

La relation entre le détail et le tout dans l'œuvre de Théophile Gautier

Ji Eun HONG
(Sorbonne Université)

Gautier, qui affectionnait l'écriture brève (nouvelles, contes, chroniques, poésies), est l'auteur d'une œuvre à la fois considérable et morcelée. Le motif du fragment est également récurrent dans cet ensemble, et pas uniquement dans ses écrits « archéologiques ». Betty Zeghdani a ainsi montré combien ses textes sur la danse aussi offraient des images de fragmentation du corps¹. Véronique Magri-Mourgues, se penchant sur Gautier voyageur, considère quant à elle que chez Gautier « l'approche parcellaire du monde découvert est la seule possible. Le fragment est érigé en principe heuristique du réel, ainsi qu'en constante structurale du récit². »

L'observateur Gautier, qui n'oublia jamais sa vocation picturale, a l'œil ; s'il se réfère souvent à la « gravure au pointillé », c'est sans doute aussi pour cette attention au détail, poussé à l'extrême. Le point du pointillé fait sens dans un ensemble global qui est le dessin ; joindre des points disparates pour constituer une ligne (ou un « zigzag », pour reprendre l'un de ses motifs préférés), telle pourrait être la définition même de la composition d'une œuvre, qu'elle soit musicale, picturale ou littéraire. Mais Gautier, amateur de jeux d'optique, se laisse volontiers porter par les agrandissements d'une loupe virtuelle, et finit par voir tout un monde dans un point.

Cette relation du détail au tout, centrale dans l'œuvre, érige en modèle poétique la loi de la métonymie : un moulage de sein dit la femme, l'âme évoque la totalité de l'être, le détail vestimentaire ou physionomique trahit l'identité sociologique ou nationale, etc. Un imaginaire de la mosaïque, où le tout et la partie prennent sens l'un par l'autre, semble imprégner l'œuvre. Gautier, lorsqu'il part d'un artefact de sein pour reconstruire une civilisation antique disparue, est similaire au travail du naturaliste Cuvier reconstituant un squelette à partir d'un os. La relation entre le détail et la totalité est-elle la même dans ces deux modèles si présents dans l'imaginaire et le style de Gautier, et qui tous deux ont pour fonction de reconstruire des mondes tout en construisant le monde de la fiction ?

Du microcosme au microscope : tout un monde dans un fragment

Théophile Gautier, l'homme des voyages en Russie et en Algérie, toujours en quête d'extravagance grandiose, est aussi, paradoxalement, un observateur de l'infiniment petit. On est surpris, en lisant l'œuvre de Gautier, par la place qu'y occupe le préfixe en « micro », et tout particulièrement la référence au microcosme et au microscope. Le terme de microcosme, dans son acception cosmologique et ésotérique, renvoie directement au *Faust* de Goethe, comme l'a rappelé

¹ « La pratique même de la danse a une action “fragmentante” sur le corps, avant tout parce qu'elle exploite à outrance certains attributs corporels qui deviennent autant de métonymies de la danseuse. [...] La fragmentation du corps dans la danse donne à l'écriture une dimension fragmentaire. Celle-ci est avant tout liée au mode d'apparition textuel du corps. » Betty Zeghdani, « [Le corps fragmenté de la danseuse orientale](#) », in *La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918)*. Cahier ReMix, n° 08 (09/2018), Montréal (Université du Québec à Montréal), Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-corps-fragmente-de-la-danseuse-orientale>>.

² Véronique Magri-Mourgues, « Le Voyage en Algérie de Théophile Gautier : une approche stylistique », Bulletin de la Société Théophile Gautier n° 29, 2007, « La maladie du bleu » [en ligne], p. 17.

Marie-Hélène Girard³. Mais Gautier l'emploie plus généralement pour désigner le monde intérieur d'un individu. Il s'agit de se faire « un monde à soi », qui soit plus ou moins le reflet du macrocosme. En somme, de même que Gautier célèbre *L'Âme de la maison* (1839) et le resserrement dans l'intimité concentrique du foyer, il prend volontiers appui sur ce fragment d'univers qui en reflète les lois comme un hologramme.

Le microcosme a parfois une signification ésotérique sous sa plume, mais plus généralement il désigne un espace mental circonscrit et harmonieux. Les deux amis qui conversent en 1833 dans « Celle-ci et celle-là » relancent à leur façon ce débat entre l'énergie centrifuge de l'exotisme et la sécurité centripète de l'intime, et Albert, exprimant sans doute ici la voix de la conscience de l'auteur, pose insidieusement la question : « La maison est un corps dont tu es l'âme et à qui tu donnes la vie : tu es le centre de ce microcosme. Pourquoi donc vouloir se déplacer ?⁴ » Chez Gautier, la notion de microcosme comme d'un petit monde intérieur est particulièrement importante pour définir le style d'un artiste⁵. C'est ce que Gautier reproche par exemple au peintre Auguste-Charles de Laberge de ne pas avoir su faire, en cédant à la tentation réaliste plutôt qu'au désir de restituer son univers intime : « il ferma son microcosme et peignit d'après le modèle extérieur et non d'après le modèle intérieur⁶. » C'est, à l'inverse, l'un des éloges faits à Delacroix : « Esprit singulièrement harmonieux dans son désordre apparent, il s'était fait un monde à lui, un microcosme où il régnait en maître⁷. » L'idéal dramaturgique de Gautier inclut aussi cette idée du microcosme. La scène théâtrale doit concentrer tout l'univers, comme Shakespeare doit être contenu dans un spectacle des Funambules. Ce théâtre microcosmique est également théâtre microscopique, « théâtre de poche », pour reprendre la terminologie de Gautier. Commentant un tel dépouillement, Martine Lavaud y voit « Tout ce que contenait, dans le langage de Gautier, le terme de “microcosme”, c'est-à-dire la projection de l'intériorité du poète sur l'espace scénique, comme en une sorte de diorama⁸. »

On sait que Gautier rêvait d'un théâtre féerique, aux antipodes de tout effet réaliste⁹. Ce théâtre fantastique, il le concrétise avec *Une larme du diable* au tout début de 1839. Mais plus encore que la réalisation, c'est le rêve qui la guide qui nous intéresse, tel que décrit dans *Mademoiselle de Maupin* (1835) et repris dans « Le théâtre tel que nous le rêvons » dans *La Presse* du 1^{er} janvier 1839 (puis dans son *Histoire de l'art dramatique*). C'est un théâtre que l'on pourrait regarder au microscope :

³ Marie-Hélène Girard a montré ce que Gautier devait à Balzac comme au *Second Faust* de Goethe (via Nerval) dans l'utilisation du terme récent de « rétrospection ». Elle observe aussi que Gautier utilise le terme, ainsi que d'autres (« avatar » et « microcosme » notamment) en opposition au jargon technique. Voir Marie-Hélène Girard, « La résurrection du passé ou le *Second Faust* revisité », *Études littéraires*, 42 (3), 2011, 15–31. « À en croire Larousse et Robert, ce terme « didactique et rare » de *rétrospection*, désignant l'« action de regarder en arrière, et, par extension, de regarder dans le passé », ne serait entré dans la langue qu'au début des années 1850. En fait en 1839, dans les premières pages de *Béatrix*, il traduisait déjà la résilience du passé dans la mémoire » (p. 17) ; « À la rétrospection Gautier associe volontiers l'idée de « réincarnation » ou d'« avatar », autre terme mis à la mode dans les années 1840, qu'il allait prendre pour titre d'un récit fantastique en 1856 et qu'il applique volontiers aux artistes » (p. 19). Ajoutons que Gautier renvoie explicitement à l'eau-forte de Rembrandt montrant Faust devant l'image éblouissante du microcosme, à plusieurs reprises, et notamment dans *La Toison d'or*.

⁴ *Les Jeunes-France*, « Celle-ci et celle-là », in Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, sous la direction de Pierre Laubriet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 2002, p. 143.

⁵ « Nous savons que chaque artiste se crée un microcosme, un petit monde à sa façon : les uns ont un microcosme rose, les autres un microcosme bleu ; il n'importe : tout dépend du rapport des choses entre elles. » *Salon de 1847*, Paris, Hetzel, Warnod et C^{ie}, 1847, p. 82.

⁶ *L'Art moderne*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 148.

⁷ *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1874, p. 214.

⁸ Martine Lavaud, « Les théâtres rêvés de Théophile Gautier », in Sylvie Triaire et Pierre Citti (dir.), *Théâtres virtuels*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, p. 156.

⁹ « Le théâtre que Gautier souhaite en 1835 » fait « l'apologie du déliement, de l'incohérence, de la digression et du zigzag ; c'est le plaidoyer pour un illogisme qui, contestant l'empire de la raison, met en place une véritable anti-logique. » Paolo Tortonesi, « Gautier et le théâtre de la fantaisie », in Jean-Louis Cabanes et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Actes du colloque de Bordeaux de novembre 1999, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 401.

« Un rideau d'ailes de papillon, plus mince que la pellicule intérieure d'un œuf » se lève sur une scène minuscule, tandis que les âmes des poètes « regardent le spectacle à travers des gouttes de rosée montées sur le pistil d'or des lis. Ce sont leurs lorgnettes. » Olivier Bara¹⁰ souligne lui aussi l'importance de cette forme réduite de l'œuvre dramatique, dont témoigne « le titre du recueil de 1855, Théâtre de poche – petit théâtre, théâtre en miniature, théâtre intime, à transporter avec soi partout hors des théâtres en vrai et en dur, à emporter hors des spectacles institutionnels pour alimenter les soirées des théâtres de société, ou nourrir sa scène intérieure¹¹. » Cette insistance manifeste une véritable obsession de la réduction, du microscopique. C'est là tout un « Art en miniature », pour reprendre le titre d'un « feuilleton » de Gautier (*La Presse*, 1^{er} mars 1839) dans lequel il étudie l'art « des chefs-d'œuvre vus par le petit bout de la lorgnette : tout une statuaire de Lilliput », conçus par de jeunes artistes décidés à devenir « imperceptibles, microscopiques ».

Ce n'est pas un hasard si le théâtre rêvé par Gautier est à regarder à la loupe, ou à la lorgnette, précisément. Amateur de spectacles oculaires¹², friand de « jeux d'optique » et d'« effets d'optique »¹³, Gautier est ici très proche du Victor Hugo de la préface de *Cromwell* (1827), écrivant que « le drame est un miroir où se réfléchit la nature » mais qu'il doit la concentrer en la reflétant. Comme Hugo, Gautier considère que « Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art¹⁴. » Toutefois, Gautier ne se limite pas au domaine dramaturgique : les points d'optique sont partout, et le regard de l'observateur-descripteur-écrivain sait être constamment attentif au détail minuscule qui prend sens dans le tout, et fait même plus sens que le tout dont il est une composante. Tous les genres littéraires approchés par Gautier reflètent cette préoccupation, même les œuvres plus « naturalistes » telle *La Nature chez elle*. Gautier y est attentif à des éléments naturels habituellement considérés au sein d'un collectif. Il les isole, leur restituant une identité, refusant les déterminants indéfinis et partitifs, parlant non des feuilles mais de « la feuille » ; non de l'eau mais d'« une eau invisible », attentif à l'impondérable, telle « une palpitation subite d'ailes d'insecte¹⁵. » On voit bien au passage, d'ailleurs, le rapport étroit entre l'observation de la nature et l'imaginaire d'un théâtre fantastique : naturel et surnaturel se rejoignent dans le goût des scènes infiniment petites.

Ce jardin en miniature traduit une vision poétique du monde où le macrocosme se concentre dans le microcosme. Ici luit la « pâquerette, cette marguerite en miniature qui porte un soleil dans une étoile » et le poète focalise son regard à l'extrême, sur « un caillou perdant l'équilibre » devenant, dans ce drame en réduction (comme le théâtre de poche) une « avalanche en miniature ». Le fragment reflète le monde, le microcosme se lit au microscope. De même qu'il considère que le théâtre est un monde en réduction, Gautier observant une mare s'exclame : « Cette mare est tout un monde » et envie « l'objectif du microscope » qui permettrait à l'œil d'y voir un grouillement de vie, « un fourmillement étrange d'infusoires, d'animalcules, de zoophytes, de larves secouant leurs langes, d'ébauches d'insectes¹⁶. » Partout, dans *La Nature chez elle*, l'œil devient instrument scopique

¹⁰ Olivier Bara a d'ailleurs réédité le *Théâtre de poche* de 1855 aux éditions Classiques Garnier en 2011.

¹¹ Olivier Bara, « Le théâtre de Théophile Gautier, ou l'impossible réalité », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°32, 2010, p. 9.

¹² Sur les spectacles d'optique au XIX^e siècle, et notamment sur « l'opéra de l'œil » chez Gautier, voir Olivier Bara (dir.), *Orages*, n°4, *Boulevard du crime : le temps des spectacles oculaires*, mars 2005, notamment son « Avant-propos », p. 9-11.

¹³ Renvoyant souvent à l'univers du théâtre, lequel, par métaphore, évoque la vie humaine. Exemple : « Par une espèce de verre d'optique, on vous fait regarder les scènes variées de l'existence humaine, avec les mœurs, les physionomies, les costumes et les milieux où elles se passent. » (*La Presse* du 10 novembre 1851, article repris dans le tome VI de *l'Histoire de l'art dramatique*, Hetzel, 1858-1859, p. 267-268).

¹⁴ Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 90.

¹⁵ *La Nature chez elle*, in Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, VIII, 1, édition de C. Lacoste-Veysseyre et A. Montandon, Champion, 2014, p. 117.

¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

de haute précision, capable de repérer des « nymphes de libellules, des cousins en préparation, des moucheron à l'état microscopique¹⁷ ».

Mais la terre n'est pas seule à offrir ses myriades de détails ouvrant des perspectives infinies. En Turquie, l'observation du ciel conduit à une description pointilliste, comme l'*ekphrasis* d'une toile. Décrivant le reflet des étoiles sur l'eau, l'écrivain-peintre y voit « des millions de paillettes phosphorescentes ». Il explique que le phénomène est produit « par des myriades d'infusoires microscopiques, et l'on ne saurait rien imaginer de plus magiquement pittoresque¹⁸. » Les millions de paillettes évoquent le kaléidoscope, les infusoires (terme qui rappelle les classifications naturalistes, et était encore employé par Cuvier), le microscope, et le « pittoresque » dit bien la valeur picturale du voyage en Orient.¹⁹ Le kaléidoscope est une invention récente, à l'époque de Gautier, et il est assez étonnant de constater avec quelle rapidité l'objet a donné lieu à des systèmes métaphoriques, au point de devenir un élément de comparaison figé pour exprimer la fragmentation et le renouvellement. Le terme est indifféremment employé pour décrire une variété de types, par exemple : « Des Arméniens, des Kurdes, des Tatars, des Juifs, dans des costumes quelquefois splendides, souvent déguenillés, mais toujours pittoresques, jamais kaléidoscope plus varié ne tourna sous un œil curieux²⁰ » ou des motifs ornementaux suscités par les visions du haschich, entraînant « des écroulements de pierreries de toutes couleurs, des arabesques, des ramages sans cesse renouvelés, que je ne saurais mieux comparer qu'aux jeux du kaléidoscope ; je voyais encore mes camarades à certains instants, mais défigurés, moitié hommes, moitié plantes²¹. » L'œil de l'écrivain se laisse séduire par les configurations et reconfigurations variées des morceaux dont la réunion, même provisoire, forme une unité éphémère.

Rassembler les fragments

Le tout est d'arriver à recomposer une unité avec des morceaux, de donner du liant à ce qui est disjoint. La question de la fragmentation est indissociable d'une réflexion métaphysique, car elle renvoie à un possible éclatement du « moi ». Si les instruments d'optique permettent de sonder l'infiniment grand et l'infiniment petit, où l'observateur qui les manipule peut-il se situer, entre ces deux infinis ? La présentation de Tiburce, au début de *La Toison d'or*, insiste sur la prise de conscience que l'homme n'est qu'un détail d'un ensemble incommensurable. Sagement, « il ne s'estimait pas beaucoup plus que l'acarus du fromage ou les anguilles du vinaigre ; en face de l'éternité et de l'infini, il ne se sentait pas le courage d'être vaniteux ; ayant quelquefois regardé par le microscope et le télescope, il ne s'exagérait pas l'importance humaine²². » Ce relativisme raisonnable, réduisant l'individu à la taille de l'infusoire (ici remplacé par l'acarus !), pourrait nous permettre de conclure à l'harmonie chez Gautier, une harmonie reposant sur une conscience de la finitude. Mais à l'échelle de l'œuvre, le rapport complexe entre le fragment et l'ensemble se pose de nouveau, et non sans inquiétude. Dans *Mademoiselle de Maupin*, le démon de l'analyse, comme

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Théophile Gautier, *Constantinople* [1853], chap. III, « Syra », *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, édition de Sarga Moussa, Paris, La Boîte à Documents, 1990, p. 60.

¹⁹ Dans sa critique d'art, Gautier compare souvent le souci du détail à l'utilisation du microscope. A parts égales, il recourt à cette image pour admirer ou au contraire critiquer cette pratique. N'en donnons qu'un exemple, significatif, celui du peintre anglais William Holman Hunt. Si d'abord la vision à la loupe paraît donner trop d'importance au détail, en ce que l'harmonie des proportions en est déséquilibrée (« il arrive que les détails prennent cette importance exagérée que le microscope donne aux objets, et qu'un brin d'herbe attire autant l'œil qu'un arbre. »), plus loin la comparaison avec le microscope semble gage de délicatesse et de précision : « M. Hunt a envoyé aussi plusieurs aquarelles de nature morte, des raisins et des prunes, des primevères et des nids d'oiseaux, des roses, des lièvres et des ramiers étudiés, pour ainsi dire, au microscope, et d'une prodigieuse finesse de détail, qui font honneur à son observation et à sa patience. » Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe - 1855*, Première série, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 42-43 puis p. 115.

²⁰ *Constantinople*, fin du chapitre IV, *op.cit.*, p. 78.

²¹ « Le Haschich », *La Presse*, 10 juillet 1843.

²² Théophile Gautier, *La Toison d'or* [1839], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, t. I, p. 776.

aurait dit Baudelaire, fléau des âmes trop introspectives et qui pratiquent l'examen de conscience jusqu'à la dissection, conduit à une complaisance autoscopique : « Cela tient peut-être à ce que je vis beaucoup avec moi-même, et que les plus petits détails dans une vie aussi monotone que la mienne prennent une trop grande importance. [...] Si j'agissais davantage, je n'apercevrais pas toutes ces petites choses, et je n'aurais pas le temps de regarder mon âme au microscope, comme je le fais toute la journée²³. » Ici, le personnage ne se contente plus de regarder l'univers environnant au microscope. Il regarde en lui-même, et cette introspection minutieuse ne débouche pas sur un constat de sagesse. Au contraire, il en résulte un éclatement du moi, une perte du sens de l'identité.

Face à la possibilité d'une dissociation, l'individu, chez Gautier, peut tenter de recomposer son moi, ou plutôt d'en rassembler les morceaux éparés. Du pointillé au trait, de la défiguration à la reconfiguration, Gautier détruit et reconstruit sans cesse. La vie est revue comme une suite de points qu'il s'agit de relier pour leur conférer une orientation, pour réunir, selon une très belle phrase d'*Avatar*, « ses souvenirs d'enfance, les mille détails intimes qui composent le moi d'un homme, les rapports liant son existence aux autres existences.²⁴ » On voit bien comment l'idée de la métempsycose ne fait en réalité que reprendre l'image d'un « moi » fragmenté dans sa propre existence. Cette angoisse que peut éprouver l'individu qui tente de donner rétrospectivement de la cohérence aux multiples facettes qui constituèrent son être désormais dispersé devait être partagée par l'écrivain, car il exprime fréquemment cette peur du morcellement. Dans une confession intitulée « Pensée de minuit », l'instance auctoriale se penche sur son passé et a du mal à se reconnaître tant l'unité du « moi » a été mise à mal par les différentes identités adoptées au gré du temps. L'unité est reconstituée morceau par morceau, de « point » en « détail » par le « je » qui regarde sa vie révolue comme du haut d'un promontoire : « Mes ans évanouis à mes pieds se déploient / Comme une plaine obscure où quelques points chatoient / [...] Une époque, un détail nettement se détache [...] / Ce qui fut moi jadis m'apparaît : silhouette / Qui ne ressemble plus au moi qu'elle répète²⁵. »

Mais c'est précisément au sein de ce constat désespéré que le motif de la mosaïque présente son esthétique solution. Il ne s'agit pas de nier l'existence du fragment irrémédiablement détaché de son contexte d'origine, mais de lui redonner du sens au sein d'un autre ensemble. C'est le trait qui relie les pointillés, la vue globale qui soudain constitue un nouveau paysage harmonieux à partir d'éléments hétéroclites. Gautier exprime cette idée de multiples manières, y compris pour justifier le vagabondage de sa plume. Ainsi, la flânerie dans Constantinople lui sert d'excuse pour le manque de composition de son texte :

[...] la transition manque, je le sens, entre tant d'objets disparates, mais il serait peut-être inutile de la chercher ; acceptez donc tous ces petits détails caractéristiques, habituellement négligés par les voyageurs, comme des verroteries de couleurs diverses réunies sans symétrie par le même fil, et qui, si elles sont sans valeur, ont au moins le mérite d'une certaine baroquerie sauvage²⁶.

Le chatolement du kaléidoscope se manifeste ici à travers une autre image, celle des perles, car ces « verroteries » conduisent le lecteur au terme de « baroquerie », qui signe la poétique du texte même. Or « baroque » désigne précisément une perle irrégulière. Mais ce qui nous intéresse ici particulièrement est le motif du fil qui relie ces perles dissemblables. Car le fil et les perles finissent par entrer dans la composition d'un nouvel objet, constitué de la coexistence d'entités disjointes : ici un collier !

Le modèle de la mosaïque comme art de la (re)composition s'impose alors. La juxtaposition de fragments peut créer une nouvelle unité. Tout est question de mise en place, de disposition visant à ce que tous les fragments fassent sens. Le but de la composition sera l'effet synoptique.

²³ *Mademoiselle de Maupin* [1835], in *Romans, contes et nouvelles*, *op. cit.*, t. I, p. 279.

²⁴ *Avatar* [1856], *Ibid.*, t. II, p. 381.

²⁵ Théophile Gautier, *La Comédie de la mort*, Paris, Desessart, 1838, p. 206.

²⁶ *Constantinople*, chap. IX, *op. cit.*, p.120.

Une lecture de l'œuvre de Gautier à la lumière de ce principe en donne de nombreux exemples. Je n'en retiendrai que deux, empruntés volontairement à des textes très différents.

Dans *Le Pied de momie* (1840), le pied de la princesse Hermonthis sert au narrateur de serre-papier, au prix d'une réification sacrilège, d'une mutilation (variante de la fragmentation) et d'un sens de l'incongru très caractéristique de ces « bizarreries » recherchées par Gautier. Tiré de son contexte antique, projeté dans un contexte contemporain où il ne trouve pas sa place, le pied d'une Égyptienne, moins vénéré que le sein d'une Pompéienne (lequel, lui, aura les honneurs d'une muséification) échoue sur un bureau. Surtout, il vient s'insérer dans un pêle-mêle, un bric-à-brac où les objets les plus disparates se côtoient. Ce fragment rejoint ainsi d'autres fragments pour former un tout recomposé. Ce nouveau tout est constitué d'objets eux-mêmes significatifs : ébauches, fragments et mosaïques de textes : « je posai le pied de la divine princesse Hermonthis sur une liasse de papier, ébauche de vers, mosaïque indéchiffrable de ratures : articles commencés, lettres oubliées et mises à la poste dans le tiroir, erreur qui arrive souvent aux gens distraits ; l'effet était charmant, bizarre et romantique²⁷. » Il y a bien là « composition » picturale, comme en témoigne le terme « effet ». En somme, une totalité se construit à partir de fragments, mais de manière synoptique et non progressive. Il n'y a pas de relation de cause à effet, ou d'avant à après, il y a composition simultanée.

Mon second exemple est emprunté au compte rendu d'un volume d'histoire maritime d'Eugène Sue. Gautier reproche à Sue de ne pas avoir su donner une vue d'ensemble à son ouvrage, de s'être contenté, si l'on reprend la métaphore de la mosaïque, de tesselles qui ne parviennent pas à constituer un ensemble harmonieux. Or Gautier ne déteste pas les compositions fragmentaires, mais à condition que les morceaux disjoints composent un corps.

Tous ces détails rejetés au bas des pages ou à la fin du volume devraient être harmonieusement fondus dans le récit ; car des documents entassés pêle-mêle ne sont pas plus une histoire qu'un tas de moellons n'est un palais ; [...] Une mosaïque bien exécutée à son prix, quoique nous préférions une toile touchée au pinceau. Malheureusement, M. E. Sue n'est pas un artiste florentin ; il a bien rassemblé des milliers de petites pierres de différentes couleurs, mais il a oublié de les mettre en place, ou il les a disposées dans un linéament vicieux et incorrect²⁸.

C'est bien l'art de la mise en place des milliers de petites pierres, tesselles ou verroteries, ou la disposition des fragments sur le verre du kaléidoscope, ou le trait reliant les points, qui définit la beauté de la composition. Et c'est aussi peut-être là une sorte d'allusion par Gautier à son œuvre, faite de centaines de morceaux, qui ne font sens que lorsqu'on les lit tous et qu'on les rassemble par l'analyse. La confirmation de cette possible interprétation autobiographique me semble pouvoir être trouvée dans le tardif *Tableaux de Siège*, qui précéda de peu la mort de Gautier. Le passage intitulé « Bouts de croquis », daté « Novembre 1870 », commence par évoquer les croquis pris par les peintres lors de leurs promenades, « gribouillis » et « hiéroglyphes », « détail singulier » saisi au trait, en passant. Gautier, modeste, en vient seulement à la fin de ce petit tableau à un aveu plus personnel : lui-même a conservé ses propres esquisses : « nous possédons quelques bouts de dessins faits çà et là, au hasard de nos promenades, qui n'ont pas assez d'importance pour être publiés à part, mais qui réunis sous la glace d'un passe-partout [...] pourraient procurer, à qui les regarderait, un quart d'heure de distraction²⁹. » L'art de la mosaïque s'applique donc aussi à l'œuvre picturale, donnant sens à ce qui n'en a pas sous forme dispersée. Les « bouts » faits « çà et là » ont besoin d'être « réunis » et comme sacralisés par la fixation sous verre pour procurer du plaisir à l'observateur. Ce qui vaut pour l'esquisse au crayon vaut sans doute aussi pour le « croquis à la plume ».

²⁷ Cité dans la Pléiade, *op. cit.*, t. I, p. 859.

²⁸ *Chronique de Paris*, 3 mars 1836. Cité dans : Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1904, p. 35-37.

²⁹ Théophile Gautier, *Tableaux de siège, Paris 1870-1871*, Paris, Charpentier, 1871, p. 107-108.

Réparer les fossiles

Si la mosaïque propose un modèle esthétique de composition d'un tout à partir de morceaux disjoints, on voit que la démarche est différente de la reconstruction d'une unité perdue à partir d'un fragment. La mosaïque propose une vision synoptique d'un ensemble harmonieux, mais au sein duquel chaque détail reste fragmentaire, tandis que le modèle de la paléontologie fantastique envisage l'écriture comme reconstitution d'une intégrité perdue. Penchons-nous maintenant sur cette deuxième forme de reconstruction du fragment, proche du modèle de Cuvier.

Professeur au Collège de France de 1800 à sa mort en 1832, Georges Cuvier compte parmi les fondateurs de l'anatomie comparée moderne. Conscient de l'existence ancienne d'espèces végétales et animales disparues, il travailla à la reconstruction de ces espèces à partir de leurs traces subsistantes, ainsi qu'à leur classification. Cuvier est aussi resté célèbre pour son opposition aux thèses d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. Dans les années 1830-1840, tout le milieu intellectuel se passionna pour cette querelle, jusqu'à Goethe, dont l'œuvre relative à la philosophie zoologique de Geoffroy Saint-Hilaire fut traduite en 1837, quelques années seulement après sa publication originale. Cuvier est l'homme à la mode, qu'on l'admire ou qu'il agace³⁰. Avec *La Comédie humaine*, Balzac veut faire l'équivalent du travail de Cuvier en anatomie comparée. On a souvent étudié le rapport de Balzac à Cuvier, et encore tout récemment, un brillant article de Jean-François Duclos a analysé les modalités d'influence des *Recherches sur les ossements fossiles* de Cuvier sur l'auteur de *La Peau de chagrin* (1830), relevant d'ailleurs trente-cinq mentions de Cuvier pour l'ensemble de la *Comédie humaine*. C'est, explique Jean-François Duclos, un modèle d'enchaînement de causalité, une capacité à appréhender l'ensemble d'une organisation naturelle, que Balzac envie à Cuvier. « Pour Balzac lisant Cuvier, est savant au plus haut point celui à qui l'intelligence fournit les moyens d'élaborer, selon une méthodologie reproductible, tout un système où chaque élément verrait son utilité justifiée aux yeux des autres³¹. » Marc Courtieu, tout aussi pertinemment, rappelle que l'« Avant-Propos » (1842) de *La Comédie humaine* oppose Cuvier à Geoffroy Saint-Hilaire, et que Balzac se situe plutôt dans la lignée continuiste du second, ce qui semble contradictoire avec son engouement pour « les œuvres géologiques de Cuvier » dans *La Peau de Chagrin*³². Mais lui aussi considère qu'en fait, Balzac trouve en Cuvier une méthode de reconstitution, l'image d'un saut irréductible entre les espèces (et non une continuation comme le pensait G. Saint-Hilaire) et enfin un acte créateur, une impulsion inspiratrice³³.

Ce qui vaut pour Balzac vaut (presque) de la même façon pour Gautier. En effet, la référence à Cuvier joue plutôt le rôle d'une image figée, presque d'un cliché, chez Gautier. La référence surgit mais s'auto-engendre, elle ne repose pas sur une vraie connaissance, même partielle, de l'œuvre de Cuvier, à la différence de Balzac. Mais pour Gautier, évoquer Cuvier signifie davantage se référer à un modèle fondateur qu'utiliser un véritable élément de comparaison. C'est jouer avec le second degré. Gautier fait accéder un motif déjà dans l'air du temps à un degré de stéréotypie supplémentaire.

Pour Gautier toutefois, le modèle de Cuvier est moins méthodologique que fantasmatique. Si Cuvier est régulièrement cité dans ses textes associés aux reconstructions de l'antiquité, c'est toujours en lien avec le prétexte fantastique. En somme, de manière très paradoxale, le scientifique Cuvier n'est mentionné que pour cautionner les fantaisies de l'imaginaire. On le voit dès la préface

³⁰ « Le Mammouth, surnommé ainsi par l'écrivain Stendhal, qui tous les samedis soirs fréquentait, avec Mérimée, Delacroix et les personnalités du Tout-Paris, le salon du naturaliste du Jardin des Plantes, fut admiré, envié, jaloux et parfois détesté. » Philippe Taquet, *Georges Cuvier. Naissance d'un génie* (tome 1 de la biographie), Paris, Odile Jacob, 2006, p 10.

³¹ Jean-François Duclos, « Note sur un portrait de géologue en « plus grand des poètes » », *Fabula-LbT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », avril 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/duclos.html>

³² Balzac, *La Peau de chagrin*, t.I, Paris, Gosselin, 1831, p. 88..

³³ Marc Courtieu, *Événement et roman. Une relation critique*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2012, p.17-18.

de *Mademoiselle de Maupin*. Le phalanstérien Charles Fourier y est comparé au « grand naturaliste » Cuvier, de façon inattendue. Pour le jeune Gautier, l'utopiste Fourier est un poète génial, qui rêve l'avenir sous les traits du monstrueux, du chimérique et de l'excessif : « Charles Fourier a inventé autant d'espèces d'animaux que Georges Cuvier, le grand naturaliste. Il a inventé des chevaux qui seront trois fois gros comme des éléphants, des chiens grands comme des tigres³⁴. » L'imaginaire rétroactif (comme la chimère d'Octavien) suit ainsi la même logique que l'imaginaire prospectif. Le tout est de composer un monstre, un hybride, en partant d'un fragment mais en opérant une (re)constitution chimérique étayée par un scientisme fantaisiste. C'est la relation au temps et à l'imaginaire que Cuvier et Fourier, dans des domaines de recherche totalement opposés, remettent en question. Et c'est ce point commun plutôt inattendu que Gautier met en valeur entre l'utopiste tourné vers un avenir rêvé et le paléontologue tourné vers un passé également rêvé.

Or la récupération de Cuvier par Gautier d'une manière aussi détournée n'est pas un fait isolé mais systématique, et ce tout au long de son œuvre. Dans *Zigzags*, par exemple, Gautier s'inquiète de la disparition possible du cheval à cause du train, invention technologique qu'il abhorre. Il se projette alors dans un futur où le présent sera passé. « Dans quelque cent ans d'ici, les Georges Cuvier et les Geoffroy Saint-Hilaire de l'époque arriveront, par l'anatomie comparée, à reconstruire les squelettes de chevaux dispersés dans les couches de tuf, de calcaire ou de marne, en feront des descriptions interminables propres à démontrer qu'il ne faut pas confondre la bête appelée cabalontosaurium [...]»³⁵. Il s'agit là d'une variation sur un autre texte de Gautier, un pamphlet contre le chemin de fer paru en 1837. Gautier l'adapte tout en suivant les mêmes procédés comiques, à commencer par la dérision pratiquée à l'égard du jargon scientifique, un nom savant en remplaçant un autre. Il écrit en effet dans « Le chemin de fer » : « on fera dans quelque cent ans d'ici l'exhibition du dernier cheval [...] les Cuvier et les Saint-Hilaire futurs se livreront à la paléontologie à propos des molaires d'un cabalotharium quadrupède ante-chemin de fer trouvé dans les glaises et les terrains tertiaires de Montfaucon³⁶. » Cette recomposition archéologico-fantaisiste d'un tout à partir du fragment, n'est-ce pas ce que fera Gautier avec un pied de momie ou un moulage de sein ? Au-delà de l'humour du récit d'anticipation (les savants futurs se livrant à d'expertes conjectures sur un simple cheval), Gautier nous livre ici un élément clef pour comprendre son imaginaire : c'est la reconstitution qui embellit l'objet morcelé.

Suivant cette logique, pour donner du prix au présent qui n'en a pas, Gautier projette sur lui l'ombre de la destruction/reconstitution. Nous l'avons vu pour les futurs squelettes de chevaux. Mais Gautier va encore plus loin dans un texte de décembre 1844 où la rêverie juxtapose la préhistoire au présent, toujours en invoquant le modèle de Cuvier. Le contexte en est une évocation de l'hiver en proie au *fog*, - ce qui permet à Gautier d'égratigner au passage l'anglomanie ambiante. Mais le paysage hivernal devient vite fantasmagorique, chez Gautier, explicitement (il évoque la « fantasmagorie de l'effet »), et s'ébauchent alors « des formes monstrueuses et gigantesques ; on eût pu croire que les animaux antédiluviens, reconstruits par Cuvier, fourmillaient [...] les voitures avec les chevaux ne faisaient plus qu'une masse confuse, et prenaient des airs de mastodonte, de mammoth et d'anaplothérium³⁷ ». Sous l'effet du climat, un décor se constitue ainsi, et Paris devient une ville fantastique, détachée du lieu et du temps réels. « On eût pu croire » suffit à déclencher la rêverie presque comparable à une rêverie sous opium ; « paraissait » permet de continuer à filer la métaphore. Mais en fait, deux éléments sont à l'origine de cette vision : d'une part le brouillard hivernal, déformant la perception, d'autre part la simple référence à Cuvier. Elle n'agit pas par synecdoque (ici il n'y a pas de reconstitution d'un ensemble à partir du détail) inductive mais par déduction. En effet, la référence à Cuvier semble préexister ; tout se passe comme si Gautier avait tellement utilisé cette comparaison qu'elle s'imposait à lui comme une sorte de cliché personnel.

³⁴ *Op. cit.*, t. I, p. 234.

³⁵ *Zigzags*, « Un tour en Belgique », Paris, Victor Magen, 1845, p. 99-100.

³⁶ *La Chartre de 1830*, 15 octobre 1837, repris dans *Fusains et eaux-fortes*, Paris, Charpentier, 1880, p. 187-188.

³⁷ *La Presse*, « Feuilleton de *La Presse* du 30 décembre 1844 ».

En définitive, la composition en mosaïque (synoptique) propose un modèle contraire de la reconstitution à la Cuvier, qui suppose quant à lui un déploiement, une dynamique, que ce soit vers le passé ou le futur. Néanmoins ces deux modalités de constitution d'un tout à partir de fragments poursuivent le même objectif et recourent aux mêmes distorsions de l'imaginaire (fantastique, rêve, bizarreries diverses, etc.). Le « mythe de Cuvier » façon Gautier comble les vides et prolonge les fragments non pas sur un seul plan, en simultanéité, comme dans le modèle de la mosaïque, mais en agissant dans le temps. Ces « pansements imaginaires », si l'on peut dire, sont capables d'inverser le passé et le futur dans ce que l'on nommerait maintenant une « rétrocausalité ». Le passé peut être réécrit, il n'est pas figé. Un fragment anatomique (« morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse : on eût dit un fragment de moule de statue, brisé »³⁸) n'a pas besoin de rejoindre un ensemble d'autres fragments pour faire sens par rapport à eux : lui-même, autonome, devient le signe de quelque chose, l'empreinte creuse ne demande qu'à être comblée pour se transformer en sceau, et il en va de même de la rature, de la lettre inachevée, du début de poème : la référence à Cuvier s'impose alors comme un modèle possible de remplissage et d'achèvement. À l'inverse, le modèle de la mosaïque répond à une esthétique de l'association réussie : on juxtapose des fragments dont l'existence était autonome, mais tous réunis composent une nouvelle entité. Dans le premier cas (Cuvier) il y a un modèle de renaissance ; dans le second (mosaïque) il y a une naissance *ex nihilo*.

Il me semble que Pompéï, chez Gautier, est tantôt rebâtie selon un modèle, tantôt selon l'autre. On a plus souvent étudié la cité morte dans *Arria Marcella* que dans *Jettatura*, et pourtant cette dernière nouvelle délivre une leçon comparable bien que moins spectaculaire. La ville est morte mais il n'est pas nécessaire de recourir au fantastique pour la faire revivre en ranimant les cendres. Il suffit de savoir lire les fragments épars dans la cité. Des indices sont donnés, mais les humains ne savent pas les interpréter, à la différence des lézards (créatures presque *fossiles*). « Pompeï, la ville morte, ne s'éveille pas le matin comme les cités vivantes. [...] Les lézards seuls, en frétilant de la queue, rampent le long des murs, filent sur les mosaïques disjointes [...] Ce sont les habitants qui ont succédé aux citoyens antiques, et il semble que Pompeï n'ait été exhumée que pour eux³⁹ » : les lézards, d'une certaine façon, relient une mosaïque disjointe à l'autre, tissant une toile selon l'image étymologique du « texte » - tissu. À l'inverse, les touristes se laissent bercer par un bavardage qui ne donne pas le vrai sens de la ville morte, alors qu'ils pourraient le trouver non pas en écoutant mais en regardant et en lisant, c'est-à-dire en reliant les points disparates qui s'offrent à leurs regards. Mais les touristes suivent « les explications bavardes du cicerone et jetaient à peine un regard sur les colonnes, les fragments de statues, les mosaïques, les fresques et les inscriptions⁴⁰. » Les visiteurs, mauvais lecteurs et donc mauvais exégètes, parce qu'ils ont le nez dans le détail et ne voient pas l'ensemble, ne peuvent pas donner du sens à ce qui est déployé devant eux, contrairement au lecteur qui possède cette vue synoptique, et à Paul d'Aspremont, qui va savoir percevoir les détails, juste avant le duel.

En réalité, si *Arria Marcella* réélabore le passé disparu en fonction du modèle de reconstitution inspiré de Cuvier, c'est le modèle de la mosaïque qui se révèle plus pertinent dans *Jettatura*.

Conclusion

« Attendez, le malheureux écrivain n'a pas les ressources du peintre, dont la toile s'embrasse d'un seul coup d'œil ; il ne peut présenter les objets que successivement, et phrase à phrase⁴¹ » : ce regret de Gautier dans *Loin de Paris* dit très explicitement cette incapacité du texte, qui se délivre

³⁸ *Arria Marcella*, *op. cit.*, t. II, p. 287.

³⁹ *Jettatura* [1856], Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, t. II, p. 467.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 471.

⁴¹ « Ce qu'on peut voir en six jours, » chapitre VI, in *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 347.

mot après mot, à donner une vue synoptique. La seule possibilité qui s'offre à l'écrivain, s'il veut restituer la vue d'ensemble du peintre, est de présenter les détails en les juxtaposant dans une énumération. Mais même ainsi, il y aura toujours un « avant » et un « après », la fusion des détails est impossible, condamnée par la chronologie qu'implique la lecture. Le détail court toujours après la totalité à reconstruire. La structure en mosaïque permet de donner une apparence immédiate d'unité, un semblant de composition, même si celle-ci est faite de morceaux disjoints. C'est un sens illusoire, un trompe-l'œil, mais c'est ainsi que se constitue l'esthétique de Gautier, et même sa poétique, en ce sens que c'est le modèle d'une écriture, d'un style.

Derrière le modèle de la mosaïque ou de la reconstitution anatomique, c'est en effet une obsession poétique qui se révèle, celle qui définit l'écriture comme manière de remplir les vides, de redonner vie aux ossements. Gautier, empruntant sa métaphore aux sciences naturelles en général et à Cuvier en particulier, insuffle le souffle créateur à ce qui semblait mort. L'image est bien celle du demiurge. Dans *Caprices et zigzags* (1852), le texte sur « L'Inde » offre aussi un passage révélateur. Arrêtons-nous sur ces images de taxidermie poétique, si l'on peut dire : au-delà du fantasme de reconstitution se trouve bien l'idée d'une naissance. En Inde, ce seront des fauves qui renaîtront ainsi de leurs cendres, ou plutôt de leurs peaux : « Faudra-t-il beaucoup de peine pour rendre la vie à ces peaux de tigre clouées contre le mur [...] Et cette panthère noire de Java [...] En un bond, elle va vous sauter sur les épaules [...] Sans être Cuvier, il est facile de reconstruire, à l'aide de ces massacres aux cornes démesurées, le buffle hideux qui se cuirasse de vase dans les flaques de pluie »⁴². Tout un bestiaire s'anime ainsi au gré des textes, de l'animal le plus familier (le cheval) à la création la plus irréelle. L'écriture est résurrection d'entre les morts. On pense aussi à Ézéchiël : « Prophétise sur ces os, et dis-leur : Ossements desséchés, écoutez la parole de l'Éternel ! Ainsi parle le Seigneur, l'Éternel, à ces os : Voici, je vais faire entrer en vous un esprit, et vous vivrez ; je vous donnerai des nerfs, je ferai croître sur vous de la chair, je vous couvrirai de peau, je mettrai en vous un esprit, et vous vivrez⁴³. »

La mention d'Ézéchiël n'est pas fortuite, et il est à cet égard bien révélateur de voir se côtoyer Gautier Cuvier et Ézéchiël à propos de la *Salammbô* de Flaubert, dans le compte rendu qu'en proposa Gautier dans le *Moniteur universel* du 22 décembre 1862 :

Comme Cuvier qui recomposait un monstre antédiluvien d'après une dent, un fragment d'os, moins que cela, une trace de pas figée sur le limon des créations disparues, et à qui plus tard la découverte du squelette complet donnait raison, l'auteur de *Salammbô* restitue un édifice d'après une pierre, d'après une ligne de texte, d'après une analogie. [...] Si Polybe lui fournit le trait, Ezéchiël lui fournit la couleur. Les imprécations figurées des prophètes laissent échapper dans leurs colères de précieux détails sur le luxe et la corruption.

Gautier, lui-même amateur de fiction antiquisante et même archéologisante, ne pouvait qu'admirer *Salammbô* (paru dix ans après *Arria Marcella*), mais on le voit, c'est surtout d'une méthode de création littéraire qu'il s'agit. La double référence trouve tout son sens : Cuvier-Flaubert part de l'os pour reconstituer l'ensemble, mais aussi « d'une ligne de texte » pour créer un autre texte. Il y a là comme un épaississement des strates successives d'élaboration textuelle. Quant à Ézéchiël, il apporte le souffle, la *ruah* biblique, il anime littéralement ce qui ne serait sans cela que composition figée, assemblage judicieux mais sans âme. Le souffle peut être celui de la colère déversée sur les impies, peu importe : tout comme celui de la Genèse, il est dispensateur de vie, et chez Gautier il souffle de manière égale sur les mosaïques à composer et les fragments à reconstituer.

⁴² *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou, 1852, p. 242.

⁴³ *Livre d'Ézéchiël*, chapitre 37, versets 1 à 14.

Bibliographie

Œuvres de Théophile Gautier :

- Gautier, T., *La Comédie de la mort*, Paris, Desessart, 1838.
_____, *Salon de 1847*, Paris, Hetzel, Warnod et Cie, 1847.
_____, *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou, 1852.
_____, *Constantinople* [1853], *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, édition de Sarga Moussa, Paris, La Boîte à Documents, 1990.
_____, *L'Art moderne*, Paris, Michel Lévy frères, 1856.
_____, *La Nature chez elle* [1870], in : Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, VIII, 1, édition de C. Lacoste-Veysseyre et A. Montandon, Champion, 2014.
_____, *Tableaux de siège, Paris 1870-1871*, Paris, Charpentier, 1871.
_____, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier et Cie, 1874.
_____, *Romans, contes et nouvelles*, sous la direction de Pierre Laubriet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

Autres références :

- Balzac, Honoré de, *La Peau de chagrin*, Paris, Gosselin, 1831.
- Bara, Olivier, « Le théâtre de Théophile Gautier, ou l'impossible réalité », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°32, 2010, p. 9.
- Courtieu, Marc, *Événement et roman. Une relation critique*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2012.
- Duclos, Jean-François, « Note sur un portrait de géologue en « plus grand des poètes » », *Fabula-LhT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », avril 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/duclos.html>
- Girard, Marie-Hélène, « La résurrection du passé ou le Second Faust revisité », *Études littéraires*, 42 (3), 2011, p. 15–31.
- Hugo, Victor, « Préface de *Cromwell* », *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- Lavaud, Martine, « Les théâtres rêvés de Théophile Gautier », in : Sylvie Triaire et Pierre Citti (dir.), *Théâtres virtuels*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, p. 156.
- Magri-Mourgues, Véronique, « Le Voyage en Algérie de Théophile Gautier : une approche stylistique », *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n° 29, 2007, « La maladie du bleu » [en ligne], p. 17.
- Taquet, Philippe, *Georges Cuvier. Naissance d'un génie* (tome 1), Paris, Odile Jacob, 2006.
- Tortonese, Paolo, « Gautier et le théâtre de la fantaisie », in : Jean-Louis Cabanes et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Actes du colloque de Bordeaux de novembre 1999, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- Zeghdani, Betty, « Le corps fragmenté de la danseuse orientale », in : *La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments* (1800-1918). Cahier ReMix, n° 08 (09/2018), Montréal (Université du Québec à Montréal), Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-corps-fragmente-de-la-danseuse-orientale>>.

Notice bio-bibliographique :

Ji Eun Hong a soutenu sa thèse sur Théophile Gautier, « Voyages réels et métaphoriques dans l'œuvre de Théophile Gautier » (Sorbonne Université) le 2 octobre 2020. La même année, elle présente une communication, « Typologie et caricature dans la représentation de l'Étranger chez Théophile Gautier » à la Journée d'Étude « Littérature et caricature » organisée par Sorbonne Université et l'Université Paris Nanterre (Actes à paraître sur *Fabula*). Elle s'intéresse aussi aux contemporains de Gautier et publie en juin 2021 dans *Romantisme* un article sur « La comtesse Dash : masques et visage ».