

L'inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Gautier

Marc Eigeldinger

Citer ce document / Cite this document :

Eigeldinger Marc. L'inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Gautier. In: Romantisme, 1982, n°38. Le spectacle romantique. pp. 141-150;

doi : <https://doi.org/10.3406/roman.1982.4584>

https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1982_num_12_38_4584

Fichier pdf généré le 01/04/2018

Marc EIGELDINGER

L'inscription du théâtre dans l'oeuvre narrative de Gautier

Théophile Gautier, auteur dramatique et chroniqueur attentif de l'art dramatique du passé et de son temps, a toujours été passionné par le théâtre et les diverses formes du spectacle. Pourtant au-delà de la réalité de l'oeuvre, perçue à travers la lecture ou la représentation, il n'a cessé de rêver un théâtre qui fût un "charmant refuge de la fantaisie", créé de toutes pièces par les songes poétiques de l'imagination débridée, abandonnée aux caprices de l'invention. Dans le théâtre, Gautier entend valoriser le merveilleux, la rêverie romanesque, le poétique dans une perspective qui dépasse les frontières de l'esthétique romantique. Il le signifie en particulier dans *Mademoiselle de Maupin* et dans son *Histoire de l'art dramatique en France* : "Ce qui manque, en général, au théâtre moderne, c'est l'idéalité, c'est la poésie. Le prosaïsme envahit tout" (1837). Le théâtre est l'espace culturel privilégié de l'illusion et de la chimère, le lieu où l'imaginaire revêt pour un temps la consistance de la réalité et où le songe épouse les formes de l'action. Il synthétise à la faveur du langage poétique l'univers onirique et la représentation concrète.

"Le théâtre est la dernière forme de l'art ; il arrive après l'ode et l'épopée, il réalise le rêve et le récit, il met sous les yeux ce que l'imagination concevait seule, et il accomplit l'incarnation de l'idée dans la matière. (1)" (1851)

Ce n'est pas le théâtre romantique qui incarne le rêve de Gautier, mais le théâtre de Shakespeare, plus spécifiquement les pièces féeriques ou magiques qu'il souhaiterait recueillir en un volume, parce qu'elles constituent son *bréviaire* : *Le Songe d'une nuit d'été*, *Comme il vous plaira*, *Le Conte d'hiver* et *La Tempête*. L'archétype théâtral est dans l'expression de la libre fantaisie, de l'imagination poétique et de la veine lyrique, traduite par les ressources incantatoires du langage.

Il n'est dès lors pas surprenant que l'inscription théâtrale occupe une place primordiale dans l'oeuvre narrative de Gautier, qu'elle soit déterminée par la diversité de ses formes et de ses fonctions et que les allusions au théâtre shakespearien correspondent à une fréquence particulière. Cette inscription du théâtre dans l'écriture du récit revêt quatre aspects fondamentaux et clairement distincts :

(1) *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. I, p. 15 et t. VI, p. 267.

1. L'intertextualité ou référence et interaction textuelles.
2. L'introduction du dialogue théâtral dans la trame du récit.
3. Le résumé du contenu d'une pièce, pouvant coïncider avec la technique de la mise en abyme.
4. L'insertion de considérations esthétiques ou idéologiques sur l'essence du théâtre.

1. Tout d'abord l'intertextualité, en tant que phénomène d'écriture qui, à travers sa valeur de signe, apparaît comme une réduction extrême de la mise en abyme, adopte diverses formes dans les récits de Gautier. Elle se présente soit comme une citation directe et explicite, marquée à l'aide des guillemets ou isolée dans le texte sous la forme du vers, soit comme une citation indirecte et implicite, conservant une portée allusive. Tantôt le narrateur précise la référence à l'auteur ou à la pièce, tantôt, lorsqu'il s'agit d'une métaphore, il se contente de l'emprunter, de se l'approprier en éludant la référence. Par exemple, l'image shakespearienne de la *roue du temps*, qui est *sortie de son ornière* est incorporée au texte d'*Arria Marcella* comme si elle lui appartenait, tandis que, dans le prologue du *Roman de la momie*, elle est restituée à son auteur, sans être pour autant située dans son contexte (*Hamlet*, acte I, scène V). Souvent l'intertextualité contient une allusion à un personnage théâtral, à la signification de son rôle et à son comportement (Othello reconduit Desdémone à la fin de chaque scène où ils sont en présence ou Faust discerne prémonitoirement l'image d'Hélène dans le miroir magique). Elle renvoie également à une scène ou à une situation théâtrale, qui a frappé l'imagination de Gautier : la scène du cimetière dans *Hamlet*, qui est "la plus hardie qui soit au théâtre", ou la scène fantastique de la Nuit de Walpurgis dans le *Faust*. Enfin la référence textuelle peut faire allusion à la représentation de la pièce, au décor et à des composantes de la mise en scène (dans *Mademoiselle de Maupin* et *Le Capitaine Fracasse*) ou encore à la réception de l'œuvre par les contemporains (*Athalie* et *Hernani* dans *Les Jeunes-France*). On peut dire schématiquement que l'intertextualité est immédiate par le recours à la citation incorporée à la texture du récit ou qu'elle est médiata en empruntant la forme de l'allusion tantôt patente, tantôt dissimulée à l'acte de la lecture.

Après avoir observé les divers modes de l'insertion de la citation dans le récit, il importe de s'interroger sur le phénomène de la fréquence. Les trente récits de Gautier que nous avons dépouillés contiennent 135 inscriptions de l'œuvre théâtrale, en faisant abstraction de la simple mention du nom de l'auteur ou de celui d'un acteur. Il n'y a pas lieu de s'étonner que Shakespeare vienne très sensiblement en tête (43 occurrences), puisque Gautier voit en lui le génie littéraire le plus universel et qu'il le considère comme le créateur de "la forme moderne du drame", opposé à la tradition de la tragédie classique. Shakespeare est omniprésent dans *Mademoiselle de Maupin*, dans les récits fantastiques et dans *Partie-carrée* dont l'action se situe avant tout en Angleterre. Parmi les pièces du dramaturge anglais, c'est *Hamlet* qui occupe la première place (15 occurrences, 8 pour *Othello* et 8 pour *Roméo et Juliette*, alors que *Macbeth* et *Le Roi Lear* ne font l'objet que de rares

allusions). Le personnage d'Hamlet, "cet Oreste du Nord", apparaît à Gautier comme la "figure la plus haute que poète ait jamais dessinée", comme la préfiguration la plus saisissante de "la mélancolie moderne" et l'incarnation totale du héros, habité par cette nostalgie de l'impossible qui n'a cessé de fasciner le romancier de *Mademoiselle de Maupin* (2). Quant aux deux *Faust* de Goethe, ils interviennent métaphoriquement dans le décor des récits fantastiques (11 occurrences) pour suggérer la dimension de la magie et du mystère : le pacte avec le diable, le rôle et les pouvoirs de Méphistophélès, l'apparition d'Hélène et le désir atemporel de Faust, la scène de la Nuit de Walpurgis et certains personnages épisodiques du *Second Faust* fonctionnent en tant que signes propices à l'éclosion du fantastique. L'intertextualité empruntée au drame hugolien concerne surtout les *Jeunes-France* (12 occurrences – il s'agit le plus souvent d'*Hernani*, associé parfois à *Antony* de Dumas); elle s'attache à la représentation de la pièce, à la mise en scène, au décor et à la déclamation ou s'exprime à l'aide de la citation; mais, quel que soit le mode de l'insertion, l'intention demeure parodique, comme si Gautier entendait prendre ses distances à l'égard des excès du drame romantique.

Dans la comédie, c'est à Plaute et à Molière (respectivement 5 et 8 occurrences) que le récit renvoie le plus fréquemment pour mettre en évidence les personnages et les scènes les plus comiques : le soldat fanfaron, Scapin, le ridicule de Georges Dandin, les bâtonnades, les dédoublements, la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme* . . . Ces références rejoignent celles faites à la *commedia dell'arte*, à la comédie bouffonne et au théâtre des bateleurs dans *Le Club des hachichins*, *Jettatura* et *Le Capitaine Fracasse* afin de valoriser le burlesque et le grotesque, inséparables de situations existentielles, marquées du sceau de l'humour. On se surprend en revanche de la rareté des allusions signifiantes à Don Juan (5 occurrences), en qui Gautier a reconnu le "Faust de l'amour", le "Titan révolté", insatisfait dans son "aspiration à l'idéal" et dans sa quête de l'absolu de l'amour (3). Sans renvoyer à un auteur quelconque, Gautier se contente de reprendre certains motifs du mythe – la statue du commandeur, la liste – pour les intégrer à la narration. Il voit en Don Juan une figure du héros romantique et il tend à le détacher de la tradition théâtrale comme s'il entendait lui conserver l'exemplarité mythique, ouverte sur la libre intelligence et la polysémie.

Parmi les auteurs dramatiques cités par Gautier et répondant à une fréquence plus réduite (inférieure à 5 occurrences) il convient encore de mentionner : Eschyle (2), Aristophane (2), Térence (2), Corneille (3), Racine (4), Calderon (2), Marivaux (2), Beaumarchais (3), Schiller (1), Vigny (1), Musset (3) et Dumas (3), puis d'ajouter la *commedia dell'arte*, la comédie des bateleurs et le théâtre baroque dans *Le Capitaine Fracasse*, le mélodrame et Joseph Prudhomme, la création d'Henri Monnier, participant à l'intention parodique des *Jeunes-France*.

(2) *Histoire de l'art dramatique en France*, t. III, p. 320-326 et t. V, p. 198-205.

(3) *Ibid.*, t. IV, p. 35-38 et t. V, p. 15-16.

L'intertextualité n'est pas seulement déterminée dans les récits de Gautier par le mode de l'insertion et les options personnelles, elle l'est aussi par les fonctions qu'elle revêt à l'intérieur du texte. La première de ces fonctions est celle de référent culturel et esthétique : la citation ou l'allusion se transforme en objet d'interprétation qui, détaché de son contexte, est projeté dans un contexte nouveau, où elle joue le rôle d'*embrayeur*. Elle se réfère à une autorité textuelle du passé ou du présent, à un savoir par lequel elle instaure un échange avec le lecteur, tout en se prêtant à un changement de signification. Elle détient l'aptitude à la métamorphose au gré de l'espace et du temps, de la situation du texte et du point de vue du narrateur. Hamlet et Faust deviennent des incarnations de l'âme romantique et servent de supports à la manifestation du fantastique à travers la fiction de l'écriture. Dans *Arria Marcella*, Octavien se crée "un sérail idéal", où entre l'Hélène du *Second Faust*, évoquée par la force du désir; dans *Avatar*, le Dr Cherbonneau opère l'échange des âmes par le magnétisme de telle sorte que le héros croit se dédoubler en Clitandre et Georges Dandin. Cette première fonction en commande une deuxième de type psychologique, tendant à définir le personnage par la référence textuelle, à illustrer et à motiver un comportement, à déterminer le ton ou le tour de la parole. La comparaison, empruntée aux modèles du théâtre, permet d'établir le plus souvent des ressemblances ou des analogies, plus rarement des différences; elle assume dans l'esprit du lecteur une valeur explicative par le champ de suggestions qu'elle contient. Le narrateur d'*Omphale* s'assimile au Chérubin de Beaumarchais, le héros de *Deux Acteurs pour un rôle* s'identifie en tant qu'acteur avec Hamlet et Othello, puis joue le rôle de Méphistophélès, "sa redoutable doublure". Guy de Malivert, dans *Spirite*, se représente une beauté féminine, semblable à la Kitty Bell de *Chatterton*. Puis l'intertextualité remplit une fonction stratégique dans la mesure où elle fixe une situation spatio-temporelle, où elle anime, colore le récit par le jeu des références, par le choix du décor et des points de repère; elle contribue à créer le climat de la narration en l'assimilant à quelque scène théâtrale. A moins qu'il ne joue avec les dimensions de la temporalité comme dans *Arria Marcella*, le narrateur évite le plus souvent les anachronismes, en instaurant une relative cohérence entre le temps, le lieu et les référents scéniques. Il lui arrive même de rechercher l'unité intertextuelle, par exemple dans *Mademoiselle de Maupin*, où l'univers théâtral est exclusivement shakespearien. *Partie-carrée* est également sous le signe de Shakespeare, tandis que le décor du *Capitaine Fracasse* s'échafaude à partir du théâtre baroque du début du XVII^e siècle : Mairet, Scudéry, Théophile, Tristan, *L'Illusion comique*, *Le Cid*. Les scènes que le narrateur inscrit dans le récit sont parfois récurrentes d'une œuvre à l'autre : la rencontre de Juliette fait que Roméo oublie Rosalinde, Hamlet et Horatio dans le cimetière, l'apparition d'Hélène à Faust. Enfin la fonction métaphorique ne se limite pas à un rôle purement ornemental, elle consiste, par le jeu de l'écriture, à intégrer la citation de l'image – que l'emprunt soit avoué ou non – dans le corps du texte, de façon qu'elle lui appartienne et se fonde en lui. Elle produit l'analogie et la similitude, qui peuvent aller jusqu'à l'iden-

tification. Elle est signifiante, soit qu'elle exprime une ressemblance (dans *Partie-carrée*, le *Prométhée* d'Eschyle représente le destin de Napoléon, exilé à Sainte-Hélène), soit qu'elle traduise un contenu affectif, irréductible au cheminement de la logique (l'alouette, annonciatrice de l'aube, et "le Matin aux yeux gris", images reprises de *Roméo et Juliette*, "des archets faits avec un cil de Titania sur des cordes de fil d'araignée" dans *Mademoiselle de Maupin* ou "la roue du temps [...] sortie de son ornière", librement paraphrasée de *Hamlet*). La fonction de la métaphore citée est d'introduire la suggestion dans le récit sur lequel elle est solidement greffée; elle produit un renforcement stylistique en introduisant la dimension poétique dans la prose narrative.

2. Dans ses premières œuvres, les deux récits des *Jeunes-France* : *Celle-ci et celle-là* et *Le Bol de punch*, puis dans *Mademoiselle de Maupin*, Gautier a inséré le dialogue dramatique dans le tissu de la narration, peut-être à l'imitation du *Neveu de Rameau* et de *Jacques le fataliste*. Il le fait à sept reprises dans *Celle-ci et celle-là*, à deux dans *Le Bol de punch* et il inclut deux dialogues scéniques dans *Mademoiselle de Maupin* : l'un entre le Je du personnage-narrateur et Rosette, l'autre entre Théodore et Rosette afin de restituer avec plus de *fidélité* l'échange entre les héros du récit, encore que le discours digressif tende dans la plupart des cas à limiter cet échange. Le recours au dialogue dramatique permet d'effacer la présence de l'auteur au profit de l'autonomie du personnage, selon l'affirmation de la préface de *Mademoiselle de Maupin* : "C'est le personnage qui parle et non l'auteur". Et il diversifie la technique romanesque, en ce sens que *Mademoiselle de Maupin* amalgame quatre modes de la narration : une "espèce de confession épistolaire" qu'Albert adresse à un ami, "la forme ordinaire du roman", l'insertion du dialogue dramatique et la mise en abyme (4). Le dialogue théâtral associe la mimique à la parole, il comporte des indications scéniques, marquées par l'italique, tandis que la parenthèse est utilisée pour définir les jeux de scène, signifier les interventions et les commentaires du narrateur. Les noms des personnages déterminent l'échange dialogique, leurs mouvements et leurs gestes sont suggérés, tout appelle la représentation et pourtant la scène n'est destinée qu'à la lecture, tout en simulant la représentation. Dans *Les Jeunes-France*, le dialogue dramatique est coupé de citations de Racine, de Hugo et de Musset; de même que le récit, il est associé à l'intertextualité, selon un penchant presque maniaque chez Gautier. Ce choix de rapporter le dialogue ne sert pas seulement à modifier le point de vue et la technique du récit, il correspond également à la volonté de restituer plus immédiatement le quotidien et de communiquer avec le lecteur par la complicité de l'humour. Le dialogue scénique traduit le mouvement et le discontinu de l'existence, comme en témoigne l'œuvre romanesque de Diderot, il introduit dans le texte la libre conversation, la causerie familière, impliquant la participation plus directe du lecteur.

(4) *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, 1966, p. 18 et 146.

“En vérité, dit le narrateur dans *Le Bol de punch*, je ne sais trop pourquoi j’ai pris la forme du dialogue pour vous narrer ce conte véridique; [...] Je pense que le seul motif qui m’a poussé à cette abomination est le désir de faire le plus de pages possible avec le moins de phrases possible. [...] Le dialogue a cela d’agréable qu’il foisonne beaucoup. (5)”

Le discours-dialogue, à travers sa spontanéité, permet d’harmoniser la concentration du langage et l’expansion du texte dans la page; il favorise le jaillissement de la parole, il est, plus que le récit ne parvient à l’être, un instrument de la liberté et de l’humour, en même temps qu’un véhicule de l’échange, accru par la gestuelle et le dessein parodique.

3. *Mademoiselle de Maupin* est à plus d’un titre l’archétype du roman spéculaire : le personnage-narrateur se fait “le miroir objectif” des “fugitives apparences”, la thématique du déguisement et de l’androgynat suscite des dédoublements constants, associés aux jeux de l’ambiguïté, enfin la mise en abyme de *Comme il vous plaira*, inspirée probablement par la lecture du *Wilhelm Meister* de Goethe, redouble l’action du roman et contribue à en révéler le sens par la double opération de la réflexion et de la similitude. Ce climat d’ambiguïté ne tient pas seulement à la forme et à la thématique du roman, mais aussi à la pièce de Shakespeare, “si errante, si vagabonde, dont l’intrigue est si vaporeuse” et dont les personnages féeriques sont déterminés par la singularité de leur nature. La comédie se situe aux frontières indécises du songe nocturne et du songe éveillé, dans un temps et un espace mystérieux, traversés de souvenirs lointains.

“En lisant cette pièce étrange, on se sent transporté dans un monde inconnu, dont on a pourtant quelque vague réminiscence : on ne sait plus si l’on est mort ou vivant, si l’on rêve ou si l’on veille. (6)”

La mise en abyme ne consiste pas en l’inclusion d’un microrécit dans le récit, mais, comme dans *L’Homme qui rit*, en l’enchâssement d’une pièce de théâtre et de sa représentation dans le récit, à la différence que Hugo inventera le scénario de *Chaos vaincu*, tandis que Gautier insère un résumé partiel de *Comme il vous plaira*, de manière que la comédie de Shakespeare soit en relation d’analogie avec le roman, qu’elle devienne un reflet de *Mademoiselle de Maupin* et qu’elle élucide le comportement ambigu des personnages, transformés en acteurs. Le cas du *Château des Désertes* est à la fois semblable et distinct. Il s’agit de réécrire *Don Juan*, en improvisant à partir d’un scénario qui amalgame les données de Molière et de Mozart, corrigées selon la vision romantique d’Hoffmann. Chez George Sand, la mise en abyme se fonde sur la relation qui s’instaure entre la fiction du théâtre et l’expérience vécue. Comme dans *Mademoiselle de Maupin*, les personnages s’identifient avec le rôle qu’ils incarnent et la fusion de l’art avec la vie fait que le théâtre modèle et transforme leur existence par le jeu des *interférences* (7).

(5) *Les Jeunes-France*, Charpentier, 1875, p. 219-220.

(6) *Mademoiselle de Maupin*, p. 238.

(7) Consulter sur la question l’article de Joseph-Marc Bailbé, “Le Théâtre et la vie dans *Le Château des Désertes*”, *R.H.L.F.*, juillet/août 1979, p. 600-612 et sur l’ensemble du problème de la représentation théâtrale dans le récit l’ouvrage de Ross Chambers, *La Comédie du château*, José Corti, 1971.

La mise en abyme, en tant que forme d'inscription dans le récit et acte de réflexivité, est définie dans sa généralité par Lucien Dällenbach comme "toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient (8)". Elle est un microrécit qui, dans son raccourci, condense la forme et le sens de l'œuvre, un "foyer de convergence", selon la formule de Jean Ricardou, produisant par le jeu du miroir la duplication interne et le dédoublement analogique de la totalité du récit. De même que l'enchâssement de l'intertextualité, la mise en abyme revêt une valeur métaphorique par le travail de la concentration et l'effet de la similarité. Telle est bien la fonction de la représentation de *Comme il vous plaira* dans *Mademoiselle de Maupin*, interprétée par les héros du roman dans la conscience de jouer leur propre aventure, en remplissant simultanément le rôle d'acteurs et de témoins. La comédie de Shakespeare devient l'abrégé et le redoublement du récit à travers lesquels les personnages découvrent le sens de leur destin et la manifestation des contenus inconscients de l'éros.

"Tout cela nous a extrêmement intéressés et occupés : c'était en quelque sorte une autre pièce dans la pièce, un drame invisible et inconnu aux autres spectateurs que nous jouions pour nous seuls, et qui, sous des paroles symboliques, résumait notre vie complète et exprimait nos plus cachés désirs. (9)"

L'autre pièce dans la pièce, les paroles symboliques, le résumé de la vie et l'affleurement du caché énoncent les indices de la mise en abyme, qui se légitime à la faveur de la doublure, du déguisement, commun à la comédie shakespearienne et au roman de Gautier. L'action de Comme il vous plaira retient l'attention du narrateur dans la mesure où elle se passe dans la forêt des Ardennes, à partir de l'acte III ou plus exactement du moment où Rosalinde emprunte le travesti de Ganymède pour éprouver l'expérience de l'amour dans la liberté de la nature. Albert, le personnage-narrateur, assume le rôle de l'impresario et celui d'Orlando, Rosette refuse de jouer le personnage de Rosalinde en raison du déguisement et se contente de représenter la bergère Phébé ; quant à Théodore, le masque de Madelaine de Maupin, il aurait dû incarner le rôle de Jacques le mélancolique, mais se résout à endosser celui de Rosalinde, défini par l'ambiguïté et le recours aux "paroles hermaphrodites". Ainsi les personnages du roman se trouvent dans une relation de réciprocité avec ceux de la comédie de Shakespeare non seulement au niveau de la situation existentielle, mais à celui du langage — double conformité qui fonde la mise en abyme. D'ailleurs la représentation de Comme il vous plaira révèle à Albert, à travers le "masque de théâtre", la véritable identité et le sexe de Madelaine de Maupin, dissimulée sous l'aspect de Théodore de Sérannes. Le théâtre, qui repose sur le paraître et l'illusion, contribue ici à les dénoncer afin de dévoiler la vérité de l'être. De même que Rosalinde renonce à son déguisement pour réintégrer son visage authentique dans le dénouement de la comédie de Shakespeare, Madelaine de Maupin découvre sa nature dans les derniers chapitres du roman. Elle prend conscience d'appartenir à "un troisième sexe", celui

(8) *Le Récit spéculaire*, Le Seuil, 1977, p. 18.

(9) *Mademoiselle de Maupin*, p. 270.

de l'androgynie, capable de participer à la dualité des sexes : elle est Rosalinde de nuit pour satisfaire le désir d'Albert et Théodore de Sérannes le jour pour ne pas décevoir Rosette. Si l'ambiguïté se résout dans *Comme il vous plaira*, elle persiste, dans *Mademoiselle de Maupin*, au-delà du dévoilement de l'identité. En outre le roman associe la mise en abyme à l'intertextualité : le narrateur ne se contente pas d'inscrire le contenu de la comédie de Shakespeare dans le récit, en insistant sur les analogies, il introduit neuf citations choisies dans la pièce afin de marquer textuellement la similitude et de la rendre plus évidente au lecteur.

La mise en abyme de *Comme il vous plaira* correspond à ce que Lucien Dällenbach appelle la *réduplication simple*, la comédie de Shakespeare, entretenant "un rapport de similitude" avec le roman dans lequel elle est incluse et jouant le rôle de *miroir interne* qui contient la totalité du récit, puis contribue à en élucider le parcours tant pour les personnages que pour le lecteur (10). Albert et Madelaine prolongent la mise en abyme en conservant les noms des personnages qu'ils ont incarnés et avec lesquels ils se sont identifiés : Orlando et Rosalinde, de sorte que la ressemblance persiste jusqu'à la fin du récit et qu'elle prélude au dénouement. La mise en abyme remplit une fonction structurale et sémantique par son insertion dans l'espace du roman, par les coïncidences qu'elle instaure, par les clartés qu'elle projette sur le déroulement et le sens du récit. Elle assume aussi une fonction révélatrice en englobant les trois caractères distinctifs que lui attribue Jean Ricardou : l'acte de la *répétition*, qui reprend et "multiplie" le récit, le phénomène de la *condensation*, qui le réduit à ses schèmes fondamentaux, et l'*anticipation* sur le futur qu'il implique (11). La mise en abyme de la comédie de Shakespeare révèle la structure de *Mademoiselle de Maupin* et son contenu thématique. Mais, de même que l'intertextualité, elle recouvre une fonction métaphorique, c'est-à-dire qu'elle devient une représentation analogique du récit, qu'elle le concentre et l'abrège, qu'elle en est la figure signifiante sous l'espèce de la conformité. La mise en abyme découvre la signification par le détour de la similarité, elle ne saurait se réduire à un rôle décoratif, mais comporte une valeur emblématique qu'elle tient de son origine héraldique (12).

4. Dans *Mademoiselle de Maupin* et *Le Capitaine Fracasse*, Gautier introduit les éléments épars d'une poétique théâtrale qui coïncident avec ses options personnelles et avec l'idéologie postulée dans plusieurs articles de *l'Histoire de l'art dramatique en France*, c'est-à-dire la défense de la féerie et du merveilleux, produits par la liberté de l'imagination. Il entend promouvoir la fantaisie jusqu'aux limites de la gratuité onirique.

(10) *Le Récit spéculaire*, p. 51 et 52.

(11) *Le Nouveau Roman*, Le Seuil, 1973, p. 50.

(12) Les résumés de la *Casina* de Plaute dans *Arria Marcella* et de *Lygdamon et Lydias* de Scudéry dans *Le Capitaine Fracasse* ne constituent pas d'authentiques mises en abyme, ils appartiennent au décor de la narration et se rapprochent de l'intertextualité.

“Mais il est un théâtre que j'aime, c'est le théâtre fantastique, extravagant, impossible, ou l'honnête public sifflerait impitoyablement dès la première scène, faut d'y comprendre un mot. (13)”

Les personnages d'un tel théâtre sont affranchis des contingences du réel, projetés délibérément dans l'idéal de la fiction, ils n'appartiennent à aucune époque déterminée de l'histoire et ne se rattachent à aucune terre circonscrite dans l'espace; ils se meuvent au gré du caprice et du vagabondage dans l'universel, enluminé des prestiges magiques de la poésie. Le triomphe du hasard et de la gratuité abolit le principe contraignant de la causalité. “Tout se noue et se dénoue avec une insouciance admirable : les effets n'ont point de cause, et les causes n'ont point d'effet” (14). Ce théâtre du rêve et de la fantaisie restitue plus complètement le mouvement de la vie que n'y parvient un théâtre calqué sur l'observation du réel; il représente les rythmes discontinus de l'existence et la vérité de l'imaginaire, qui possède la vertu de dépasser l'individuel pour se hisser au niveau de l'exemplarité mythique, signifiant le destin de la condition humaine.

“Ce pêle-mêle et ce désordre apparents se trouvent, au bout du compte, rendre plus exactement la vie réelle sous ses allures fantastiques que le drame de mœurs le plus minutieusement étudié. – Tout homme renferme en soi l'humanité entière, et en écrivant ce qui lui vient à la tête il réussit mieux qu'en copiant à la loupe les objets placés en dehors de lui. (15)”

Le vrai théâtre ne doit se réduire ni à l'expression d'une cohérence abstraite ni à la reproduction de la réalité extérieure, mais proposer un modèle imaginaire qui soit le miroir où se reflètent les mystères et les virtualités imprévues du psychisme humain.

Le Capitaine Fracasse suggère une poétique du théâtre, plus soucieuse d'équilibrer l'imaginaire et le réel. Gautier renverse en quelque sorte la métaphore de Jacques dans *Comme il vous plaira* : “Le monde entier est un théâtre” (II, 7) pour faire du théâtre une représentation de l'univers, une image de la vie, de son cheminement et de son devenir. Le théâtre symbolise l'existence par le recours au masque, qui dissimule l'être derrière le paraître ou ne le révèle qu'à travers un miroir, puisque “le paraître [...] ressemble [à l'être] comme le reflet ressemble à la chose (16)”. Le théâtre incarne, dans l'espace et le temps fictifs, le monde de la métamorphose, du déguisement et de l'ambiguïté, il fait que le personnage vit la réalité dans l'illusion, qu'il se dédouble en “acteur et spectateur d'une action imaginaire”, qu'il éprouve des passions chimériques à travers lesquelles il se projette vers l'idéal qu'il a conçu. Le théâtre est au carrefour de la réalité et de la fiction, en ce sens qu'il figure l'existence par le truchement de l'imaginaire, qu'il est une représentation métaphorique de la vie. Il correspond, selon l'image chère à Gautier et reprise de Goethe, à un *microcosme* où, à la faveur du spectacle, la destinée humaine s'exprime sous l'aspect d'un abrégé mythique.

(13) *Mademoiselle de Maupin*, p. 232-233.

(14) *Ibid.*, p. 236.

(15) *Ibid.*, p. 237.

(16) *Le Capitaine Fracasse*, Garnier, 1961, p. 96.

“Le théâtre n’est-il pas la vie en raccourci, le véritable microcosme que cherchent les philosophes en leurs rêvasseries hermétiques ? Ne renferme-t-il pas dans son cercle l’ensemble des choses et les diverses fortunes humaines représentées au vif par fictions conquérantes ? (17)”

Le théâtre, plus que le récit linéaire et à l’égal de l’œuvre poétique, se définit comme un *microcosme*, comme une figuration symbolique ou plutôt métonymique de la vie. C’est peut-être ce qui a incité Gautier à inscrire et à transposer le théâtre dans la narration sous la forme de l’intertextualité, du dialogue dramatique et de la mise en abyme. Les références théâtrales ont contribué à enrichir le récit de la dimension de l’imaginaire, à l’insérer dans le contexte du passé littéraire et mythique ; elles ont enté sur lui les couleurs de la vérité poétique et onirique par le phénomène de l’assimilation textuelle. Il s’agit à l’origine, dans les premiers récits et *Les Jeunes-France*, d’une activité ludique de l’écriture, comme l’a noté Claude Book-Senninger : “Théophile employait la référence théâtrale comme un balancier et pratiquait une certaine distanciation narquoise vis-à-vis d’elle. (18)” Mais Gautier a fini par se prendre à son jeu, qui lui est devenu un procédé familier, une technique privilégiant la liberté et la fantaisie dans le déroulement du récit. De *Mademoiselle de Maupin* à *Spirite*, l’inscription de l’œuvre théâtrale cesse d’être purement ludique pour remplir une fonction scripturale, consistant à intégrer l’allusion littéraire. Par leur enchâssement dans le tissu de l’écriture, l’intertextualité et la mise en abyme sont des miroirs qui, à travers les reflets dont ils illuminent le texte, revêtent une portée sémantique et garantissent l’inclusion du mythe dans le récit. Elles légitimes l’émergence de la rêverie poétique, sollicitée d’inscrire ses *ondulations* dans la linéarité de la prose.

(Université de Neuchâtel)

Bibliographie et remarques

Le dépouillement porte sur trente romans et récits de Gautier, selon la bibliographie suivante :

Le Capitaine Fracasse, Garnier 1961. - *Les Jeunes-France*, Charpentier, 1875. - *Mademoiselle Dafné*, *Revue du XIXème siècle*, 1er avril 1866. - *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, 1966. - *Nouvelles*, Charpentier, 1879. - *Partie-carrée*, Charpentier, 1889. - *Récits fantastiques*, Flammarion, 1981. - *Le Roman de la Momie*, Garnier, 1955. - *Spirite*, Nizet, 1970. - *Un trio de romans*, Charpentier, 1914.

Sept récits ne comprennent aucune référence au théâtre. Ce sont :

Elias Wildmanstadius (Les Jeunes-France), *La Morte amoureuse*, *Le Chevalier double*, *Le Pied de momie*, *Militona*, *Une nuit de Cléopâtre*, et *Le Roi Candaule*. *Le Roman de la momie* n’en contient que dans le prologue.

Dans les trente romans et récits dépouillés, nous arrivons à un total de 135 occurrences, se référant au théâtre (en faisant abstraction de la mise en abyme de *Comme il vous plaira* dans *Mademoiselle de Maupin*, considérée à part), total qui ne saurait prétendre à l’exhaustivité en raison de la marge d’incertitudes.

(17) *Ibid.*, p. 92.

(18) *Théophile Gautier, auteur dramatique*, Nizet, 1972, p. 42.