlée, qui m'empêchait de distinguer les objets déjà estompés par l'ombre ; une bouffée de brise glaciale me faisant rentrer la tête chaque fois que je la sortais, comme un colimaçon dont on frappe les cornes, je renonçai à mon rôle d'observateur, et je m'établis dans mon coin le moins incommodément qu'il me fut possible.

¹¹⁷ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 123.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 124/125.

¹¹⁹ Marc Smeets, « Over reizen, schrijven, huizen en geluk. Théophile Gautier in (België en) Nederland. » , article sous presse.

¹²⁰ Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 1.

Pour Fritz, il s'avisa d'un moyen de dormir, qu'un autre eût employé pour se tenir éveillé : il noua son foulard par les deux bouts à la vache de la voiture, passa son mufler dans cette espèce de licol, et but bientôt, à pleines gorgées, à la noire coupe du sommeil.¹²¹

Gautier s'exprime d'une manière exagérée pour exprimer les ennuis du voyage. En disant : « *une bouffée de brise glaciale* », il parle du froid comme s'il se trouvait en Sibérie au lieu de voyager en Belgique. Et, il mentionne son camarade Fritz qui se tord pour trouver une position confortable dans la diligence.

Ils passent la première nuit dans une auberge. Le jour suivant, ils passent par Péronne et Cambrai avant d'arriver à Valenciennes. Valenciennes est la dernière ville française avant la frontière belge. Ils poursuivent leur voyage vers Mons pour arriver à Bruxelles. Malgré le fait que Gautier déteste le chemin de fer, les deux amis parcourent la distance entre Bruxelles et Anvers en train. Après leur séjour à Anvers, Nerval et Gautier visitent encore Gand et Ostende, mais le récit de voyage s'arrête après Anvers.¹²²

Comme nous l'avons dit plus haut, *Un Tour en Belgique et en Hollande* parle aussi du voyage en Hollande. À partir du chapitre sept, Gautier voyage d'Anvers en Hollande mais ce voyage a eu lieu dix ans plus tard. Cette fois-ci, il part en Belgique à l'invitation du baron James de Rothschild pour l'inauguration du chemin de fer du Nord. Gautier fait un rapport sur cet événement pour la revue *La Presse* à Paris.¹²³ Ensuite, Gautier décide de prolonger le voyage et il part en Allemagne, en Hollande et finalement en Angleterre.¹²⁴ Van der Tuin remarque une différence entre les deux récits de voyage. Il dit à ce propos :

Depuis 1836, Gautier a mûri. Sa personnalité s'est épanouie. La vie active a chassé beaucoup des inquiétudes romantiques de la jeunesse. Ernesta et Carlotta Grisi – la blonde Italienne – sont entrées dans sa vie. Il a beaucoup voyagé : en Espagne, en Angleterre, en Algérie.¹²⁵

Selon van der Tuin, Gautier a une autre manière de voir pendant le voyage en Belgique en 1836 que celui en Hollande en 1846. L'expérience de la vie lui a donné un regard

¹²¹ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 32.

¹²² *Ibidem*, p. 160.

¹²³ Feuilleton dans la *Presse* du 16 juin 1846: *Inauguration du chemin de fer du Nord*. In: H. van der Tuin, « Les Voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande » *Revue de Littérature Comparée*, 1957, p. 506.

¹²⁴ H. van der Tuin, « Les Voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande » *Revue de Littérature Comparée*, 1957, p. 506.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 505.

plus adulte. Gautier lui-même exprime également qu'il a un autre regard que dix ans plus tôt. Il dit : « *Les trois Rubens de la cathédrale n'ont pas flamboyé si vivement à mes yeux qu'à mon premier voyage.* »¹²⁶

En 1846, Gautier part pour Liège et Verviers avant de traverser la frontière avec l'Allemagne. En Allemagne, il prend la direction d'Aix-en-Chapelle, Cologne et Emmerich pour arriver finalement aux Pays-Bas. Gautier et Nerval poursuivent la route en direction d'Arnhem pour arriver en chemin de fer, à la tombée du soir, à Amsterdam. Après la visite de la ville d'Amsterdam et de *La Ronde de Nuit*, Gautier continue son voyage à La Haye où il va voir un autre tableau célèbre de Rembrandt, intitulé *La leçon d'anatomie*. En passant par Delft et Schiedam, il poursuit sa route vers Rotterdam pour prendre le bateau en direction de l'Angleterre.

2.2.3 Le style de Gautier

2.2.3.1 peindre avec une plume

Ce qui saute immédiatement aux yeux en lisant *Un Tour en Belgique et en Hollande*, c'est la manière particulière de Gautier de décrire un tableau, un paysage, une scène ou un personnage. Il a une richesse de vocabulaire, un goût du détail extrêmement accentué et un langage très coloré. Il met en relief le moindre détail. Gautier lui-même dit à ce propos : « *Je voudrais décrire les pavés un à un, compter les feuilles des arbres, rendre l'aspect des objets, et même noter d'heure en heure la teinte et la forme des nuages.* »¹²⁷ Cette manière de travailler nous fait penser à une sorte d'*impressionnisme* avant la lettre. C'est dans les années 1890 que Claude Monet par exemple peindra la cathédrale de Rouen en quatre moments différents pour bien saisir les teintes changeantes au cours du jour.¹²⁸

Grâce aux descriptions poétiques, Gautier fait directement appel à l'imagination du lecteur. Il donne tous les coups d'épingle au lecteur pour que celui-ci puisse s'imaginer le tableau et créer l'image dans sa tête. Les figures de style, les détails et les petites touches qui donnent une courte impression rendent le tableau vif. Robert Sabatier, un poète et romancier français, a dit à propos de Gautier : « *Il peindra, mais avec une plume. Gautier avait un art de*

¹²⁶ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 115.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 56.

¹²⁸ <https://sites.google.com/site/histoiredesartsvalente/monet>, (consulté le 14 juin 2015).

la description extraordinaire, il avait un talent pour faire voir ce qu'il décrivait. »¹²⁹ Ainsi, Sabatier démontre que Gautier combine les deux disciplines, il écrit comme un peintre.

Il prête attention à tout ce qu'il voit, à savoir : les paysages, les maisons, les cieus, les habitants etc. Ses descriptions des paysages sont comme des ébauches rapides qui servent à former facilement une image.¹³⁰ Nous donnerons quelques citations pour montrer le style pictural de Gautier. Le passage suivant dévoile le talent de Gautier de décrire une image, un ciel en l'occurrence :

Le ciel était d'un bleu très pâle qui tournait au lilas clair en s'approchant de la zone de reflets roses que le soleil levant suspendait au bord de l'horizon. Le terrain ondulait mollement, de façon à rompre la monotonie des lignes presque toujours plates dans ce pays, et de petits lisérés d'azur terminaient harmonieusement la vue de chaque côté du chemin ; d'immenses plantations d'oeillettes tout emperlées de rosée frissonnaient doucement sous l'haleine du matin, comme les épaules d'une jeune fille au sortir du bal ; la fleur d'oeillette est presque pareille à celle de l'iris, d'un bleu délicat, où le blanc domine ; ces grandes nappes azurées avaient l'air de morceaux de ciel qu'une lavandière divine aurait étendus par terre pour les faire sécher.¹³¹

Pour rendre le tableau plus vif, Gautier ajoute des couleurs, « *lila, rose, blanc, bleu* ». De plus, il esquisse les formes qu'il observe: « *le terrain ondulait* », « *la monotonie des lignes presque toujours plates* ». Or, les figures de style frappent l'imagination : une personnification dans « *l'haleine du matin* » et une comparaison dans « *comme les épaules d'une jeune fille au sortir du bal* ». Finalement, les adjectifs comme : « *lilas clairs* », « *reflets roses* », « *petits lisérés d'azur* », « *bleu délicat* », « *lavandière divine* » renforcent l'image.

Les descriptions d'un paysage démontrent bien le style sérieux et pictural. Dans la citation suivante, nous voyons de nouveau de quelle manière Gautier décrit une scène, une église en l'occurrence :

Une église joyeuse et triomphante, plus propre à des noces qu'à des enterrements, et follement ornée dans le goût Louis XIII le plus effréné, le

¹²⁹ Gérard de Senneville, « Théophile Gautier, journaliste littéraire », In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, : N°59, p. 274.

¹³⁰ Moussa, Sarga. *La Médiation Picturale Dans les Récits de Voyage de Théophile Gautier*, CNRS, Université de Lyon, UMR LIRE.

¹³¹ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 39.

plus fleuri, le plus bossu, une carrure à la fois traque et svelte, une légèreté lourde, et une lourdeur légère du meilleur effet.¹³²

Nous y retrouvons une antithèse (« *à la fois traque et svelte* »), des adjectifs (« *joyeuse et triomphante* »), des répétitions (« *le plus...le plus*») et un chiasme et un oxymore (« *une légèreté lourde, et une lourdeur légère*»).¹³³ Les figures de style rendent l'image plus vive. Nous aborderons une dernière citation pour montrer le style pictural de Gautier :

Je n'ai jamais rien vu de plus gracieux et de plus frais que le tableau qui se déroula devant mes yeux au sortir de cette vieille vilaine ville, tout enfumée et toute noire de charbon.¹³⁴

Il oppose la ville (« *vieille vilaine ville, tout enfumée et toute noire de charbon* ») à la beauté de la campagne (« *de plus gracieux et de plus frais que le tableau qui se déroula devant mes yeux* ») Pour souligner l'opposition, il emploie des figures de style comme par exemple la répétition (« *de plus gracieux et de plus frais* ») et (« *tout enfumée et toute noire de charbon* »). De plus, une allitération (« *vieille vilaine ville* ») souligne le dégoût de Gautier pour la ville qu'il vient de passer et à cause de la lettre -v- dans « *vieille vilaine ville* », il fait semblant de cracher les mots.

En plus d'un ton sérieux et pictural, le style de Gautier se caractérise aussi par un ton comique et léger. Nathalie Solomon ajoute :

Il ne cesse de changer de perspective et de registre, et l'on a du mal à évaluer le témoignage d'un voyage qui poétise le réel en prétendant tout dire, qui passe de l'admiration à la bouffonnerie dans le même souffle.¹³⁵

Ce sont les changements de registre qui rendent la poétique et la rhétorique de Gautier uniques et singulières, voire même paradoxales. Dans le troisième chapitre, nous reviendrons à ce sujet et nous nous demanderons pourquoi Gautier joue avec le ton du récit et pourquoi il saute d'un registre à un autre dans une seule phrase.

¹³² *Ibidem*, p. 60.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*, p.38-39.

¹³⁵ Nathalie Solomon, *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2014, p. 33.

2.2.3.2 *Le ton frivole*

Nous avons vu que Gautier a souvent recours aux changements de ton, parfois sérieux, parfois frivole. Ce style léger nous donne l'idée que Gautier est encore un jeune homme naïf qui s'étonne de tout. Madeleine van Strien dit à ce propos :

Le récit de voyage se doit de comporter une rubrique 'Merveilles-curiosités', qui traduit ainsi la singularité, la différence, l'altérité. Le voyageur est 'celui qui étonne, qui émerveille, le thaumaturge avec son bagage de singularités, de paradoxes, d'exceptions'. Le voyageur de Hollande, semblable sur ce point au voyageur en pays lointain, invite son lecteur à s'étonner avec lui. La Hollande est un pays curieux, singulier, peu ordinaire, extraordinaire, merveilleux, prodigieux.¹³⁶

Van Strien démontre que le voyageur de Hollande se caractérise par l'expression de sa curiosité, son étonnement et sa joie sur les événements vécus. Or, van Strien remarque que cette manière d'exprimer est un *topos* dans la littérature de voyage depuis le 18^{ième} siècle. Dans la citation suivante, elle explique pourquoi le récit de voyage demande un tel style :

L'apologie d'un style simple, voire négligé est en effet un lieu commun en matière de récit de voyage : la simplicité affichée du style implique d'une part une distanciation d'avec le langage savant des ouvrages spécialisés ; d'autre part on y voit le garant de la bonne foi de l'auteur, qui prétend refuser les fioritures de la littérature et de ses mensonges. L'art du récit de voyage est souvent comparé à celui de la conversation : conversation mondaine, qui, par son côté naturel et familier, se distingue du discours ou de la discussion entre savants.¹³⁷

Le style léger rompt donc avec l'emploi du style savant des romanciers que l'on rencontre dans les travaux sérieux du XVIII^e siècle. Le récit de voyage n'est plus un travail scientifique mais il exprime de la subjectivité et des expériences personnelles. Ce style frivole, que nous trouvons également chez Gautier, est donc un lieu commun dans le genre des récits de voyage. Outre le ton frivole, ce sont les anecdotes qui rendent le texte léger.

¹³⁶ Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 204.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 201.

2.2.3.3 L'intimité

Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, les petites anecdotes abondent. Elles semblent être, dans un premier temps, non pertinentes mais elles sont typiques du style de Gautier. Elles sont remplies de figures de style et ce sont les anecdotes qui rendent l'histoire agréable à lire après une longue description.¹³⁸ Nathalie Solomon dit à ce propos dans l'article « Vivre son voyage : l'engagement des corps chez Dumas et Gautier » :

Ces moments privilégiés où l'on revient de ses éblouissements devant les paysages et les monuments, où l'on oublie provisoirement la majesté des lieux et le prestige de l'Histoire, sont ceux où le voyage existe vraiment pour le lecteur : pas de meilleur moyen de pénétrer dans l'intimité du voyageur que ces circonstances infimes ou triviales qui font du narrateur un familier.¹³⁹

Solomon explique ainsi que ce sont les moments quotidiens qui rendent le récit réel et crédible pour le lecteur. À ce moment, le lecteur a l'idée qu'il partage l'expérience du voyageur et la distance entre le romancier et le lecteur se diminue. Il faut qu'il existe un lien entre le lecteur et le romancier, une sorte d'identification, pour que le lecteur puisse entrer dans l'intimité du narrateur. Les petites anecdotes, qui semblent être triviales à première vue, contribuent donc à la crédibilité du texte. Or, ce sont les anecdotes qui introduisent :

des personnages-types par exemple, comme l'aubergiste, le libraire, le négociant, le collectionneur, l'hôte qui jouent le rôle d'informateur en face du voyageur non-informé ou sous-informé et fournissent l'occasion d'introduire naturellement une série de renseignements sur tel ou tel sujet.¹⁴⁰

Nathalie Solomon ajoute:

La figure d'autrui emmène le plus souvent le récit vers l'anecdote en apportant du singulier et de l'exclusif dans le récit ; les personnages que l'on

¹³⁸ Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 198.

¹³⁹ Nathalie Solomon. « Vivre son voyage : l'engagement des corps chez Dumas et Gautier. *Voyage en Suisse, Voyage en Espagne, Constantinople.* » In: Philippe Antoine, *Sur les pas de Flaubert: Approches sensibles du paysage*, Textes réunis et présentés par Philippe Antoine, CRIN 60, 2014, p. 113.

¹⁴⁰ Anon. 1789, p. 325. In: Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 198-199.

coudoie pendant le trajet sont un aspect essentiel de sa contingence. C'est la raison pour laquelle la perception sensorielle, si elle est un instrument d'évaluation des lieux et un moyen de connaissance des sites et des êtres, est aussi liée à l'humain. La mise à contribution de la sensation d'autrui amène le voyageur à s'identifier aux habitants, elle impose à l'imagination romantique un champ d'exploration qui la renvoie aux perceptions brutes : la présence des autres dans sa réalité palpable permet d'affirmer le caractère concret de l'expérience.¹⁴¹

Selon Solomon, la rencontre avec l'Autre permet à l'auteur-écrivain de passer du récit à l'anecdote. Les anecdotes abordent une situation qui appartient à un seul voyageur et à un seul voyage et c'est donc une expérience unique. Ainsi, Solomon remarque que ce sont les rencontres avec l'Autre qui font que l'expérience du voyageur est personnelle et singulière. Dans le fragment qui suit on voit de quelle manière Gautier insère une anecdote :

Les aubergistes le savent bien, et ils calculent en conséquence; ce potage si habilement maintenu à cent cinquante degrés centigrades, leur épargne trois ou quatre volailles, et leur sauve complètement le dessert. Ce retard était d'autant plus douloureux, que le plus goguenard des coucous, nous regardant avec les deux trous par où on le remonte, comme avec deux prunelles, semblait nous mépriser infiniment, et nous poursuivre de son tic tac ironique, qui nous disait en langage d'horloge: - L'heure coule, la soupe est toujours chaude. J'en appelle à toutes les civilisations antiques et modernes, y a-t-il rien de plus noir?¹⁴²

Dans ce fragment, Gautier aborde un personnage-type, l'aubergiste en l'occurrence. À travers la description de l'aubergiste qui a servi le potage trop chaud, Gautier décrit une situation quotidienne d'une manière très concrète et détaillée. La rencontre avec l'aubergiste est une situation reconnaissable pour le lecteur et de cette manière, Gautier laisse entrer le lecteur dans son intimité. L'emploi de ces personnages-types, est un lieu commun dans le genre des récits de voyage. Bien que les romanciers prétendent être sincères, ils introduisent

¹⁴¹ Nathalie Solomon. « Vivre son voyage : l'engagement des corps chez Dumas et Gautier. *Voyage en Suisse, Voyage en Espagne, Constantinople.* » In: Philippe Antoine, *Sur les pas de Flaubert: Approches sensibles du paysage*, Textes réunis et présentés par Philippe Antoine, CRIN 60, 2014, p. 117/118.

¹⁴² Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 24-25.

souvent des personnages-types non réels pour aborder leurs observations et leurs idées.¹⁴³
Nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

2.2.4 La Hollande à travers les yeux de Gautier

Au début du texte, Gautier dit au lecteur que les guides de voyage n'influenceront pas sa manière de voir :

Il n'y aura exactement dans ma relation que ce que j'aurai vu avec mes yeux, c'est-à-dire avec mon binocle ou avec ma lorgnette, car je craindrais que mes yeux ne me fissent des mensonges. Je n'emprunterai rien au guide du voyageur, ni aux livres de géographie ou d'histoire, et ceci est un mérite assez rare pour que l'on m'en sache gré.¹⁴⁴

Ce disant, Gautier promet au lecteur de ne dire que la vérité et de n'avoir pas une image prédéterminée du pays visité. Bien qu'il prétende avoir commencé son voyage comme une tabula rasa, il lui est toujours difficile d'éviter les clichés et les lieux communs.

2.2.4.1 Clichés et lieux communs

Selon Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, le cliché est une notion qui est né au XIXe siècle.¹⁴⁵ Amossy et Herschberg citent les mots de P. Larousse pour définir le cliché. Selon lui, un cliché est une « *phrase toute faite que l'on répète dans les livres ou dans la conversation* », ou bien, « *une pensée devenue banale.* »¹⁴⁶ En 1899, R. de Gourmont fait une distinction entre un cliché et un lieu commun. Selon lui, « *le cliché représente la matérialité de la phrase* » et le lieu commun représente « *plutôt la banalité de l'idée.* » Au 19^{ème} siècle, les lieux communs et les idées reçues ont une connotation péjorative. Par contre,

¹⁴³ Anon. 1789, p. 325. In: Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 198-199.

¹⁴⁴ TBH [1997, p. 7] In: Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 106.

¹⁴⁵ Ruth Amossy & Anne Herschberg Pierrot. *Stéréotypes et Clichés: Langue, discours, société*. Paris, Armand Colin, 2011, p. 14.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 15.

au vingtième siècle, le lieu commun devient un outil pour les sociologues pour rechercher l'opinion de la majorité.¹⁴⁷

Dans l'article « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », Pierre Rajotte constate que c'est avant tout le genre itératif qui a recours aux clichés et aux lieux communs :

La pratique du récit de voyage a ceci de particulier qu'elle vise à reproduire le plus fidèlement possible une réalité extérieure sous ses multiples aspects, géographique, social, politique, esthétique. Mais tous les écrivains-voyageurs se butent au même problème : l'impossibilité d'une reproduction qui soit naturelle comme la réalité perçue. Aussi se rabattent-ils sur la rhétorique, celle des lieux communs et des référents culturels qui imposent une vision préétablie du monde extérieur. À la limite, la fonction de leurs récits est réduite à prouver que la réalité est conforme à la connaissance érudite qu'on en a.¹⁴⁸

Rajotte explique qu'il existe une tension dans la rhétorique du genre viatique. D'une part, l'écrivain-voyageur essaie de donner une image sincère et fidèle. De l'autre, ils s'appuient aux clichés et lieux communs pour décrire le pays visité. Madeleine Van Strien-Chardonneau, quant à elle, ajoute qu'il existe :

... des ressemblances entre ces textes qui, à première vue et pris isolément, peuvent paraître plus originaux qu'ils ne le sont en réalité. Lus successivement, ils répètent, parfois jusqu'au fastidieux, images, idées et formules.¹⁴⁹

Van Strien remarque que les écrivains-voyageurs abordent des images qui sont employées avant par leurs prédécesseurs. Les ressemblances entre les textes dont Van Strien parle viennent en partie du fait que les voyageurs du XIX^{ème} siècle visitent souvent les mêmes sites touristiques comme le Bois de la Haye, l'hôtel de ville d'Amsterdam et les tableaux des peintres du Siècle d'or. De plus, ils s'intéressent tous aux manifestations concrètes des 'arts

¹⁴⁷ Ruth Amossy & Anne Herschberg Pierrot. *Stéréotypes et Clichés: Langue, discours, société*. Paris, Armand Colin, 2011, p. 23.

¹⁴⁸ Pierre Rajotte, « Le récit de voyage: entre le reel et l'imaginaire », *Magazine littéraire*, n. 65, 1996-1997, p. 51/52.

¹⁴⁹ Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 11.

utiles' comme les digues, les moulins et les ports.¹⁵⁰ Toutefois, Van Strien remarque que ce ne sont pas seulement les thèmes qui reviennent à plusieurs reprises :

Le passage à La Haye s'accompagne souvent d'un exposé sur le stathoudérat, complété d'une tentative d'explication du système du gouvernement. Amsterdam, de par le prestige de son port et de sa banque, est le lieu où l'on insère volontiers les informations sur le commerce ; non seulement de la ville, mais de la province tout entière. On y place aussi les considérations sur la tolérance : pourquoi dans cette ville plutôt qu'à la Haye ou à Rotterdam ? Sans doute parce que le thème s'associe naturellement à la description des différents lieux de culte, dont le nombre est l'une des spécialités de la ville. C'est à Amsterdam encore que les voyageurs donnent le plus souvent un aperçu des mœurs et coutumes des Hollandais, car ils considèrent cette ville plus représentative en la matière que La Haye, jugée plus cosmopolite et appréciée surtout pour son brillant aristocratique.¹⁵¹

Van Strien montre que les différents clichés et lieux communs abordés sont associés à un certain endroit ou à une certaine ville. Au moment où le voyageur visite Amsterdam, il parle en même temps des coutumes hollandaises parce qu'Amsterdam est la représentation de cette caractéristique hollandaise. Le moment où les auteurs abordent les thèmes typiques pour la Hollande est donc un lieu commun en soi.

De surcroît, les romanciers ont souvent la même façon de décrire une ville. Van Strien cite Beatis en disant :

L'arrivée dans une ville donne lieu à une suite d'observations souvent ordonnée selon le schéma traditionnel des descriptions de cités : étymologie du nom de la ville, exposé historique, situation, vue d'ensemble, description des maisons, remarques générales sur les habitants.¹⁵²

Bref, les romanciers utilisent une sorte de schéma pour décrire l'arrivée dans une ville. La manière dont ils décrivent leurs premiers moments dans une ville semble être un lieu commun en soi. Dans le paragraphe qui suit, nous verrons que Gautier, malgré la prétention d'être sincère, nous présente une image stéréotypée de la Belgique et de la Hollande dès le

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 44/45.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 200.

¹⁵² Cf. Beatis (1979). In: Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 199.

début du texte. Dans les pages qui suivent, nous étudierons les clichés et les références culturelles les plus importantes que Gautier aborde dans le récit et nous montrerons de quelle manière ces images reviennent dans les récits de voyages d'autres romanciers du 19^{ième} siècle et avant. Le premier cliché que nous traiterons est la peinture hollandaise du Siècle d'or.

2.2.4.2 La Hollande comme tableau

Depuis le 18^{ième} siècle, les guides touristiques citent des endroits où il faut aller. Ils recommandent les bibliothèques et les cabinets avec les collections curieuses ou rares.¹⁵³ Avant tout, ils conseillent les collections de tableaux :

Toutefois les visites aux cabinets de tableaux sont de loin les plus importantes. C'est que pour les amateurs de peinture 'flamande' (ils sont de plus en plus nombreux au dix-huitième siècle), les cabinets privés sont à peu près la seule possibilité qui leur soit offerte d'admirer les tableaux de peintres de Hollande et de Flandre. A la différence des Pays-Bas autrichiens où les églises regorgent de chefs-d'œuvre, il n'y a dans les Provinces-Unies qu'assez peu de bâtiments publics où l'on puisse les contempler.¹⁵⁴

En Hollande, ce sont les cabinets privés où il faut aller pour voir les tableaux de la peinture hollandaise et flamande, par exemple *la Ronde de Nuit* de Rembrandt. Comme ses contemporains, Gautier exprime son admiration pour la peinture de Rubens et Rembrandt. La quête de la femme Rubens démontre déjà la prédilection de Gautier pour l'art. Bien que Gautier semble s'intéresser sincèrement à la peinture, la peinture hollandaise du Siècle d'or est aussi un cliché à l'époque. Grâce aux tableaux hollandais, vus au Louvre, beaucoup d'écrivains du 19^{ième} siècle partagent une image uniforme de la Hollande. Les tableaux des paysages hollandais de Ruysdael et Van de Velde que Gautier avait vus dans le Louvre étaient imprimés dans sa mémoire et il semble que Gautier observe les paysages hollandais à travers ces tableaux. Il avait déjà une image en tête avant de partir. Sarga Moussa dit à ce propos: « *Il ne peut décrire un paysage ou une personne sans penser à des tableaux, à des types picturaux préexistants.* »¹⁵⁵ Sarga Moussa parle même d'une « *inversion paradoxale* », ce qui veut dire

¹⁵³ Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 86.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 95.

¹⁵⁵ Sarga Moussa, *La Méditation Picturale Dans les Récits de Voyage de Théophile Gautier*, CNRS, Université de Lyon, UMR LIRE, p. 2.

que Gautier décrit les paysages comme s'ils imitaient l'art.¹⁵⁶ Le fait que beaucoup de voyageurs du 19^{ième} siècle perçoivent la Hollande à travers les tableaux hollandais du Siècle d'or est un lieu commun en soi.

Comme chez Gautier, la peinture hollandaise du Siècle d'or revient à plusieurs reprises dans les textes d'autres voyageurs-écrivain à l'époque. Dans *Les Fêtes de Mai en Hollande* de Nerval par exemple, nous trouvons également un chapitre entier, intitulé *Het Rembrantz Feest*, voué à Rembrandt. Nerval, par contre, parle de l'inauguration d'une statue de Rembrandt. Il ne s'exprime pas en tant que critique d'art comme nous l'avons vu chez Gautier. Et plus tard chez Huysmans, on retrouve le même intérêt :

Que de merveilles dans ces musées que j'ai parcourus ! J'ai enfin vu la Ronde de Nuit de Rembrandt, ainsi appelée parce que la scène se passe en plein jour. Les singulières sensations que l'on éprouve devant cette toile !¹⁵⁷

Comme nous pouvons le voir chez Huysmans, les auteurs semblent avoir la même admiration pour *la Ronde de Nuit*. Après avoir vu *la Ronde de Nuit*, Gautier se rend à la Haye pour voir un autre tableau assez connu de Rembrandt, intitulé *La leçon d'anatomie du professeur Tulp*. De nouveau, Gautier s'exprime sur la beauté inégalée de la peinture de Rembrandt. Quelques années plus tard, Ducamp se prononce également sur ce tableau en disant :

Prenez patience, j'y arrive : nous voici devant la Leçon d'anatomie du professeur Tulp, un tableau européen, universel, éternel, qui vivra traditionnellement dans les souvenirs, quand même il devrait être détruit, car c'est une des rares choses sorties des mains de l'homme qui soit belle absolument...¹⁵⁸

Ducamp esquisse une image comparable à Gautier. Ducamp parle aussi de la beauté absolue du tableau et il remarque qu'il n'existe pas beaucoup de choses qui sont vraiment belles. Il semble que les voyageurs du 19^{ième} siècle partagent la même admiration pour les tableaux de Rembrandt. Même s'ils trouvent les tableaux vraiment beaux, il est bien possible qu'ils adoptent une image préexistante de leurs prédécesseurs et que Ducamp a adopté l'image qu'il a vue auparavant chez Gautier. Les tableaux de Rembrandt semblent être les

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵⁷ Joris-Karl Huysmans, *En Hollande*, (La Revue illustrée), p. 6.

¹⁵⁸ Ducamp, Maxime. *En Hollande, lettres à un ami*. Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 39.

chefs d'œuvre pour tous les voyageurs qui visitent la Hollande. Il existe donc une image uniforme, créée par les écrivains-voyageurs de l'époque, de la peinture hollandaise. Gautier a sans doute été conscient de cette image uniforme de la peinture hollandaise.

Puisque Gautier connaissait la peinture hollandaise du Siècle d'or, il avait une image préalable, au moins une image picturale, de la Belgique et de la Hollande.¹⁵⁹ Gautier se rend bien compte que sa manière d'observer est colorée par ses espérances et que les tableaux ne correspondent pas précisément à la réalité. Prenons par exemple la citation suivante dans laquelle Gautier dit :

Le ciel était très beau, grassement peint, d'une touche large et fière ; quant aux terrains, je les ai trouvés beaucoup moins réussis ; les lignes étaient froides, la couleur sèche et criarde : je ne conçois pas comment la nature pouvait avoir l'air aussi peu naturel et ressembler autant à une mauvaise tenture de salle à manger. Je ne sais si l'habitude de voir des tableaux m'a faussé les yeux et le jugement, mais j'ai éprouvé assez souvent une sensation singulière en face de la réalité ; le paysage véritable m'a paru peint et n'être, après tout, qu'une imitation maladroite des paysages de Cabat ou de Ruysdael.¹⁶⁰

Gautier décrit ici d'une manière introspective sa réaction au moment où il observe un paysage hollandais. La description montre parfaitement que Gautier voit le paysage réel comme il voit un tableau. Gautier dit littéralement que le ciel qu'il observe est un ciel peint. (« *le ciel était très beau, grassement peint* »). En disant : « *je les ai trouvés beaucoup moins réussis* », il parle d'un paysage réel comme s'il existait un peintre qui avait inventé ce paysage réel. Il joue de nouveau avec le réel et l'imaginaire en disant : « *je ne conçois pas comment la nature pouvait avoir l'air aussi peu naturel* ». Comme si la nature avait choisi elle-même de quelle manière elle se manifeste. Il conclut son raisonnement avec le jugement que le paysage ne répond pas aux tableaux de Cabat ou de Ruysdael comme si les tableaux existaient avant le paysage réel. Il a décrit ce paysage réel comme s'il regardait un tableau dans un musée et comme si la nature imite l'art.

¹⁵⁹ H. van der Tuin, « Les Voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande » *Revue de Littérature Comparée*, 1957, p. 494.

¹⁶⁰ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 13-14.

2.2.4.3 Les femmes

Un autre élément récurrent dans le texte de Gautier est l'image de la femme belge ou hollandaise. En Belgique, il s'étonne dans un premier temps des femmes belges qui sont rondes et grosses. Ce faisant, il se prononce en même temps sur les Françaises qui sont plus minces et fragiles. Souvent, Gautier décrit une caractéristique d'un autre pays d'une manière exagérée pour souligner la différence et l'altérité. À propos des femmes belges, il dit: « *Des créatures que je suis obligé d'appeler des femmes, faute d'autres mots, continuaient cependant à passer de temps à autre sur le chemin.* »¹⁶¹ Cette image de la femme hollandaise ou belge n'est pas une image nouvelle. Avant lui, il y a par exemple Diderot qui avait exprimé la même image en disant :

Vous y trouverez les hommes, les femmes et les animaux replets. Les visages souvent laids des femmes n'inspirent guère le désir de vérifier la réputation des gorges et de connaître les autres appas.¹⁶²

Le fait que Gautier répète ce que d'autres ont constaté avant lui renforce l'idée que l'on a affaire ici à un lieu commun qui revient souvent dans les textes de l'époque.

2.2.4.4 La propreté

Un autre lieu commun est la propreté des Hollandais, un thème qui revient à plusieurs reprises dans la littérature sur la Hollande. Gautier se prononce sur la propreté des Hollandais de la manière suivante :

Dès qu'on a dépassé les limites zébrées de blanc et de noir de la Prusse rhénane, l'aspect du pays change tout à coup. Quelques tours de route vous transportent dans un monde nouveau. Les villages ont un air de propreté et de richesse....¹⁶³

Gautier décrit la Hollande comme un autre monde. Il se prononce en même temps sur son propre pays. Pour lui, la Hollande évoque les connotations comme la richesse et la

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁶² Denis Diderot, *Voyage en Hollande*, Paris: Éditions La Découverte, 2013, p. 38.

¹⁶³ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 124/125.

propreté, une image partagée par plusieurs auteurs à l'époque. Nerval se prononce également sur ce thème :

On avait prétendu que, par un sentiment exagéré de propreté, les magistrats de Rotterdam faisaient écurer tous les samedis la statue de leur grand homme, ce qui finissait nécessairement par l'user.¹⁶⁴

Nerval se prononce comiquement sur les Hollandais en disant que les Hollandais nettoient si souvent la statue de quelqu'un d'important que la statue commence vite à s'user. Dans le récit de voyage *Voyage en Hollande* de Denis Diderot qui date de 1773, Diderot parle déjà de la propreté des Hollandais : « Rien n'est plus frais, plus net, plus joli, plus élégant que ces villes. »¹⁶⁵ De plus, il dit : « Elles sont lavées tous les jours en dehors et en dedans, en dehors avec des pompes, en dedans avec des éponges. »¹⁶⁶ Diderot emploie la répétition (« plus...plus...plus...plus ») et (« en dehors...en dedans...en dehors...en dedans ») et cette figure de style semble être une métaphore pour souligner la régularité et la propreté des Hollandais. Théophile Gautier et Gérard de Nerval semblent s'inspirer de l'image de Diderot et ils réemploient ce lieu commun, la propreté, bien des années plus tard.

2.2.4.5 Amsterdam vu par Gautier

Pour Gautier, Amsterdam semble être l'apothéose de son voyage. Il décrit Amsterdam comme « la Venise hollandaise », une comparaison récurrente chez les auteurs de l'époque. Nous retrouvons la même image chez Nerval qui parle, dans *Les Fêtes de Mai en Hollande*, de « Venise du Nord ».¹⁶⁷ La comparaison entre Amsterdam et Venise est un exemple d'une figure de style qui est abordé d'une manière stéréotypée. La comparaison se manifeste chez différents auteurs dans plusieurs formes, soit en disant *la Venise du nord* soit en disant *la Venise hollandaise*.

En plus de voir Amsterdam comme la Venise du Nord, les auteurs décrivent Amsterdam comme la ville qui renferme le monde entier en miniature. Gautier dit à ce propos :

¹⁶⁴ Gérard de Nerval, *Les Fêtes de Mai en Hollande*, (Paris : Revue des deux mondes, 1852), p. 7.

¹⁶⁵ Denis Diderot, *Voyage en Hollande*, Paris: Éditions La Découverte, 2013, p. 36.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶⁷ Gérard de Nerval, *Les Fêtes de Mai en Hollande*, (Paris : Revue des deux mondes, 1852), p. 11.

Par leur amour de la porcelaine, de la laque, du vernis, par leur propreté minutieuse, leurs manies patientes, leur goût pour les fleurs, la peinture et le bric-à-brac, les Hollandais ont infiniment de rapport avec les habitants du Céleste Empire ; c'est de Hollande que les Chinois tirent aujourd'hui les céladons craquelés, les bronzes verruqueux, les ivoires à trame d'araignée, les idoles de jade et de pagodite, les paravents à dessins en relief dont ils ont perdu le secret ; toute la porcelaine faite depuis deux siècles à Pékin se trouve à Amsterdam.¹⁶⁸

Gautier explique qu'il existe des liens étroits entre Amsterdam et l'Orient. À Amsterdam, on trouve des produits orientaux et exotiques qui proviennent de l'Orient. L'image d'Amsterdam en tant qu'un creuset de différentes cultures est une image qui revient chez plusieurs auteurs à l'époque. Diderot en parle même à la fin du 18^{ième} siècle, un demi-siècle avant Gautier. Dans son *Voyage en Hollande*, il dit : « *Amsterdam est un magasin général de toutes les productions de la terre, c'est l'entrepôt des marchandises qui vont au nord et qui en reviennent.* »¹⁶⁹ Il souligne qu'à Amsterdam, on retrouve les produits du monde entier. D'un côté, Amsterdam est la représentation d'un esprit mondial, de l'autre côté Amsterdam représente les caractéristiques typiquement hollandaises.

En plus d'un sentiment exotique, Gautier parle d'un esprit typiquement hollandais qu'il éprouve à Amsterdam, deux sentiments paradoxaux : « *Les délicieuses habitations que j'ai regardées en passant mélangeaient dans une charmante proportion le caprice chinois à l'exactitude hollandaise.* »¹⁷⁰ Pour lui, les maisons en Hollande mélangent un sentiment d'être chez-soi et en même temps un sentiment mondial. Madeleine Van Strien – Chardonneau remarque la même zone de tension entre les deux sentiments inverses qui sont évoqués par Amsterdam. Elle se réfère à Huysmans qui a abordé ces deux désirs contradictoires, évoqués par Amsterdam. D'un côté, Amsterdam évoque le désir d'un petit monde confortable et intime, de l'autre Amsterdam évoque l'attrait de la mer et l'esprit d'un autre monde.¹⁷¹

Dans les pages précédentes, nous avons vu que Gautier s'appuie souvent sur les lieux communs et les clichés pour décrire la Belgique et la Hollande. Bien qu'il prétende être

¹⁶⁸ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 128/129.

¹⁶⁹ Denis Diderot, *Voyage en Hollande*, Paris: Éditions La Découverte, 2013, p. 32.

¹⁷⁰ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 128.

¹⁷¹ Madeleine van Strien – Chardonneau, « Amsterdam gezien door Franse reizigers in de 18^e en 19^e eeuw », *Rozenberg Quarterly the Magazine*, p. 6. <http://rozenbergquarterly.com/amsterdam-gezien-door-franse-reizigers-in-de-18e-en-19e-eeuw/> (consulté le 8 mai 2015)

spontané comme une *tabula rasa* et de ne pas avoir une vision préétablie de la Hollande, il aborde des images qui reviennent à plusieurs reprises dans la littérature du 19^{ème} siècle et avant. La question se pose de savoir à quel point Gautier occupe une place unique et à quel point il s'inscrit dans une tradition plus vaste. Dans le chapitre suivant, nous étudierons les différentes voix de Gautier dans le récit de voyage *Un Tour en Belgique et en Hollande* pour qu'en fin de compte on puisse donner une réponse à notre question de recherche :

Quelle est la posture que Gautier semble avoir adoptée et à quel point cette posture est-elle l'incarnation de la posture de l'artiste romantique, décrite par Nathalie Heinich ?

Chapitre III Entre le réel et l'imaginaire

Dans le premier chapitre, nous avons abordé le modèle de Nathalie Heinich qui décrit *l'artiste romantique* du 19^{ième} siècle. Elle constate que *l'artiste romantique* incarne certaines caractéristiques, comme par exemple la vocation, la marginalité et l'universalité. Ces caractéristiques peuvent se manifester dans différentes voix du je-narrateur dont nous parlerons dans la deuxième partie du troisième chapitre. Dans ce chapitre, nous nous demanderons de quelle manière le Gautier que nous étudions dans *Un Tour en Belgique et en Hollande* montre les mêmes caractéristiques que les caractéristiques qui appartiennent à la *posture* de *l'artiste romantique* décrites par Nathalie Heinich. À quel point Gautier s'inscrit-il dans le modèle de *l'artiste romantique* de Nathalie Heinich et à quel point Gautier occupe-t-il une place hors du modèle ?

3.1 Le 'je' dans le genre des récits de voyage

Le genre du récit de voyage est un genre assez populaire pendant la période romantique. Ce genre permet à l'auteur de faire une quête identitaire, un thème principal de la littérature romantique, qui s'exprime le mieux par l'emploi du 'je'. Le récit *Un Tour en Belgique et en Hollande* est écrit comme, ce que Van Strien nomme, un voyage-itinéraire. La structure suit la chronologie du voyage et ce sont l'expérience personnelle et la subjectivité de l'auteur qui occupent une place centrale. Le contenu des récits peut faire preuve d'un ton sérieux, comme par exemple les descriptions de l'art chez Gautier.¹⁷² Comme genre, les récits de voyage ont connu différentes étapes au cours des siècles. Pierre Rajotte caractérise le genre du récit de voyage du 19^{ième} siècle de manière suivante :

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, le récit de voyage, comme genre littéraire, se caractérise par une tension entre, d'une part, le désir des voyageurs de restituer par l'écriture la réalité qu'ils observent et, d'autre part, la nature littéraire de leur projet qui les incite bien souvent à privilégier une dimension mythique et personnelle de cette réalité au détriment des données objectives.¹⁷³

¹⁷² Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 175/176.

¹⁷³ Pierre Rajotte, « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », *Magazine littéraire*, n. 65, 1996-1997, p. 54.

Ainsi, Rajotte explique que, d'une part, les voyageurs-écrivains essaient d'écrire la réalité, de l'autre, ils insèrent des éléments subjectifs pour rendre le récit plus personnel. Dans le premier chapitre, nous avons vu que le statut du romancier se développe à partir de la Révolution française. Dès lors, le romancier commence à travailler pour lui-même au lieu de travailler pour quelqu'un d'autre. De plus, les textes sont le produit d'une vocation innée et la propre vie du romancier est sa source d'inspiration. Pour le romancier, son travail est une quête d'identité.¹⁷⁴ Ce changement se traduit au niveau du texte et de plus en plus ce sont les sentiments et la subjectivité qui commencent à occuper une place centrale dans les textes. Van Strien remarque :

R. Jasinski a montré qu'une esthétique fondée sur le sentiment tend se constituer en France dès la première moitié du siècle, et on a souligné que le passage du 'il' au 'je', caractéristique du Voyage sous forme de lettres ou de journal, est l'un des éléments qui a contribué à influencer la littérature romanesque de la fin du dix-septième siècle. Mais, d'impersonnel qu'il était souvent dans les Voyages de cette période, le 'je' se personnalise et s'intériorise par l'expression de réactions et de sentiments intimes.¹⁷⁵

Le 'je' a donc toujours occupé une place importante dans le genre du récit de voyage, mais c'est à partir du romantisme qu'il change de nature et devient plus subjectif. Pourtant, il faut faire une distinction entre le 'je' du récit de voyage et celui du journal intime. Madeleine van Strien cite Didier pour expliquer comment les récits de voyage sont un cas un peu plus spécial :

Parfois même, l'accent est mis autant sur les péripéties du voyage et les réactions du visiteur que sur le pays visité. Bien que les journaux de voyage soient loin de l'introspection du journal intime, dont la pratique se développe vers la fin du dix-huitième siècle, certains, parmi nos voyageurs de Hollande, accordent une place non négligeable au moi.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 83/84.

¹⁷⁵ Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 211.

¹⁷⁶ Didier (1976), p. 35. In: Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 196.

Dans un récit de voyage, c'est la description du voyage qui occupe une place importante tandis que dans un journal intime, nous suivons, en tant que lecteur, les sentiments sincères d'une personne. Toutefois, le problème qu'on rencontre ici est lié aux différents statuts du 'je' ou, pour le dire en termes de l'analyse du discours, au statut de l'énonciateur. Dans le texte, il existe, comme dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, une complexité d'instances. L'auteur joue avec les différentes instances ou bien les différentes voix. Selon Maingueneau, nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'énonciateur peut être subdivisé en trois instances. Récapitulons les trois niveaux de l'auteur :

1. *La personne* : le sujet biographique et civil.
2. *L'auteur*, comme principe de classement.
3. *L'inscripteur*, énonciateur dans le texte.¹⁷⁷

La personne désigne l'homme en tant qu'être civil, *l'auteur* correspond à l'homme en tant qu'auteur et *l'inscripteur* correspond à l'énonciateur textuel. La dernière instance, *l'inscripteur*, correspond à ce que Meizoz nomme *posture*. Comme nous avons vu dans le premier chapitre, cette instance n'a rien à faire avec un être civil. C'est une instance textuelle qui peut se manifester dans différentes formes et qui peut porter différents masques. Dans le genre du récit de voyage, le je-narrateur (ou bien *l'inscripteur* dans les termes de Maingueneau) est un 'je' qui réagit d'une manière stéréotypée et qui semble s'inscrire dans une tradition plus vaste.

Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, nous trouvons des éléments qui rendent le récit plus personnel, comme par exemple l'emploi du 'je' et les anecdotes. Dans le chapitre précédent, nous avons remarqué que cette personnalisation de l'histoire fait partie d'une stratégie du romancier et que cette stratégie était employée par plusieurs romanciers à l'époque. C'est pourquoi il est difficile de savoir, en tant que lecteur, si le romancier parle en toute vérité ou s'il applique une stratégie pour établir un lien avec le lecteur. Le genre se caractérise par un mélange de données objectives et d'expressions subjectives. Pierre Rajotte avance la même zone de tension. Il dit à ce propos :

La pratique du récit de voyage a ceci de particulier qu'elle vise à reproduire le plus fidèlement possible une réalité extérieure sous ses multiples aspects, géographique, social, politique, esthétique. Mais tous les écrivains-voyageurs

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 43.

se butent au même problème : l'impossibilité d'une reproduction qui soit naturelle comme la réalité perçue. Aussi se rabattent-ils sur la rhétorique, celle des lieux communs et des référents culturels qui imposent une vision préétablie du monde extérieur. À la limite, la fonction de leurs récits est réduite à prouver que la réalité est conforme à la connaissance érudite qu'on en a.¹⁷⁸

Rajotte souligne qu'il est même impossible pour un voyageur-écrivain de donner un reportage correct qui concorde avec la réalité. De plus, il existe une rhétorique des clichés et des lieux communs à l'époque qui fait que tous les écrivains s'influencent les uns les autres. Les clichés et lieux communs créent une image préétablie chez le romancier. Or, l'emploi de ceux-ci a une fonction de reconnaissance dont nous parlerons un peu plus loin. Nous avons vu que Gautier utilise des clichés et des lieux communs qui sont abordés auparavant par d'autres auteurs. Il est donc difficile de voir si l'auteur se base uniquement sur ses propres expériences ou s'il a recours aux expériences d'autrui.

Dans le deuxième chapitre, nous avons vu que Gautier prétend donner une image sincère de ce qu'il voit, sans avoir une idée prédéterminée de la scène. Dans le récit, les formules comme « *ce que j'aurai vu avec mes yeux* »¹⁷⁹ contribuent à un effet de crédibilité. Le style naïf et naturel de Gautier (dont nous avons parlé dans le deuxième chapitre) sert à souligner la sincérité des faits, une sincérité douteuse. Gautier se présente comme un voyageur pittoresque qui traverse le pays d'une manière libre, en zigzag, sans avoir fait des projets prémédités. C'est pourquoi il prétend refuser d'utiliser les guides touristiques qui sont très à la mode au XIX^{ème} siècle et qui sont souvent utilisés par les écrivains voyageurs.¹⁸⁰ Pourtant, Van der Tuin remarque dans son article sur le voyage en Hollande de Gautier et Nerval que Gautier avait l'habitude de s'informer sur le voyage qu'il s'apprêtait à faire. Van der Tuin ajoute:

Nous savons, d'autre part, grâce à un feuilleton de *la Presse* de mai 1837, que, sur l'Italie par exemple, Gautier s'était donné une idée assez exacte par des lectures, avant de s'être rendu dans ce pays, et nous pouvons supposer encore que l'exclamation de d'Albert dans *Mademoiselle de Maupin*, - « avec

¹⁷⁸ Pierre Rajotte, « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », *Magazine littéraire*, n. 65, 1996-1997, p. 51/52.

¹⁷⁹ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 7.

¹⁸⁰ Sarga Moussa, *La Méditation Picturale Dans les Récits de Voyage de Théophile Gautier*, CNRS, Université de Lyon, UMR LIRE, p. 4.

quelle avidité je dévore les romans et les histoires de voyages », - vient du cœur de Gautier lui-même. Faut-il donc prendre la remarque dans *Un tour en Belgique* au sérieux ?¹⁸¹

Ici, Van der Tuin semble vouloir dire que Gautier se contredit. Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, il se présente comme une *tabula rasa* et il prétend qu'il ne lit jamais les guides avant de partir, tandis qu'il avoue avoir une idée assez exacte avant le départ en Italie. La prétention de voir un nouveau pays comme une *tabula rasa* n'est pas très convaincante. Malgré la promesse d'être sincère, les voyageurs-écrivains semblent altérer la vérité bien souvent. Nathalie Solomon ajoute que « *les auteurs posent en effet eux-mêmes la question de la légitimité du récit de sa nature, voire de la réalité du voyage.* »¹⁸² Autrement dit, la subjectivité appartient à la rhétorique du genre viatique. Bien que les sites touristiques abordés existent vraiment, le voyageur essaie de les décrire d'une manière imaginaire.¹⁸³ Nathalie Solomon explique le phénomène ainsi :

Du désir de vivre pleinement le monde nouveau qui s'ouvre au voyageur au retour à un imaginaire composé des images et lieux communs attachés aux sites qu'il visite, on glisse insensiblement du pays réel vers le pays intérieur.¹⁸⁴

Bien que l'imaginaire appartienne à la rhétorique du genre, Van Strien nous explique que les voyageurs-écrivains avaient une réputation de « menteurs » à l'époque :

Or, les auteurs de récits de voyage ont une réputation bien établie de menteurs et s'ils ne pas délibérément, on les accuse d'induire leurs lecteurs en erreur par leur manque de sérieux et leur pratique du plagiat. Pour s'en défendre, ils ont recours à cet argument, déjà signalé, de ne raconter 'que ce qu'ils ont vu', se réclamant ainsi de l'expérience, 'l'expérience du lieu' dont ils parlent, rejetant, en principe, le savoir théorique des livres.¹⁸⁵

¹⁸¹ H. van der Tuin, « Les Voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande » *Revue de Littérature Comparée*, 1957, p. 492.

¹⁸² Nathalie Solomon, *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2014, p. 26.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁸⁴ Nathalie Solomon, *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2014, p. 46.

¹⁸⁵ Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 207.

Heinich parle même dans ce contexte de plagiat et d'une réputation de menteurs. C'est pourquoi l'écrivain-voyageur investit beaucoup d'effort à convaincre le lecteur de sa sincérité. Ils disent qu'ils ne décrivent que ce qu'ils ont vu et qu'ils ne partagent que leurs expériences avec eux. Pour convaincre le lecteur de sa bonne foi, l'expression de sa propre sincérité est devenue un lieu commun dans ce genre. Philippe Antoine a donné un nom à ce phénomène : « *la transparence du discours* ». ¹⁸⁶ Gautier se rend bien compte du fait qu'un artiste, n'importe quelle discipline, risque le danger de perdre la confiance du lecteur. Il remarque : « *Il est certain qu'un peintre qui risquerait de pareils feuillages et de semblables terrains serait accusé par tout le monde de ne pas faire nature* ». ¹⁸⁷ C'est pourquoi la rhétorique du genre viatique se caractérise par des formules qui créent un effet de crédibilité.

3.2 Un Tour en Belgique et en Hollande : Entre le réel et l'imaginaire

Dans ce paragraphe, nous essayerons de découvrir à quel point Gautier s'inscrit dans un modèle plus vaste et à quel point Gautier occupe une place singulière, hors du modèle. Outre le modèle de Nathalie Heinich, Gautier semble s'inspirer des règles du genre viatique. Pour savoir si Gautier prend une position unique à l'époque, il faut également savoir à quel point il s'inscrit dans le genre des récits de voyage et à quel point il se distancie de ce modèle.

Dans le genre viatique, il existe une rhétorique qui a pour but de convaincre le lecteur de la sincérité de l'écrivain-voyageur. Dans les pages qui suivent, nous envisagerons d'étudier à quel point Gautier adapte la rhétorique qui est propre au genre viatique. Les écrivains-voyageurs utilisent quelques stratégies pour exprimer leur sincérité, à savoir :

1. La création d'un effet de crédibilité : l'écrivain-voyageur utilise des formules comme « *tout ce que j'ai vu* » ¹⁸⁸. Il se présente comme un témoin fiable qui était là et qui a tout vu de ses propres yeux. Nous retrouvons la même stratégie chez Gautier dont la

¹⁸⁶ Roland Le Huenen, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *Études littéraires*, XX-1 Laval-Québec, 1987, p. 52. In : Philippe Antoine, *Sur les pas de Flaubert: Approches sensibles du paysage*, Textes réunis et présentés par Philippe Antoine, CRIN 60, 2014, p. 7.

¹⁸⁷ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 9.

¹⁸⁸ Madeleine van Strien-Chardonneau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 208.

citation suivante en fait l'exemple : « *il n'y aura exactement dans ma relation que ce que j'aurai vu avec mes yeux...* »¹⁸⁹ ou « *J'observai...* »¹⁹⁰.

2. L'écrivain-voyageur se présente comme un homme honnête : Gautier essaie de le faire en disant : « *Voilà donc les motifs qui ont poussé un honnête et naïf Parisien à faire une courte infidélité à son cher ruisseau de la rue Saint-Honoré.* »¹⁹¹ À plusieurs reprises dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Gautier utilise le mot *honnête* quand il donne une auto-description au lecteur. Or, il dit qu'il fait une 'courte infidélité'. Ce disant, il prétend dire la vérité tout le reste du temps. Et un peu plus loin il déclare : « *... je la lui dirai volontiers, car je n'ai rien de caché pour un être aussi respectable qu'un lecteur.* »¹⁹² Ainsi, Gautier exprime nettement que le lecteur peut avoir confiance en lui. Il se présente comme un homme intègre et sincère.

3. Ce sont entre autres les anecdotes qui renforcent la crédibilité de l'écrivain-voyageur. Nathalie Solomon dit à ce propos : « *... en arrière-plan du récit, les circonstances organiques, en particulier les détails triviaux, témoignent avec une acuité éloquente de la réalité de l'expérience.* »¹⁹³ Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, ce sont les anecdotes qui rendent le récit plus vif et qui créent l'illusion de vérité. L'anecdote suivante du récit *Un Tour en Belgique et en Hollande*, où les anecdotes abondent, en est un bel exemple :

Nous demandâmes naturellement à dîner à ce digne seigneur, qui se hâta de nous octroyer notre requête. Fidèle à la couleur locale, en attendant la femme blonde, je lui demandai des choux de Bruxelles. Ce produit végétal parut totalement inconnu au gros monstre en veste de basin et en bonnet de coton.¹⁹⁴

Gautier parle d'une rencontre avec un Wallon qui semble être, à première vue, insignifiante. Gautier demande des choux de Bruxelles, un légume 'typique' de la Belgique.

¹⁸⁹ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 7.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 8.

¹⁹² *Ibidem*, p. 8.

¹⁹³ Nathalie Solomon, « Vivre son voyage : l'engagement des corps chez Dumas et Gautier. *Voyage en Suisse, Voyage en Espagne, Constantinople* », In : VE, p. 229. In: Philippe Antoine, *Sur les pas de Flaubert: Approches sensibles du paysage*, Textes réunis et présentés par Philippe Antoine, CRIN 60, 2014, p. 112.

¹⁹⁴ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 72

Malgré le fait que cette rencontre semble être peu importante, l'emploi d'un cliché a une fonction de reconnaissance et l'emploi de ceci sert un but plus haut. Ce sont ces petites rencontres qui sont compréhensibles et reconnaissables pour le lecteur. À travers les anecdotes, Gautier essaie de diminuer la distance entre lui et le lecteur. En abordant des choses ordinaires qui appartiennent à la vie quotidienne, Gautier abandonne la tour d'ivoire des poètes et artistes. De cette manière, le lecteur peut s'identifier plus facilement avec l'écrivain. La raison pour laquelle ils abordent des thèmes connus c'est pour qu'ils puissent créer un monde reconnaissable pour eux-mêmes et pour le lecteur. Ils créent un lien avec le lecteur en expliquant des choses inconnues d'une manière familière. Pierre Rajotte dit à ce propos :

Aussi, pour rendre intelligible le monde de l'Autre, certains voyageurs ne peuvent-ils s'empêcher de l'inscrire dans le leur, ou de recourir spontanément à des archétypes culturels et des lieux communs qui favorisent une véritable représentation paradigmatique de l'altérité.¹⁹⁵

Le romancier essaie de créer un monde qui est compréhensible pour le lecteur. Amosy, nous donne la même explication. Pour lui, c'est une des dimensions de la notion de *posture* :

Sur son versant langagier, la notion de « posture » recouvre celle, rhétorique, d'*ethos*. Pour agir sur l'auditoire, l'orateur ne doit pas seulement disposer d'arguments valides (maîtriser le *logos*) ni produire un effet puissant sur lui (le *pathos*), mais il lui faut aussi « affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance. » L'*ethos* tient donc à l'image de soi que l'énonciateur impose dans son discours afin d'assurer son impact.¹⁹⁶

Amosy souligne qu'il est important, outre le fait d'aborder des thèmes qui sont reconnaissables pour le lecteur, que l'auteur lui-même se présente comme un être digne de confiance et un être à qui le lecteur peut s'identifier. C'est ce que nous voyons aussi dans la rhétorique viatique qui aide à réduire la distance entre l'écrivain-voyageur et le lecteur.

¹⁹⁵ Pierre Rajotte, *Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire*, Nuit blanche, magazine littéraire, n. 65, 1996-1997, p. 54.

¹⁹⁶ Ruth Amosy, « Ethos », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, p. 200-201, in : Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 22.

4. Les romanciers, Gautier en l'occurrence, soulignent qu'ils se basent seulement sur des données empiriques : « *il n'y aura exactement dans ma relation que ce qui j'aurai vu avec mes yeux, c'est-à-dire avec mon binocle ou avec ma lorgnette, car je craindrais que mes yeux ne me fissent des mensonges.* »¹⁹⁷ Gautier ajoute parfois des faits pour créer l'illusion d'objectivité : « *Pour en finir avec la zoologie, je n'ai vu que deux papillons blancs, qui traversèrent le champ de ma lunette entre midi et une heure ; en revanche, j'ai vu beaucoup de Wallons en blouse et en casquette.* »¹⁹⁸ Ce faisant, Gautier se présente d'une manière humoristique comme un chercheur. Il parle d'un champ de recherche (« *la zoologie* »¹⁹⁹), il se base sur des données objectives (« *deux papillons blancs* », « *entre midi et une heure* »²⁰⁰) et il a recueilli les données d'une manière empirique (« *j'aurai vu avec mes yeux* », « *avec mon binocle ou avec ma lorgnette* »²⁰¹) et (« *je n'ai vu que* », « *j'ai vu* »²⁰²)
5. L'écrivain-voyageur partage d'une manière précise de petits faits/ faits divers du voyage comme la durée du voyage, les prix payés et les heures d'arrivée où de départ. Ces petits détails créent l'illusion que le romancier est un homme sincère. Gautier utilise la même stratégie. Dans l'exemple suivant, il parle des frais payés pour monter le Notre Dame de Paris :

On montait dans les tours de Notre-Dame pour six sous, avant le roman de Victor Hugo, qui a mis la vieille cathédrale à la mode ; il en coûte huit sous maintenant, prix encore assez raisonnable.²⁰³

Ici, Gautier parle du prix qu'il faut payer pour monter les tours de Notre-Dame. Ces petits faits caractérisent le voyage en général et ils ont une fonction de reconnaissance pour le lecteur.

6. Les romanciers essaient de décrire les sensations physiques pour la création d'une idée d'authenticité. Solomon dit à ce propos :

¹⁹⁷ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 7.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 44/45.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 44/45.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 44/45.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 7.

²⁰² *Ibidem*, p. 44/45.

²⁰³ *Ibidem*, p. 103.

La sensation physique, le plus souvent inconfortable ou pire encore, procure ainsi un certificat d'authenticité, elle écarte le soupçon éternel qui pèse sur le regard du voyageur, elle garantit sa bonne volonté.²⁰⁴

Dans les récits de Gautier, nous trouvons également des descriptions des sensations physiques, comme la citation suivante en fait l'exemple : « ...*ma sensibilité souffrait beaucoup de la répétition de ces scènes pathétiques, et je commençais à avoir mal à l'estomac, à force de boire le coup de l'étrier...* »²⁰⁵ L'expression d'avoir mal à l'estomac, une sensation physique, donne l'illusion d'authenticité.

Ce qui frappe dans les récits de Gautier c'est l'insistance sur la nourriture et la faim, comme dans la citation suivante : « ...*car la faim, malesuada, nous éperonnait furieusement, et nous commençons à nous regarder avec des figures terribles...* »²⁰⁶ La faim est également une sensation physique qui est reconnaissable pour tout le monde. Or, Gautier se présente comme un être humain comme vous et moi qui dort, qui mange et qui boit. En introduisant les sensations physiques, il est plus facile pour le lecteur de s'identifier avec le narrateur.

Ce faisant, Gautier essaie non seulement de convaincre le lecteur de sa bonne foi, mais il applique aussi cette stratégie pour rendre le récit plus personnel. Selon Nathalie Solomon, l'écrivain-voyageur parle de ses propres expériences pour souligner l'unicité et la singularité du récit. Au lieu des sites touristiques, faits géographiques ou historiques, c'est le 'je' et son expérience personnelle qui occupent une place centrale dans le récit.²⁰⁷ Dans la partie suivante, nous proposons d'analyser de quelles manières Théophile Gautier se présente afin d'exercer une influence sur son public.

3.3 Les différentes voix dans *Un Voyage en Belgique et en Hollande*

Afin de découvrir les différentes voix adaptées par Théophile Gautier, nous avons recours au modèle de Mary Kemperink dont on a parlé dans le premier chapitre. Elle avance quatre indices permettant de découvrir le(s) type(s) dont l'auteur s'inspire. Il est possible que l'auteur en question s'inspire d'un auteur ou d'un modèle déjà institutionnalisé. Il est

²⁰⁴ Nathalie Solomon, « Vivre son voyage : l'engagement des corps chez Dumas et Gautier. *Voyage en Suisse, Voyage en Espagne, Constantinople* », In : VE, p. 229. In: Philippe Antoine, *Sur les pas de Flaubert: Approches sensibles du paysage*, Textes réunis et présentés par Philippe Antoine, CRIN 60, 2014, p. 112.

²⁰⁵ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 9.

²⁰⁶ *Ibidem*, 20/21.

²⁰⁷ Nathalie Solomon, *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2014, p. 29.

également possible que l'auteur adopte une image qui est créée hors du champ littéraire. Dans le premier chapitre, nous avons vu que l'adoption d'une *posture* peut mener à une place dans la mémoire collective. Cette *posture* peut servir comme modèle pour d'autres auteurs. Le répertoire des *postures* possibles est limité puisqu'il s'agit souvent de variations sur une *posture* préexistante.²⁰⁸

Les historiens de la littérature ont l'habitude d'indiquer un modèle qui se trouve, comme l'auteur lui-même, dans le champ littéraire. Mary Kemperink remarque qu'il est bien possible qu'un auteur s'inspire d'un peintre, d'un artiste ou quelqu'un hors du champ artistique. De plus, l'auteur peut adopter différents modèles en même temps et son choix d'un modèle peut évoluer à un autre modèle.²⁰⁹ Dans les pages suivantes, nous aurons recours au modèle de Mary Kemperink pour relever les différentes manifestations du je-narrateur dans *Un Tour en Belgique et en Hollande* pour qu'on puisse déterminer quelle posture Gautier semble avoir adoptée.

3.3.1 Les éléments non-discursifs

Quant à la notion de *posture*, nous avons abordé (dans le premier chapitre de ce mémoire) une distinction entre *conduite* et *discours*.²¹⁰ Puisque Théophile Gautier a vécu au début du 19^{ième} siècle, il est difficile d'avoir une image de lui ou de parler de sa *conduite*. À l'époque, la photographie commence à se développer mais il y a encore très peu d'images. C'est pourquoi il faut que nous nous basions dans un premier temps sur les textes qui parlent de la *conduite* de Gautier à l'époque. Bien que nous nous basions sur un texte, c'est une manière indirecte pour découvrir comment Gautier s'est comporté à l'époque. Dans sa biographie de Théophile Gautier, Stéphane Guégan cite le témoignage d'un contemporain, Ulric Guttinguer. Ce témoignage parle de l'impression que Théophile Gautier a faite sur lui :

J'ai fait, chez Victor Hugo, la connaissance du jeune traducteur de *Faust*. C'est un esprit charmant, avec des yeux naïfs, et qui a des idées à lui sur Goethe et sur l'Allemagne. Il avait demandé à Victor Hugo la permission de lui présenter quelques-uns de ses amis, et l'un d'eux, **qui a l'air d'un étudiant et qui porte sur le dos des cheveux aussi longs que ceux d'une**

²⁰⁸ Mary Kemperink. « Modellen en de *self-fashioning* van de auteur: Enkele overwegingen en het geval Mina Kruseman. » *Nederlandse Letterkunde* 19 (3), Amsterdam University Press, 2014, p. 277 – 279.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 282-283.

²¹⁰ Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 21.

jeune fille, m'a dit qu'il se destinait d'abord à la peinture, mais qu'à présent, il voulait faire de la littérature comme Gérard. Voilà encore deux bonnes recrues pour les batailles de l'avenir !²¹¹

Ce texte nous donne la possibilité de créer une image de Gautier à l'époque. Il nous révèle que Gautier avait déjà l'air d'une recrue. Ses cheveux longs étaient déjà quelque chose d'étrange à l'époque. Le choix d'une apparence extraordinaire révèle la position marginalisée de Gautier et sa volonté de rompre avec les règles établies. Il existe aussi des dessins et des peintures qui représentent Gautier en gilet rouge, comme nous pouvons le voir dans l'image à côté.²¹² Cette peinture d'Albert Besnard,



Figure 1 Peinture d'Albert Besnard

qui présente *la Bataille de Hernani* en 1830, nous permet de créer une image de Gautier en tant qu'un jeune homme de vingt ans. L'image montre un homme récalcitrant, osant s'habiller en gilet rouge, qui s'opposait à l'ordre établi. Ce faisant, Gautier s'oppose à la bourgeoisie qui a l'habitude de s'habiller d'une manière classique, vêtu de noir et blanc. La soirée de la bataille d'Hernani, rappelons-le, était un moment clé dans lequel les adeptes du théâtre classique se sont mis en confrontation avec les adeptes du théâtre moderne. Les éléments non-discursifs, comme la façon de s'habiller, révèlent déjà dans quel camp Gautier s'inscrit. Dans le premier chapitre nous avons déjà cité des mots de Gautier au sujet de la bohème. Il importe de les rappeler ici :

Il était de mode alors dans l'école romantique d'être pâle, livide, verdâtre, un peu cadavéreux, s'il était possible », avec « ces fantaisies de costume » si « étranges » pour les autres et si « naturelles » pour les intéressés, tant « le mot artiste excusait tout, et chacun, poète, peintre ou sculpteur, suivait à peu près son caprice. ²¹³

Gautier décrit les apparences du bohème et en même temps il décrit sa propre autoreprésentation. Ce fragment montre qu'il se présente, d'une manière consciente, en tant

²¹¹ Cité par Pichois / Brix [1995, p. 65]. In : Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. France, Éditions Gallimard, mars 2011, p. 31.

²¹² Albert Besnard, la Première d'Hernani.

(http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/bataille_d_Hernani/103660, consulté le 8 juillet 2015)

²¹³ Stéphane Guégan. *Théophile Gautier*. France, Éditions Gallimard, mars 2011, p. 34.

qu'*artiste romantique*. Nous voyons les différents éléments *de l'artiste romantique* comme la pauvreté (« être pâle, livide, un peu cadavéreux »), la marginalisation (« ces fantaisies de costume si étranges pour les autres »), les liens étroits entre les artistes et leur marginalisation collective (« si naturelles pour les intéressés ») et l'indétermination (« suivait à peu près son caprice »). Dans les pages qui suivent, nous analyserons les différentes images du je-narrateur dans le récit de voyage *Un Tour en Belgique et en Hollande*.

3.3.2 Une alliance avec d'autres auteurs

Une autre manière pour exprimer son auto-présentation est l'établissement d'un lien avec d'autres auteurs. Les romanciers se réfèrent souvent à d'autres romanciers, à d'autres artistes et à leurs œuvres. Pour la création d'une image compréhensible, Gautier, parle des œuvres d'autres auteurs et il aborde des citations, des anecdotes etc. de ses prédécesseurs et ses contemporains. Chaque création littéraire est donc une forme de réécriture. Il dit à ce propos:

D'une certaine manière, la consignation du voyage devient une opération métaphorique de réécriture et de relecture. Elle ne peut s'effectuer que selon certaines règles et le voyageur n'atteindra sa destination qu'à travers une systématisation, à la fois historique et littéraire, qui joue pour le lecteur un rôle essentiel dans sa vision du monde.²¹⁴

Rajotte souligne que rien ne semble être vraiment nouveau parce que tout semble être inspiré des œuvres anciennes et tout semble s'inscrire dans un système plus vaste. Pierre Rajotte ajoute :

Le monde des voyageurs, de dire l'essayiste, est un 'système'... Ils citent leurs devanciers, les approuvent ou les réfutent, peu importe, ils le font au nom de principes sur la manière de voyager ou d'écrire un voyage... Certes, au lieu de se soumettre à une lecture déjà imposée, certains voyageurs peuvent réagir contre la tradition pour marquer l'originalité de leur récit, mais même en la rejetant, ils montrent qu'ils la connaissent et font appel à une

²¹⁴ Pierre Rajotte, « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », *Magazine littéraire*, n. 65, 1996-1997, p. 52.

représentation littéraire, ne fût-ce que sur le mode de la négation ou de la parodie.²¹⁵

Rajotte explique que le système exige que tout le monde prenne position, même si l'auteur d'un récit de voyage essaie de ne pas le faire. Parfois l'auteur se positionne en faveur d'un certain auteur et parfois il se positionne contre ses prédécesseurs ou contemporains. Bien que Gautier semble avoir un regard nouveau et unique, il avait bel et bien une image préétablie de l'Autre, les Belges et les Hollandais en l'occurrence. Les œuvres d'autres auteurs et les tableaux d'autres peintres ont créé une image qui a déterminé la manière dont il a perçu la Belgique et la Hollande. Rajotte cite Sarga Moussa qui explique :

Malgré ses prétentions réalistes, la littérature de voyage véhicule constamment un imaginaire de l'autre qui se constitue par une série de démarcages d'auteurs antérieurs.²¹⁶

À cause du fait que les auteurs semblent s'inspirer les uns les autres, ils créent une image uniforme d'un pays. À la suite de cette citation, Rajotte conclut : « *Bref, l'altérité est sans cesse décrite à travers une vision préexistante, un modèle culturel préétabli.* »²¹⁷ Dans les textes de Gautier, les références aux autres auteurs (ou artistes) abondent, et on y trouve les références aux mythes classiques aussi bien qu'aux histoires des contemporains.

3.3.2.1 L'intertextualité dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*

L'intertextualité permet à l'auteur de créer une image qui est compréhensible pour le lecteur. Ce faisant, il a souvent recours aux images préétablies. C'est pourquoi les mythes classiques reviennent souvent. Pierre Rajotte explique :

Ainsi les voyageurs recourent spontanément à des archétypes bibliques et gréco-latins pour reconnaître la réalité, la répertorier et la classer. Leur milieu social et leur formation classique les amènent à figer les choses, à ne les apercevoir que sous un angle bien précis, à tendre au-dessus de la diversité et

²¹⁵ *Ibidem*, p. 52.

²¹⁶ Sarga Moussa, *La relation orientale, Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Klincksieck, Paris, 1995, 279 p. In: Pierre Rajotte, « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », *Magazine littéraire*, n. 65, 1996-1997, p. 54.

²¹⁷ Pierre Rajotte, « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », *Magazine littéraire*, n. 65, 1996-1997, p. 54.

de la richesse du réel un filet simplificateur qui permet de l'ordonner et de le maîtriser. Il s'agit d'un système d'appropriation des objets, d'un processus d'assimilation des connaissances qui procède par réduction de l'inconnu au connu. Dans un sens, pour que le lecteur puisse s'appropriier l'espace géographique, l'espace même de l'écriture doit lui être familier.²¹⁸

Selon Rajotte, les écrivains-voyageurs ont recours aux mythes classiques et bibliques pour mieux comprendre la réalité. Les images préétablies, qui proviennent des mythes ou d'autres œuvres anciens, servent d'une sorte de modèle qui aide à reconnaître des choses qui sont en fait inconnues. Ce faisant, ils essaient de rendre reconnaissables les choses inconnues.

Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Gautier aborde des citations qui sont origine d'auteurs avec qui il s'identifie. Au moment où les deux amis quittent Paris pour aller vers le Nord, Gautier cite Jean-Jacques Rousseau : « *Adieu Paris, ville de boue, de fumée et de bruit.* »²¹⁹ La citation démontre Rousseau comme romantique. Il quitte la ville sale pour être au grand air, éloigné de la vie quotidienne et la ville gâchée. Rousseau semble être le grand exemple de Gautier. Gautier, tout comme Rousseau, se distancie de la ville de Paris pour trouver la beauté dans la nature. Des références à Rousseau reviennent à plusieurs reprises, comme dans le fragment qui suit :

« ...je vous dirai seulement qu'il ne jeta pas une fois les yeux sur le pays qu'il traversait, et qu'il employa tout son temps à lire *la Nouvelle Héloïse* ou *la Fleur des exemples*, occupation on ne peut plus édifiante. »²²⁰

Gautier parle de son ami Fritz (ou bien Gérard de Nerval) qui est en train de lire les romans de Rousseau. Gautier se réfère aussi à E.T.A. Hoffmann, auteur de contes fantastiques et romans noirs qui étaient à la mode dans les années 1830. Dans la partie biographique de Gautier, nous avons parlé de sa prédilection pour les contes fantastiques et surtout pour les contes d'Hoffmann. Gautier semble s'identifier à ce romancier et c'est pourquoi il l'introduit à plusieurs reprises dans ses récits. Dans la citation suivante, Gautier renvoie à Hoffmann pour décrire un personnage : « *On verra plus tard quel était ce personnage drolatique, qui semblait échappé d'un conte fantastique d'Hoffmann, et qui, en effet, y eût tenu fort bien son*

²¹⁸ *Ibidem*, p. 52.

²¹⁹ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 12.

²²⁰ *Ibidem*, p. 18.

rang. »²²¹ Plus tard, il se réfère de nouveau à Hoffmann pour illustrer une image qui lui est venue :

Me voyant taciturne, il se mit à parler de sa profession avec un lyrisme transcendantal, qui me rappela plus d'une fois le petit perruquier enthousiaste qu'Hoffmann a si bien peint dans les Élixirs du diable.²²²

Le conte *L'élixir du diable* d'Hoffmann a été publié en traduction française en 1829. Le personnage principal est un moine qui est en quête de la rédemption. Hoffmann joue avec le fantastique et le réel pour analyser les tentations de l'art et pour découvrir l'imagination humaine. Gautier se réfère aux personnages d'Hoffmann qui font preuve de quelque chose hors du commun et souvent de quelque chose de drolatique.²²³

3.3.3 L'auteur adopte la poétique ou le style d'un certain auteur ou d'un certain genre

Dans le premier chapitre, nous avons parlé d'un paradigme qui était en vogue au 19^{ième} siècle, à savoir : le paradigme de *l'artiste romantique*. Pour décider à quel point Théophile Gautier s'inscrit dans ce paradigme, il faut récapituler les caractéristiques de *l'artiste romantique*. Rappelons ici les propos de Nathalie Heinich :

Marginalité de la bohème, mystère de l'initiation, enthousiasme d'un geste créateur plutôt que reproducteur, magie transcendant la technique, don inné, maître faisant fonction de médium plus que de professeur, souffle divin passé dans le corps de l'artiste, ascèse d'une vie tendue vers la survie du nom dans l'au-delà, et où la pauvreté matérielle est comme l'assurance de la postérité spirituelle: ainsi s'explique sous la plume de Balzac, pour la première fois dans l'histoire de la littérature, le paradigme de l'artiste romantique.²²⁴

Les caractéristiques de *l'artiste romantique*, comme l'indétermination, la marginalisation et l'authenticité, sont mises en pratique dans la vie de bohème. Nous avons décrit le bohème comme un homme singulier, excentrique, déraciné et avant tout en quête de quelque chose d'irréalisable. De plus, ce qui caractérise le bohème aussi, c'est son intérêt

²²¹ *Ibidem*, p. 18.

²²² *Ibidem*, p. 30.

²²³ http://www.goodreads.com/book/show/1576915.The_Devil_s_Elixirs (consulté le 6 juillet 2015)

²²⁴ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 19-20.

artistique, sa pauvreté et son habitude de contrarier. Finalement, l'idée de l'Art pour l'Art et le culte de la beauté occupent une place centrale dans la vie du bohème. Après avoir récapitulé ce que nous avons dit sur le paradigme de *l'artiste romantique*, nous voulons analyser de quelle manière Gautier s'inscrit dans ce phénomène. À quel point Gautier adopte les différentes manifestations du je-narrateur qui sont inhérentes à la *posture de l'artiste romantique* ? Gautier semble jouer avec les différentes voix. Tantôt, il se présente comme romancier, tantôt, comme peintre ou bohème. Dans les pages suivantes, nous analyserons cinq manifestations du je-narrateur dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, à savoir : Gautier le bohème, le romancier, le journaliste et critique d'art, le peintre et le voyageur.

3.3.3.1 Gautier, bohème

Chez Gautier, l'indétermination, typique du bohème décrit par Heinich, est visible dans sa manière de voyager. Il préfère aller d'une manière *zigzag* au lieu d'aller droit au but. Il se laisse mener par ses caprices, comme nous pouvons le voir dans les citations suivantes :

Comme il était encore trop matin pour que le musée fût ouvert, je me fis promener **au hasard** par la ville, et je retrouvai partout le même cachet d'originalité ; beaucoup de clôtures de jardins sont faites en planches posées transversalement et peintes en bitume.²²⁵

Cependant, ayant enfilé **à tout hasard** une rue assez longue, il se trouva que c'était la rue d'Or, la rue que nous cherchions.²²⁶

J'aurai voulu pouvoir descendre de voiture m'enfoncer **à tout hasard** dans un de ces sentiers qui, assurément, devait mener dans les endroits les plus agréables et les plus pittoresquement champêtres. On ne peut s'imaginer combien d'idylles dans le genre de Gessner ces petits chemins m'ont fait composer, dans quels océans de crème ma rêverie s'est plongée à propos d'eux, et combien d'épinards au sucre ils ont fait hacher à mon imagination !²²⁷

L'expression *au hasard* revient à plusieurs reprises dans les récits de Gautier. Cette expression souligne parfaitement *l'indétermination* du bohème Gautier. Il fait semblant de ne

²²⁵ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 128.

²²⁶ *Ibidem*, p. 86-87.

²²⁷ *Ibidem*, p. 41.

jamais savoir où il va aller et de ne jamais savoir une route prédéterminée. Tous les événements vécus sont vécus *au hasard*.

De plus, la troisième citation souligne l'importance de l'imagination et de la rêverie dans la vie bohème, ainsi que dans le récit de Gautier. L'imagination et la rêverie sont liées aux pensées à un autre monde. Le bohème est toujours en quête d'endroits inconnus et de mondes lointains. Dans la dernière citation, Gautier parle par exemple des « *océans de crème ma rêverie s'est plongée* ». Grâce à la rêverie, il voyage plus loin que possible, même au-delà de la réalité.

Dans le premier chapitre, nous avons également parlé de la transition d'un régime d'artisan au régime d'artiste. Le produit artistique du bohème, contrairement à l'artisan, vient d'une *vocation*, ou bien d'un *talent inné*. Gautier se laisse mener par le sentiment intérieur et son propre goût au lieu de s'adapter à quelqu'un d'autre : « *Je ne boirai pas autre chose, je vous en avertis ; car j'aime à suivre mes goûts en non ceux des aubergistes, et si je deviens hydrophobe, je vous mordrai* »²²⁸ Gautier semble suivre toujours sa propre volonté et il ne se laisse pas diriger par autrui. La vocation se manifeste même dans l'acte le plus quotidien. Même quand il choisit une boisson, il suit ses propres goûts.

De surcroît, le bohème se définit par l'opposition. Il s'oppose à la société, aux règles bourgeoises, aux autres mouvements etc. Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande, être contre* se manifeste au moment où Gautier parle du chemin de fer, par exemple. Gautier n'aime pas trop les innovations et il déteste avant tout le chemin de fer « *qui n'a rien de pittoresque en lui-même* ».²²⁹ Pour Gautier, une chose cesse d'être belle dès le moment où elle sert un autre but que l'esthétique.

Une autre caractéristique du bohème est la pauvreté. La pauvreté, voire la misère, fait partie de l'image idéale de la vie de bohème.²³⁰ Le bohème se présente comme un homme pauvre pour souligner sa marginalisation. Gautier évoque la même image en disant : « *...surtout pour un pauvre Parisien qui n'a vu que les maisons crottées jusqu'au troisième étage de son pandémonium.* »²³¹ Il se présente donc comme un homme pauvre. Toutefois, nous savons qu'il travaille pour différents périodiques et qu'il ne peut pas être vraiment pauvre. De plus, dans une description d'un personnage Gautier remarque :

²²⁸ *Ibidem*, p. 117.

²²⁹ *Ibidem*, p. 89.

²³⁰ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 35.

²³¹ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 81.

Après quelque grimaces nerveuses plus fantastiques les unes que les autres, il plonge sa main osseuse dans une des poches de sa redingote, et en retira un portefeuille trop volumineux pour être celui d'un poète élégiaque ou d'un vaudevilliste.²³²

Gautier remarque qu'un poète ne peut pas avoir beaucoup d'argent. La richesse ne correspond pas à l'image du bohème qui voyage au hasard sans avoir une idée prédéterminée où aller. Dans le premier chapitre, on a constaté que, dans le nouveau paradigme dans lequel le bohème s'inscrit, ce sont la pauvreté et la postérité qui sont les conditions pour la réussite.²³³

Bien que le mythe du bohème du 19^{ème} siècle existe sous différentes formes, Gautier adapte, avant tout, les caractéristiques du *bohème enchanté*. Comme nous avons pu le voir, l'œuvre du bohème enchanté se caractérise par un ton léger, le bonheur et la naïveté. Gautier se présente comme un *bohème enchanté* en disant : « ...deux jeunes voyageurs enthousiastes, avec une douzaine d'autres voyageurs très-positifs... »²³⁴ Le vocabulaire (les mots comme *jeune, enthousiaste* et *positif*) sont typiques du ton léger du bohème enchanté. Les mots ont une connotation positive et ils expriment le bonheur.

3.3.3.2 Gautier, romancier

En plus de se présenter comme un bohème, Gautier adapte la *posture* d'un écrivain, un homme de lettres, comme il l'exprime dans la citation suivante :

Si vous allez en Belgique, et que vous ayez des amis lettrés, l'inconvénient est double. Rapportez-moi mon dernier roman, ou mon volume de poésies, un Hugo, un Lamartine, un Alfred de Musset, un Manuel du libraire (4 vol. in-8°, excusez du peu).²³⁵

La citation souligne que Gautier est un érudit qui connaît et fréquente tous les grands romanciers de l'époque et se compte parmi eux :

²³² *Ibidem*, p. 26/27.

²³³ Nathalie Heinich, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. France: Éditions Gallimard, 2005, p. 115.

²³⁴ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 18.

²³⁵ *Ibidem*, p. 10.

Notre tour fait dans le parc, nous allâmes chez les éditeurs de contrefaçon ; j'achetai les poésies complètes d'Alfred de Musset, en un volume, et *Madame de Sommerville*, de Jules Sandeau ; je voulus aussi acheter *Mademoiselle de Maupin*, roman de votre serviteur ; mais j'avoue que cela me fut impossible, par la raison que je ne le trouvai nulle part. Ceci me mortifia d'autant plus que le Bibliophile, l'Alphonse Brot, l'Hippolyte Lucas, et autres gens illustres de ma connaissance, étaient mirifiquement contrefaits, et que je confesse, avec toute l'humilité qui me caractérise, que jusqu'ici je m'étais cru l'égal de ces messieurs.²³⁶

Gautier parle d'éditeurs, d'œuvres d'auteurs et de son propre roman *Mademoiselle de Maupin*. D'une manière comique, il nous raconte qu'il ne peut pas trouver son propre roman tandis qu'il voit les romans de presque tous ses contemporains. Il exprime sa déception au lecteur au moment où il se sent lésé : « *je confesse, avec tout l'humilité qui me caractérise, que jusqu'ici je m'étais cru l'égal de ces messieurs* ». Le petit fragment nous montre que Gautier fréquente des gens lettrés et qu'il se positionne dans le champ littéraire de son époque. Gautier s'exprime de nouveau en tant que romancier dans la citation suivante.

...mais j'ai beau éperonner ma plume lancée au grandissime galop sur cette route de papier blanc, qu'il faut rayer d'ornières noires, je n'avance pas, je ne puis que suivre cette grosse diligence chargée de paquets et de Wallons, et traînée depuis quelques heures par des chevaux également wallons. J'aurai mis moins de temps à faire le tour de la Belgique qu'à écrire ces quatre misérables chapitres.²³⁷

Gautier est en train d'enregistrer ce qu'il a vu et vécu mais il éprouve de grandes difficultés à écrire. Il nous révèle son effort d'écrire en disant : « *je n'avance pas...j'aurai mis moins de temps à faire le tour de la Belgique qu'à écrire ces quatre misérables chapitres* ». Ici, nous voyons une voix différente de celle que nous avons vue avant chez Gautier le bohème enchanté. Au lieu d'exprimer la légèreté et le bonheur, Gautier se présente comme homme qui connaît des doutes et des difficultés. Or, il se présente comme l'artiste vocationnel qui a besoin d'inspiration pour la création. Il n'est pas comme un artisan qui sait toujours quoi faire et qui a une idée prédéterminée. L'artiste vocationnel crée pour lui-même au lieu de créer pour quelqu'un d'autre et il dépend de l'inspiration.

²³⁶ *Ibidem*, p. 86.

²³⁷ *Ibidem*, p. 55.

3.3.3.3 Gautier, journaliste et critique d'art

Outre romancier, Gautier se présente de temps en temps comme journaliste ou critique d'art. Gautier le journaliste s'exprime de manière suivante :

Dans Cambrai, où l'on déjeuna, je ne vis rien de remarquable qu'une gigantesque affiche de *la Presse* et une autre de dimension plus modeste, qui faisait savoir aux dignes habitants du lieu qu'on donnait ce soir-là au théâtre de ville la superbe pièce d'*Édouard en Écosse*...²³⁸

Gautier renvoie ici à *la Presse*, le journal dans lequel les feuilletons sur le voyage en Belgique et en Hollande ont été publiés. C'est grâce à la maison d'édition *La Presse* que Gautier a la possibilité de faire le voyage en Belgique et en Hollande. Souvent, les romanciers travaillent en tant que journaliste pour faire des à-côtés, comme Gautier le fait. Nous pensons que le fait que Gautier soit un journaliste ne correspond pas à l'image du bohème. Le bohème se caractérise par la création qui naît de la vocation. La raison pour laquelle Gautier travaille pour les périodiques comme *La Presse* et *le Nouvel Observateur* est moins idéaliste. Il devient journaliste pour gagner sa vie. *L'artiste romantique* se caractérise par la pauvreté et il ne se laisse pas mener par la sécurité d'un emploi fixe. Gautier, par contre, gagne bien sa vie et il semble faire partie de la classe ouvrière au lieu de se marginaliser.

Nous voyons Gautier le journaliste dans les petites phrases, comme dans la phrase suivante : « *J'avais déjà pris mon crayon pour écrire sur mon carnet : ...* »²³⁹
La citation révèle que Gautier a toujours un crayon sur lui pour décrire tout ce qu'il voit. Il est toujours attentif et rien ne peut lui échapper.

Or, Gautier s'exprime à plusieurs reprises comme critique d'art. Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, il parle avant tout de l'architecture et de la peinture. Les deux citations qui suivent montrent l'universalité de Gautier :

Ce côté de la place forme une vraie galerie d'architecture, où toutes les nuances du *rococo* espagnol, italien et français, depuis Louis XIII jusqu'à Louis XV, sont représentées par échantillon authentique et du meilleur choix. Je me sers ici du mot *rococo* faute d'autre, sans y attacher aucun sens

²³⁸ *Ibidem*, p. 37.

²³⁹ *Ibidem*, p. 37-38.

mauvais, pour désigner une période d'art qui n'est ni l'antiquité, ni le moyen âge, ni la renaissance, et qui, dans son genre, est tout aussi originale et tout aussi admirable.²⁴⁰

Nous voyons ici que Gautier a une connaissance profonde de l'art et de l'histoire de l'art. Il nous donne une explication du terme *rococo* et il semble savoir de quelle manière il faut regarder une pièce d'architecture. La citation qui suit souligne qu'il sait également commenter les techniques d'un tableau :

Chose étrange et qui fait le génie de Rembrandt, cette exécution d'une brutalité incroyable est en même temps d'une délicatesse extrême ; c'est de la finesse à coups de pied et à coups de poing, mais telle que jamais les plus précieux n'ont pu y arriver ; de ce chaos de touches heurtées, de ce tumulte d'ombres et de clairs, de ces tas de couleurs jetées comme au hasard, résulte une harmonie souveraine.²⁴¹

D'une manière poétique, Gautier décrit l'opposition entre la finesse et la brutalité dans les tableaux de Rembrandt. Gautier fait preuve d'une connaissance profonde de l'art quand il parle des techniques d'art comme le clair-obscur (« *de ce tumulte d'ombres et de clairs* »).

3.3.3.4 Gautier, peintre

La phrase suivante : « *Fidèle à mes devoirs de voyageur pittoresque...* »²⁴² montre que le pittoresque occupe une place centrale chez Gautier. Il se présente comme un *voyageur pittoresque*. Bien qu'il soit un écrivain, il s'oriente dans ses récits vers le visuel. Il nous dévoile son regard de peintre en parlant de la forme et de la couleur d'un tableau, comme nous avons vu dans le deuxième chapitre en parlant de son style. Or, Gautier utilise un vocabulaire qui appartient à la peinture quand il parle de l'écriture : « *Puisque j'ai ébauché ce portrait, pour que la collection soit complète, je vais donner ici la description succincte du reste de la carrossée.* »²⁴³ Les mots comme *ébauché* et *portrait* sont des mots empruntés à la peinture. De surcroît, il utilise le mot *tableau* quand il parle de ce qu'il observe : « *Je n'ai jamais rien vu de plus gracieux et de plus frais que le tableau qui se déroula devant mes yeux*

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 81.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 137.

²⁴² *Ibidem*, p. 12.

²⁴³ *Ibidem*, p. 15.

au sortir de cette vieille vilaine ville, tout enfumée et toute noire de charbon. »²⁴⁴ Gautier mélange différentes disciplines quand il fait une description en utilisant des mots qui appartiennent à la peinture.

3.3.3.5 Gautier, voyageur

Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, la voix du voyageur se manifeste de différentes manières. Premièrement, Nathalie Solomon nous montre que la *posture* d'un voyageur se distingue de la *posture* d'un homme sédentaire. Elle dit à ce propos :

Le voyageur réel, celui qui subit les alarmes et les incertitudes du chemin doit ainsi être fermement distingué de celui qui lit au coin de son feu, un pied sur chacun de ses chenets et enveloppé dans sa robe de chambre.²⁴⁵

Solomon souligne que le voyageur doit se présenter en tant que voyageur. Il faut partager les événements vécus le long de la route et les rencontres avec autrui avec le lecteur.

Deuxièmement, le voyage comme thème revient sous différentes formes dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*. Gautier parle souvent de la manière dont ils voyagent, par exemple en train ou en diligence. La citation suivante en fait l'exemple : « *Comme on changeait de chevaux dans cet endroit, nous descendîmes de notre juchoir, et nous allâmes vérifier l'assertion en touristes pleins de conscience.* »²⁴⁶ Le fragment nous donne une idée comment on voyageait à l'époque. Les chevaux jouent encore un rôle important (le chemin de fer n'existe à peine) et chaque nuit, il faut changer les chevaux.

Troisièmement, au lieu de parler des faits concrets du voyage comme la durée et les modes de transport, le voyageur se présente comme un être qui cherche ou qui est en quête. Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Gautier se présente comme un homme en quête du pittoresque, du beau et avant tout de la femme Rubens. Les mots comme *recherche* et *quête* reviennent à plusieurs reprises, comme dans l'exemple suivant :

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 39.

²⁴⁵ Nathalie Solomon, « Vivre son voyage : l'engagement des corps chez Dumas et Gautier. *Voyage en Suisse, Voyage en Espagne, Constantinople* », In : VE, p. 229. In: Philippe Antoine, *Sur les pas de Flaubert: Approches sensibles du paysage*, Textes réunis et présentés par Philippe Antoine, CRIN 60, 2014, p. 114.

²⁴⁶ Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A.), 1997, p. 20.

Vous y perdez beaucoup : car, dans cette heureuse expédition à la recherche du bouffon, ce que j'ai vu de plus bouffon, c'est très certainement lui ; ...²⁴⁷

Dans ce fragment, Gautier est en quête du bouffon tout comme il est en quête de la femme Rubens. Etre en quête est inhérent à la *posture* du voyageur. Gautier part en voyage pour chercher l'inconnu. Souvent, le voyageur est en quête de quelque chose d'irréalisable et la réalité ne peut jamais répondre à ses espérances. Quatrièmement, nous voyons Gautier en tant que voyageur au moment où il se prononce sur ses idées sur le voyage en général.

Tout ceci ne paraîtra peut-être pas fort intéressant, mais cependant ce sont tous ces petits détails qui constituent la différence d'un pays à un autre.²⁴⁸

Selon lui, il faut décrire les petits détails pour bien saisir les différences entre les pays. De surcroît, Gautier s'exprime d'une manière encore plus philosophique sur le voyage en général en disant :

C'est vraiment une chose effrayante pour tout cœur un peu vaste et d'une ambition un peu haute, de voir combien il y a de gens au monde qui ne se doute pas de votre existence, aux oreilles de qui votre nom, si retentissant qu'il soit, ne parviendra jamais : il me semble qu'on doit revenir de voyage plus modeste qu'auparavant, et avec une idée beaucoup plus juste de l'importance relative des choses.²⁴⁹

Selon Gautier, quelqu'un qui voyage développe des qualités au niveau personnel et le voyage est une sorte de quête d'identité. En plus de découvrir des endroits et des paysages inconnus, Gautier part en voyage pour se découvrir soi-même et pour découvrir son propre pays. Gautier conseille même au lecteur de faire des voyages :

On est sujet à se méprendre sur le bruit qu'on fait et la place qu'on occupe dans le monde ; parce que, autour de vous, une douzaine de personnes parlent de vous, on se croit le pivot sur quoi roule la terre : il est bon d'aller regarder le rayonnement de sa gloire du fond d'un pays étranger.²⁵⁰

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 18.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 87.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 57.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 57/58.

Gautier semble inciter le lecteur à voyager pour qu'il puisse reconsidérer sa place à lui dans le monde : on obtient une idée plus juste et plus modeste de soi-même quand on voyage.

Bien que la quête de la femme Rubens et la quête de la beauté et du pittoresque jouent un rôle assez important dans les récits de Gautier, la quête la plus importante est la quête de soi-même. En fait, toutes les quêtes peuvent se ramener à une seule quête, la quête de soi-même ou bien la quête identitaire. L'homme en quête se caractérise souvent par la marginalisation. C'est pourquoi la marginalisation occupe une place centrale dans la *posture* du voyageur. En tant que voyageur, Gautier se distance de la vie ordinaire et de cette manière, il crée une distance entre lui et sa famille, sa ville et son pays. Il dit à ce propos :

Somme toute, l'impression d'un voyage est douloureuse. On voit combien facilement l'on se passe des gens qu'on l'on croyait le plus aimer, et comme de cette absence temporaire à l'absence absolue la transition serait simple et naturelle ; on sent instinctivement que le coin que l'on occupait dans quelques existences s'est déjà rempli, où va l'être. On comprend qu'on peut vivre ailleurs que dans son pays, sa ville, sa rue, avec d'autres que ses parents, ses amis, son chien et sa maîtresse ; et je suis persuadé que c'est une pensée mauvaise.²⁵¹

Gautier déclare que le voyage a provoqué un sentiment de distance avec les gens qu'il aime. Il a éprouvé comment il est facile d'être remplacé par quelqu'un d'autre. Autrement dit, il a senti que les liens sociaux ne sont pas absolus et inconditionnels. La marginalisation se manifeste de nouveau quand Gautier dit : « *Un homme qui voyage beaucoup est nécessairement un égoïste.* »²⁵² Gautier souligne ainsi qu'il est indépendant et qu'il ne fait rien pour la volonté de quelqu'un d'autre. Détaché d'un réseau social, il occupe une place singulière et isolée.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 58.

²⁵² *Ibidem*, p. 59.

3.3.3.6 Gautier, artiste romantique

Dans les pages précédentes, nous avons étudié les différentes voix du je-narrateur dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*. Le -je- se manifeste sous différentes formes et les différents auto-présentations se mêlent et se succèdent. Nous remarquons que Gautier exprime, en partie, les mêmes voix que les voix de la *posture* de *l'artiste romantique*, une *posture* fixe du 19^{ième} siècle définie par Nathalie Heinich. Comme *l'artiste romantique*, la manière dont Gautier se présente se caractérise par la vocation, la marginalisation et l'universalité. Gautier suit ses propres goûts et il ne se borne pas aux règles de l'ordre établi. Or, il mêle différentes disciplines, comme par exemple la poésie, l'écriture et la critique d'art. Dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Gautier semble s'inscrire dans le modèle du bohème enchanté qu'Heinich a décrit. Dans le récit, la subjectivité et les sentiments occupent une place centrale et le voyage en Belgique et en Hollande semble être, avant tout, une quête d'identité. Dans la conclusion, nous allons déterminer à quel point Gautier semble correspondre à la *posture* de *l'Artiste romantique* et à quel point il semble s'inscrire dans une tradition plus vaste.

Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons analysé le statut de l'auteur dans le récit de voyage *Un Tour en Belgique et en Hollande* de Théophile Gautier. À l'aide des théories de Jérôme Meizoz sur la *posture* et de Nathalie Heinich sur le régime de singularité, nous avons essayé de déterminer quelle est la *posture* que Gautier semble avoir adoptée dans *Un Tour en Belgique et en Hollande* et nous avons essayé de déterminer si la *posture* de Gautier correspondait à la *posture* de *l'artiste romantique*, décrite par Nathalie Heinich.

Nous avons vu que Gautier dans *Un Tour en Belgique et en Hollande* se présente comme un bel exemple de cet *artiste romantique*. Il le fait ainsi :

- Il voyage de manière zigzag et il suit ses caprices.
- Il est en quête du beau et du pittoresque.
- Il crée d'une manière vocationnelle.
- Il insère des propos qui se trouvent entre le réel et l'imaginaire.
- Il renvoie souvent à d'autres mondes inconnus, des mondes irréels en particulier.
- Il démontre une marginalisation et il essaie d'être singulier.
- Il emploie un style frivole, typique du bohème enchanté.
- Il semble être l'incarnation de *l'homo universalis*. Tout en même temps, Gautier est poète, romancier, journaliste, critique d'art et ses idées sur le voyage révèlent un Gautier philosophique.

Mais nous avons pu constater aussi que Gautier présente quelques caractéristiques qui ne correspondent pas à la *posture* de *l'artiste romantique*. Premièrement, Gautier en tant que journaliste ne concorde pas avec l'idée de la vocation. En tant que journaliste, il ne s'inscrit pas dans le modèle du bohème ni dans la *posture* de *l'artiste romantique* parce que pour lui, le produit du journalisme ne provient pas d'une nécessité intérieure mais c'est plutôt une manière de gagner sa vie. Deuxièmement, par l'emploi du style personnel, Gautier abandonne la tour d'ivoire de *l'artiste romantique* pour renforcer le lien avec le lecteur et pour diminuer le lien entre lui et le lecteur. Ces petites touches réalistes ne correspondent pas avec l'image de *l'artiste romantique* en tant qu'esprit spécial.

Les changements au niveau de registre, parfois le style sérieux et parfois un ton personnel ou frivole, sont caractéristiques du genre viatique. Dans ce genre, l'auteur vise à se

positionner d'une manière singulière et en même temps il essaie, en employant un style personnel, de convaincre son public de sa sincérité. À côté du modèle de *l'artiste romantique*, Gautier semble s'inscrire dans la tradition du genre viatique. Il emploie la rhétorique du genre pour la création d'un lien avec le lecteur pour que le dernier puisse s'identifier avec le narrateur. Gautier ne semble pas avoir adopté une seule *posture* et il ne semble pas s'inscrire dans un seul modèle. Il joue avec la distance entre lui et le lecteur et il s'exprime à travers différentes voix.

De plus, le 'je' de Gautier n'est pas du tout un 'je' original. Nous avons vu que tant d'autres voyageurs décrivent les mêmes sites touristiques d'une même manière. *L'artiste romantique*, comme Gautier, se présente comme un être authentique et singulier mais en même temps les lieux communs et les clichés abondent. C'est à cause des demandes du genre viatique que les écrivains-voyageur s'appuient sur les lieux communs pour qu'ils puissent créer un lien avec le lecteur et pour qu'ils puissent exprimer leur bonne foi. Néanmoins, cette rhétorique ne correspond pas à l'image de *l'artiste romantique*.

Dans *l'Élite artiste*, Heinich cite Gautier pas moins de six fois. Ce fait pose la question de savoir si Gautier pourrait être l'incarnation de la *posture* de *l'artiste romantique*. Toutefois, Heinich aborde un modèle fixe sans nuance et elle ne parle pas de la complexité du je-narrateur. À cause de cette complexité du -je-, il est difficile d'indiquer une seule *posture*.

Le je : une instance complexe

Gautier a écrit le récit de voyage *Un Tour en Belgique et en Hollande* de manière autobiographique avec un je-narrateur. Bien que ce -je- renvoie à Gautier, le -je- est une instance complexe et difficile à décomposer. Gautier porte différents masques et nous, en tant que lecteur, voyons les différentes formes du je-narrateur.

Dans le troisième chapitre, nous avons vu que le 'je' dans les récits de voyage de Gautier est en grande partie un 'je' problématique. Bien sûr, le 'je' est partiellement vrai et concret. Gautier a réellement entrepris le voyage et le texte est inspiré par les événements vécus. Néanmoins, le 'je' est une instance douteuse qui semble se contredire parfois.

À plusieurs reprises, Gautier prétend dans le texte de ne pas avoir étudié le pays avant son voyage. Pourtant, d'autres démontrent que Gautier semble avoir été informé sur le voyage et le pays avant le départ. À ce propos, Van der Tuin remarque que Gautier a déclaré dans

l'*Albertus* qu'il dévore les romans et les histoires de voyage.²⁵³ La prétention d'être unique et singulier est devenue un *topos* dans la littérature à partir du 19^{ième} siècle mais en même temps, il n'est plus possible d'être vraiment unique. Être unique est devenu un lieu commun en soi. Bien que les artistes prétendent être authentiques et singuliers, en fin de compte, ils sont à la merci d'autrui. Ils se positionnent en réagissant aux développements dans le champ littéraire et c'est le champ littéraire et le public qui déterminent de quelle manière le romancier va se positionner. Dans le premier chapitre, nous avons expliqué qu'une *posture* ne peut jamais être vraiment unique. Une *posture* se trouve dans un réseau et toutes les différentes *postures* s'influencent les unes les autres. Meizoz a dit littéralement : « La posture d'un auteur s'exerce en relation. »²⁵⁴ La vocation innée de ces auteurs n'est pas singulière, authentique ou sincère et semble être gravement influencée par les idées de leurs contemporains et de leurs prédécesseurs. Toutefois, est-il possible d'être singulier au moment où tous les artistes essaient d'être singuliers ? Est-ce qu'on peut parler d'une vocation au moment où l'artiste semble être conscient de sa propre *posture* ? Dès le moment où l'artiste en est conscient, il se laisse mener par l'opinion d'autrui au lieu de créer d'une voix intérieure.

Bien que Gautier semble s'inscrire en partie dans le modèle de Nathalie Heinich, il faut souligner qu'il n'est pas possible de réduire un artiste ou un romancier à un modèle. C'est juste un modèle et Gautier, comme chaque artiste, est plus qu'un modèle. Dans le texte, Gautier joue avec les différents -je-. À un moment donné, Gautier se positionne en tant que romantique et un peu plus loin, il s'exprime plutôt en tant que réaliste. Il semble refuser de se conformer à une seule *posture*. Par ailleurs, la réception d'un texte n'est pas plus qu'une interprétation en nous ne pouvons jamais savoir à quel point quelqu'un construit sa propre *posture* d'une manière consciente ou pas.

Dans le premier chapitre, nous avons abordé un modèle pour pouvoir mieux étudier la *posture* de Gautier. La fonction de cette notion de *posture* est de décrire et non d'expliquer. Néanmoins, à l'aide de ce modèle, nous pouvons voir que la *posture* de Gautier est une *posture* qui revient au cours des siècles. Avant la Révolution française, Rousseau par exemple adopte déjà la *posture* d'un être solitaire, singulier et anticonformiste. Les *postures* de Gautier et Rousseau se ressemblent et c'est la raison pour laquelle Gautier se réfère à plusieurs reprises à Rousseau. Il semble s'inspirer de Jean-Jacques Rousseau. Plus tard, un grand nombre de romanciers va s'inspirer de Gautier, comme par exemple Charles Baudelaire. La

²⁵³H. van der Tuin, « Les Voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande » *Revue de Littérature Comparée*, 1957, p. 492.

²⁵⁴Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Éditions, 2007, p. 26.

posture de *l'artiste romantique* est devenue une *posture* fixe qui sera adoptée par tant d'autres romanciers au cours des siècles à venir. Gautier est devenu un exemple à son corps défendant.

Bibliographie

Texte primaire

Gautier, Théophile. *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997.

Textes secondaires

Amossy, Ruth & Herschberg Pierrot, Anne. *Stéréotypes et Clichés: Langue, discours, société*. Paris, Armand Colin, 2011.

Amossy, Ruth & Maingeneau, Dominique. « Autour des ‘scénographies auctoriales : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de L’écrivain imaginaire. » *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009. (<http://aad.revues.org/678?lang=en>, consulté le 3 avril 2015)

Antoine, Philippe. *Sur les pas de Flaubert: Approches sensibles du paysage*, Textes réunis et présentés par Philippe Antoine, CRIN 60, 2014.

Cheney, Patrick & Armas de, Frederick. *European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

Diaz, José-Luis. « L’individuation du style entre Lumières et romantisme. » *Romantisme*, no. 148, 2010.

Diderot, Denis. *Voyage en Hollande*, Paris, Éditions La Découverte, 2013.

Ducamp, Maxime. *En Hollande, lettres à un ami*. Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

Guégan, Stéphane. *Théophile Gautier*. Paris, Éditions Gallimard, 2001.

Heinich, Nathalie. *L’élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*, France, Éditions Gallimard, 2005.

Huennen Le, Roland. *Sur les pas de Flaubert: Approches sensibles du paysage*, Textes réunis et présentés par Philippe Antoine, CRIN 60, 2014.

Huysmans, Joris-Karl. *En Hollande*, (La Revue illustrée).

Kemperink, Mary. « Modellen en de *self-fashioning* van de auteur: Enkele overwegingen en het geval Mina Kruseman. », *Nederlandse Letterkunde*, 19 (3), Amsterdam University Press, 277-299, 2014.

Lagarde, André & Laurant Michard. *XIXe siècle : Les Grands Auteurs Français. Anthologie et histoire littéraire*, Bordas/ Sejer, 2004.

Marchand, Patrick. *Le Maître de Poste et le Messager: Les transports publics en France au temps des chevaux*. Paris: Éditions Belin, 2006.

Meizoz, Jérôme. *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Éditions, 2007.

Moussa, Sarga. *La Méditation Picturale Dans les Récits de Voyage de Théophile Gautier*, CNRS, Université de Lyon, UMR LIRE.

Nerval de, Gérard. « Les Fêtes de Mai en Hollande », *Revue des deux mondes*, Paris, 1852.

Rajotte, Pierre. « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », *Magazine littéraire*, n. 65, 1996-1997.

Senneville, Gérard de. « Théophile Gautier, journaliste littéraire, » In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, N°59. pp. 269-280. (consulté le 17 avril 2015)

Smeets, Marc. « Over reizen, schrijven, huizen en geluk. Théophile Gautier in (België en) Nederland. », article sous presse.

Solomon, Nathalie. *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2014.

Solomon, Nathalie. *Sur les pas de Flaubert: Approches sensibles du paysage*, Textes réunis et présentés par Philippe Antoine, CRIN 60, 2014.

Strien-Chardonneau van, Madeleine. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century: Le Voyage de Hollande: récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748 – 1795*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994.

Strien – Chardonneau van, Madeleine. « Amsterdam gezien door Franse reizigers in de 18^e en 19^e eeuw », *Rozenberg Quarterly the Magazine*. (<http://rozenbergquarterly.com/amsterdam-gezien-door-franse-reizigers-in-de-18e-en-19e-eeuw/>, consulté le 8 mai 2015)

Tuin van der, H. « Les Voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande », *Revue de Littérature Comparée*, 1957.

Tuin van der, H. « Les Voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande. » *Revue de Littérature comparée*, 29, 1955.

Sites internet :

http://www.goodreads.com/book/show/1576915.The_Devil_s_Elixirs. (consulté le 6 juillet 2015)

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/227288/Theophile-Gautier>. (consulté le 3 mai 2015)

<http://www.theophilegautier.fr/recits-de-voyages-articles/>. (consulté le 3 mai 2015)

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Theophile_Gautier/120969. (consulté le 3 mai 2015)

<https://sites.google.com/site/histoiredesartsvalente/monet>. (consulté le 14 juin 2015)

Image:

Twee mannen aan zee in de schemering, Caspar David Friedrich (1837) (http://www.repro-tableaux.com/a/caspar_david_friedrich/deux-hommes-a-la-mer-pour.html, consulté le 9 juillet 2015)

La Première d'Hernani, Albert Besnard. (http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/bataille_d_Hernani/103660, consulté le 8 juillet 2015)

Citation sur couverture :

Théophile Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande* (Paris, France, imprimé par Normandie Roto S.A., 1997, p. 12.