

BARBARA SOSIEŃ
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

AVOIR DES AILES, LE RÊVE ET LA MÉTAPHORE : L'INSCRIPTION DU MYTHE ICARIEN DANS *MADEMOISELLE DE MAUPIN* DE THÉOPHILE GAUTIER¹

« J'ai rêvé que j'avais des ailes (...). Voulez-vous m'emporter avec vous, lors de votre prochaine ascension? J'ai un tas de petites histoires (...) que je voudrais conter aux oiseaux ».

L'homme qui se voit ailé dans son rêve, désire s'envoler et parler aux oiseaux, n'est pas un personnage du roman : c'est Théophile Gautier (1811–1872), « poète impeccable, parfait magicien, celui qui a introduit dans la poésie un élément nouveau, que j'appellerai la consolation par les arts », selon les fameuses formules de Charles Baudelaire². Gautier salue avec enthousiasme les premières expériences de la navigation aérienne, les vols en ballon le fascinent et lui font nourrir le projet d'en faire l'expérience personnelle, à en croire le texte cité. Le fragment provient d'un billet écrit par Gautier en 1864 et adressé à Godard, l'aéronaute de l'époque³. L'expéditeur du message est bien l'écrivain qui, une trentaine d'années plus tôt, avait fondé, avec Charles Lasailly, la revue *Ariel, journal du monde élégant*. Dans le texte liminaire d'*Ariel...*, la rêverie aérienne au service de l'imaginaire ascensionnel semble déjà bien installée dans

¹ L'article reprend, en grande partie, les idées et interprétations présentées dans notre étude : B. Sosień, *L'Homme romantique et l'espace. Sous le signe d'Icare (Gautier et Nerval)*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2004. Plusieurs questions y abordées recourent les études réunies et présentées par nos soins dans : *Images, symboles, mythes et poésie de l'ascension/envol*, Kraków, Wydawnictwo UJ, 2007.

² Voir la dédicace des *Fleurs du mal* : « Au poète impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises, à mon très cher et très vénéré maître et ami Théophile Gautier, avec les sentiments de la plus profonde humilité, je dédie ces fleurs malades, C.B. », in : Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Garnier Frères, 1961, p. 3; nous simplifions la typographie, B.S. Voir aussi l'article de Baudelaire sur Théophile Gautier, dans „L'Artiste”, 13 mars 1859.

³ Ch. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Bibliothèque de l'Institut de France, Lov.C.487,

le système littéraire de Gautier, auteur de poésies, nouvelles, contes et récits (dont certains qualifiés de fantastiques), romans (dont *Mademoiselle de Maupin*, 1835), récits de voyages... Cette même diversité se retrouve dans les regards de la critique contemporaine, certainement pour le plus grand bien de la connaissance de l'oeuvre de Gautier.

« Fils de la terre, tel se pose le poète », constate Marcel Voisin dans son commentaire des « rêveries spécifiques » de Gautier. Or, soumises à des analyses détaillées, ces « rêveries » permettent de dévoiler, successivement, la face multiple de l'imaginaire de l'auteur, non seulement chthonienne, mais aussi ignée, quelquefois aquatique, et surtout aérienne⁴. Le voilà posé en « fils de l'air », tel qu'il semble se projeter dans la figure d'Ariel, personnage de la *Tempête* de William Shakespeare :

Ariel, la plus délicieuse création du grand William Shakespear; (...) l'ange de beauté, de la poésie et de la musique (...) la fantaisie ailée et vagabonde, un sylphe, un amour, un papillon (...) Ariel, pour tout dire en un mot. Voyez-le comme il voltige gaiement dans un rayon de soleil! (...) les papillons et les oiseaux-mouches le jalouent. (...) Ah gentil Ariel (...) viens dorer de ton reflet les capricieuses bulles de nos fantaisies (...)⁵.

Dans la prose de Gautier, ce « portrait de l'artiste en Ariel », bien qu'à peine esquissé car inséré dans un article sans doute rédigé à la hâte, ne fait pas figure d'exception. La représentation d'Ariel n'échappe pas aux connotations évidentes, voire aux clichés inévitables : légèreté, fantaisie, beauté éphémère, etc... Mais ces clichés cessent de l'être dans la mesure où ils concourent à se codéterminer et s'enchaîner, pour construire des constellations d'images symboliques, quelle que soit leur origine : mythique, psycho- ou sociologique, religieuse, folklorique, littéraire ou encore autobiographique. En tant que métaphore de tout envol en puissance et figure de la création artistique, le nom d'Ariel shakespearien renvoie au mythe ascensionnel, en signale la présence latente et le fait venir. Mais faire venir un mythe ne veut pas dire le nommer directement ; effectivement, Gautier ne le fait pas. Dans l'article en question, le nom d'Ariel n'en évoque aucun autre, sauf celui de Caliban, un autre personnage emblématique de la *Tempête* de Shakespeare, dans son rôle de contrepoids esthétique et moral. En revanche, dans un article du 25 septembre 1848, les différents noms mythologiques apparaissent, à tour de rôles. L'écrivain non seulement y reprend son éloge du voyage en ballon, mais aussi formule une sorte de profession de foi optimiste. À savoir, bientôt, la technologie, mise au service de l'intelligence et ingéniosité humaines, permettra de transcender le cercle fermé de l'existence terrestre. Puisse un large fragment justifier notre propos :

L'homme (...) n'a ni la rapidité du cerf, ni l'oeil de l'aigle, (...) ni l'aile de l'oiseau, ni la nageoire du poisson (...). L'idée de s'élever dans les airs n'est pas nouvelle; ce n'est pas d'aujourd'hui que Phaéon a demandé à monter dans le char de Phoebus, et que Dédale a lancé du haut d'une tour, son fils Icare. Leurs chutes sont des ascensions manquées. (...) La chute d'Icare semble même être la suite d'une explosion venant de la trop grande dilatation du gaz aux rayons du soleil, ce que la mythologie explique par la fonte à la chaleur

⁴ M. Voisin, *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 134.

⁵ Ch. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres...*, op. cit., p. 82.

de la cire qui retenait les plumes et les ailes. Le char de feu qui emporte Elie au ciel, à bien mine d'un ballon réussi (...). Ce songe général et persistant (...) n'a-t-il aucun sens prophétique? (...) Nous y voyons la réalisation prochaine de la navigation céleste; (...) tout rêve passe dans l'action. On a décidé de voler en l'air, on volera : le problème n'est plus à résoudre (...) par malheur le ballon n'a encore ni ailes ni queue⁶.

Bien que l'auteur ne néglige pas les deux dimensions fondatrices du mythe ascensionnel, l'envol et la chute, il en propose une interprétation optimiste puisque, selon lui, l'heure où l'antique rêve du vol deviendra réalité approche. D'où le ton assertif de l'article : « on a décidé de voler en l'air, on volera ». Aux yeux de Gautier, les mésaventures de Phaéton et d'Icare, voisines bien que non jumelles⁷, valent surtout par ce qu'elles sont, tout d'abord, ascensions avant de dégénérer en chutes : « Leurs chutes sont des ascensions manquées ». Dans un second temps, il rationalise le mythe icarien puisqu'il greffe la double expérience, à la fois ascensionnelle et catamorphe, sur sa dimension technique et en minimise l'échec, inhérent à l'audace de l'ascension, selon le mythe. Même si son enthousiasme admet la chute, elle ne saurait être pensée autrement que comme un échec momentané et non définitif, une erreur réparable, un accident qui aurait toutes les chances de ne plus se produire. Une telle chute ne servirait plus de métaphore de la condition humaine. Selon Gautier, il serait sans doute facile d'éviter prochainement le danger de « l'explosion du gaz », comme l'on élimine les effets indésirables d'une expérience technique de haut niveau, certes nuisibles, mais, au fond, secondaires par rapport à la grande visée. Le libre envol de l'homme dans l'air deviendrait réalité, l'ascension dans l'espace céleste quitterait le domaine du sacré pour s'installer dans le profane, le tabou se métamorphosant en réalité palpable. À la place de l'homme (mal) ailé – un instrument, une machine...

Effectivement, à la même époque, Victor Hugo, dans le poème épique *Plein ciel*, crée l'image de la machine volante, de l'aérostat, ou « aéroscaphe » ; l'homme et la machine y font un tout. Parti « Vers l'apparition terrible des soleils », l'homme – navire aérien, n'est pas qu'ébloui et enivré de sa seule évasion céleste. Son dynamisme le dirige vers un but précis et civilisateur, en accord avec le prométhéisme romantique qui nie l'échec et exalte la réussite⁸. Aussi, chez Hugo, l'effacement de la figure d'Icare, fils désobéissant et puni, au profit de celle de Dédale, père-démiurge, à la fois artiste et artisan habile, n'-a-t-elle rien d'étonnant. À ce propos, M. Dancourt précise : « [Hugo] va à contre courant des tendances dominant au XIX s., et démythifie l'imagerie d'Icare en

⁶ „Le Journal”, 25 septembre 1848, in : Ch. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des oeuvres...*, op. cit., Lov. C. 426.

⁷ Sur ce double mythe dans la poésie, voir R. Vivier, *Frères du ciel. Quelques aventures poétiques d'Icare et de Phaéton*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962 et l'étude de M. Dancourt, *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS Editions, 2002.

⁸ Je développe ce point dans l'article *Victor Hugo et l'imaginaire ascensionnel : une lecture du poème „Dieu”*, in : „Romanica Cracoviensia”, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002/2, p. 99–117. Sur une autre question importante du poème *Dieu*, celle du vide comme figure de l'espace, voir: J.-P. Richard, *Figures du vide*, in : „Microlectures”, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 43–53.

l'associant exclusivement à la chute comme sanction d'une transgression d'interdit »⁹.

Ainsi, chez les écrivains romantiques, le rêve de voler quitte le domaine du mythique pour se glisser dans celui du pragmatique, soit passer du symbolique au pratique, du potentiel au réel. L'éternelle pulsion aérienne, venue du fond des âges et perçue comme hérissée d'obstacles, d'interdits inviolables et lourdes en apories dont les solutions sont à chercher dans le religieux, le moral ou le philosophique, devient, ici, une décision de voler, de s'évader, et surtout se laisser emporter au-dessus de la terre. La quitter, cesser d'en être le fils et postuler une filiation aérienne... Même si cette volition ailée provient du passé immémorial, ce que les écrivains n'ignorent pas, c'est le temps futur qui lui donnerait corps, d'où l'image victorieuse de Hugo : « C'est un navire qui marche. Où? dans l'éther sublime »¹⁰. Il en est de même dans l'assertion inconditionnelle de Gautier : « on a décidé de voler en l'air, on volera... ». Celui-ci, publiciste, gêné par un journalisme contraignant, trouve facilement des arguments rationnels et plausibles à cette extravagance; qui plus est, vraisemblablement, il subit le charme de la perspective de la locomotion aérienne. En outre, tel le prophète de l'aviation avant la lettre¹¹, l'auteur de l'article semble s'inquiéter de l'imperfection des ballons, lesquels, en tant qu'outils d'envol, n'ont pour le moment „ni ailes ni queue” pour mener à bien une navigation aérienne.

Est-ce à dire qu'il pressent, ou postule, la construction d'une véritable machine volante? De l'avion qui, muni et d'ailes-nageoires, et de queue, serait l'oeuvre de l'homme à la fois audacieux et inspiré à la manière d'Icare et raisonnable et habile comme le fut Dédale? Peut-être bien... D'autant plus que ni Hugo ni Gautier ne font figure d'exception lorsque, comme tant de fois dans l'histoire de la pensée humaine, leur intuition d'écrivain dicte des propos qui corroborent le bien-fondé des expériences techniques de leur temps, ouvrent des perspectives et indiquent de nouveaux horizons de recherche. Or, autant la construction d'un engin volant dans l'air relève de ce qui semble humainement possible, autant l'identification de l'homme avec une figure thériomorphe, oiseau ou poisson, transgresse l'ordre rationnel et s'installe dans le métaphorique, replongé dans le mythique. L'incompréhensible loi selon laquelle il est impossible, partant, interdit à l'homme de se déplacer autrement que les pieds posés bien sur terre, de regarder le soleil en face et d'accepter mille autres contraintes, fait naître les récits et images où l'homme la défie. C'est alors qu'il croit trouver le moyen de transgresser sa condition, d'où le rêve de devenir ailé comme un oiseau, s'envoler librement, continuer son vol toujours plus haut et ne pas choir.

⁹ M. Dancourt, *Dédale et Icare...*, op. cit., p. 105.

¹⁰ V. Hugo, *Plein ciel*, in : „*La légende des siècles*”, „*La Fin de Satan*”, „*Dieu*”. Texte établi et annoté par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 719.

¹¹ Mais prophète, peut-être, malgré lui, ses activités journalistiques étant dictées aussi bien par des besoins financiers que par des engagements sérieux dans des questions de progrès scientifique et technique... M. Voisin consacre à cet aspect non négligeable de l'oeuvre de Gautier son article *La pensée de Théophile Gautier*, in : *Relire Théophile Gautier. Le plaisir du texte*. Etudes réunies et présentées par Freeman G. Henry, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 73-89.

Dans l'article cité ci-dessus, Gautier évoque le mythe d'Icare directement et à deux reprises. De prime abord, le regard de l'écrivain reste fidèle au récit et à l'image mythologique : on y voit le fils de Dédale, Icare, « lancé » dans l'air par son père mais faisant une « chute ». Tel quel, Icare appartient à la grande tradition, littéraire, mythologique et biblique, peuplée par d'autres figures héroïques. Outre Dédale et son fils, Gautier mentionne quatre personnages : Phaéton, Phoebus, Elie et Esope (?) qui épousent, chacun à sa manière et à des étapes de vie différentes, le plein ciel, affrontent le feu solaire (Phaéton) ou en font partie (Phoebus), y vont et en abusent (Phaéton, encore...), ou y sont emportés (Elie, Esope¹²). Mais, on le sait déjà, le texte de Gautier privilégie surtout la première phase de l'expérience aérienne, celle d'envol : il exalte la montée et néglige l'importance de la chute. Il en résulte la minimisation de l'*hubris* (*hybris*) de l'homme, celle de Dédale, constructeur génial, et pourtant malhabile et orgueilleux, ainsi que d'Icare, aussi orgueilleux que désobéissant. Un optimisme et une confiance, en apparence purement gratuits sinon désinvoltes, poussent Gautier à transformer l'échec du fils en le rapprochant de la victoire du père, soit de sa réussite pragmatique, sa *technè* victorieuse. La constatation de Gautier, formulée au pluriel : « leurs chutes ne sont que des ascensions manquées », fait peu de cas des nombreux ratages, ceux des mythologiques aéronautes qui ont essuyé un échec dramatique. Or, la voix de l'auteur de l'article semble bien être celle de la réalité de son époque, lorsqu'il déclare fermement : dans un proche avenir, grâce au progrès de la pensée technique, l'ancien rêve de voler deviendra réalité, puisque, désormais, le signe distinctif du « nouvel Icare » ne sera pas sa témérité blâmable quoique héroïque, mais son efficacité, sa victoire... Moyennant la machine habilement fabriquée et équipée d'attributs ornithomorphes, ailes et queue, les futurs Icare, Phaéton ou Elie, fils de la terre transformés en ceux du ciel, mèneront à bien leur ascension dans les airs¹³.

Certes, le mythe s'en trouve considérablement transformé. Icare devenu raisonnable, doté d'attributs propres à son père, sachant s'en servir de façon efficace, un Icare, *sit venia verbo*, « dédalisé », perd son identité mythique, devient une image extravagante, sinon absurde. Mais les mythes vivent grâce aux métamorphoses et en ignorent les limites. Voilà pourquoi la crise de l'identité icarienne, lisible dans les textes du XIX^e s., s'avère, pour nous, pertinente : Icare – pionnier de l'aviation; Icare – figure de l'ascensionnelle l'expérience spatiale; Icare – métaphore de l'envol seul, et non de la chute... Pourtant, là où le moment de la catastrophe se minimise et s'efface, au profit de la seule impulsion ascendante, la tension dynamique s'évanouit, le noyau de la substance du mythe d'Icare risque de s'annuler : le récit mythique divorce d'avec le sacré et se transforme en un banal conte didactique.

¹² Nous n'avons pas réussi à identifier l'allusion concernant l'envol d'Esope.

¹³ Jules Verne partage le même optimisme lorsqu'il écrit, vers 1865 : « Tout ce qui est dans la limite du possible doit être et sera accompli » ; J. Verne, *Maison à vapeur*, Paris, Hetzel, 1880, p. 208–209.

Mais l'expérience de la littérature du XIX^e s. semble avoir échappé à cet écueil : malgré les visions enthousiastes dictées par le versant positif de l'époque, Icare romantique n'évite pas l'échec. La chute de l'homme envolé semble nécessaire afin que l'image de l'Icare romantique puisse figurer non seulement la tentative éternelle de l'*hybris*, mais surtout la poursuite, solitaire et insatiable, de l'absolu, inaccessible dans l'horizontale existence humaine. La rançon de cette quête est le malheur, la folie ou la mort du personnage qui se croit ou s'imagine ailé. C'est aux écrivains et artistes que revient de transformer l'expérience de la catastrophe en un objet d'art.

La prose artistique de Gautier déploie la thématique aérienne qui quitte le domaine du pragmatique pour rejoindre le registre du sublime et de l'idéal. Le désir de voler, quasiment concret et à plusieurs reprises exprimé dans ses textes « paralittéraires » mentionnés : articles, correspondance, reportages, se trouve ici remplacé par le concept, ou plutôt l'idée : celle de la libre évasion de l'homme, voire de son ascension. Mais l'idée, redisons-le, essentiellement subjective et purement volitionnelle. Une idée médiatisée par des images du vol postulé, rêvé, onirique ou mystique, le plus souvent imaginé en opposition à la réalité et contre l'existence perçue comme contrainte, enfermement, ennui, léthargie... Quand les images de l'envol résultent directement du refus d'une situation réelle donnée, l'homme « envolé » se voit menacé de l'échec, donc de la chute, perçue en tant que punition de sa témérité, ce en quoi Gautier suivrait la leçon de l'antiquité et ses futures variantes. Ce qui vaut davantage pour notre propos, c'est que les textes de Gautier permettent de lire les aventures des protagonistes sous le prisme d'une expérience spirituelle, celle qui implique le dépassement de la condition humaine et postule la reconquête de l'absolu. De cette façon, Gautier rejoint les diverses acceptions de l'essence du mythe d'Icare, plus au moins « modernes », en tout cas postérieures à l'époque classique. L'envol : antithèse de la chute, l'envol en tant qu'arrachement du bas-ténèbres-claustration vers le haut-lumière-liberté... C'est la triade de l'art, l'amour et la mort, médiatisée par des constellations d'images adéquates, qui semble offrir une triple voie d'accès au mythe d'Icare réécrit, transformé en métaphore de la condition de l'homme romantique.

Or, dans le roman *Mademoiselle de Maupin*, la façon dont l'écrivain explore les images ascensionnelles et les sous-tend de figures symboliques relatives au mythe d'Icare, n'est ni évidente, ni unidimensionnelle, ni conséquente. De prime abord, le thème, celui du rêve d'envol, s'esquisse de manière latente et à peine perceptible. Il semble enfoui dans la masse d'interférences, de combinaisons et trames qui constituent l'histoire du chevalier d'Albert, de Rosette, sa maîtresse non aimée, et de Madeleine de Maupin *alias* Théodore, la femme qu'il aime. *Mademoiselle de Maupin* est un roman inclassable, et souvent mal classé dans l'histoire de la littérature. L'imaginaire qui décide de sa tonalité semble, dans un premier temps, largement dominé par un thème lithique. Il s'agit du « rêve de pierre », de la nostalgie du marbre et de la matière durable, considérée long-temps comme déterminante pour l'écriture gautiériste. Cette dernière serait alors placée, en premier lieu, dans le sillage du mythe de Pygmalion, à plusieurs repri-

ses évoqué comme tel par le protagoniste. Dans la majeure partie de ce quasi « roman par lettres », d'Albert est narrateur, et plus précisément narrateur – destinataire des lettres adressées au mystérieux « ami », nommé Silvio. Selon les déclarations réitérées de d'Albert, le beau, c'est du marbre, surtout sculpté et représentant le corps d'une femme nue. Le thème est omniprésent dans l'oeuvre de Gautier, aussi bien dans *Mademoiselle de Maupin* que dans d'autres textes, en vers et en prose¹⁴. Toutefois, on remarque aisément que c'est la rêverie aérienne qui s'y installe, simultanément, au point de l'emporter sur l'imaginaire lithique. Ce dernier recule devant le rêve ailé, l'imaginaire ouranien domine le chthonien, et les images de l'envol, onirique et/ou mystique, opposées à la réalité, se mettent en place. En termes durandiens, on y déchiffre les schèmes ascensionnels à l'oeuvre. Il en est ainsi dans presque tous les textes de Gautier.

Le protagoniste, en proie aux émotions d'une intensité exceptionnelle, soit formule le désir de s'envoler dans les airs (d'Albert, dans *Mademoiselle de Maupin*), soit se croit momentanément envolé (Théodore, dans *La Cafetière* ; Onuphrius, dans *Onuphrius* ; Tiburce, dans *La Toison d'or* ; le héros-narrateur du *Pied de momie* et celui du *Club des hachichins* ; Romuald, dans *La Morte amoureuse...*), soit, sa mort choisie ou acceptée, voit son âme s'envoler (Lavinia d'Aufidéni *alias* Spirite et Guy de Malivert, dans *Spirite*). Au cours de la plupart de ces envols/ascensions, la pesanteur de la terre et l'opacité de la matière sont dépassées au profit de la transparence, légèreté, blancheur et lumière, liées par une isomorphie propre aux signes ascensionnels. Alors, l'homme croit voir la réalisation de son fantasme, puisqu'il se voit évoluant dans l'éther, emporté hors de l'attraction terrestre, dans un espace illimité, sans entraves et inondé de lumière infinie. De telles expériences s'opèrent quelquefois à l'état de veille, quelquefois dans le rêve, mais particulièrement dans un état indéfinissable, lors duquel la perception du protagoniste, quoique singulièrement aiguë, subit une grave perturbation temporelle et spatiale¹⁵. Ces « situations icariennes » sont dynamisées par des images isomorphes de l'immédiateté propre à l'élan, de concert avec la rapidité et clarté. Chaque phénomène, objet ou figure humaine n'y existe, ne s'affirme et n'attire l'attention du regard que grâce à sa luminosité et sa légèreté. La rêverie aérienne se trouve incessamment menacée par l'obscurcissement, l'opacification et la claustration, mais l'imaginaire de Gautier, quasi „ontologiquement” dichotomique, tend à échapper à la schématisation qui sépare la clarté diurne et les ténèbres nocturnes. Par contre, la qualité antit-

¹⁴ A ce propos, P. Tortonese remarque : « Depuis que les statues existent, le corps humain est sculpture, et à nos yeux la chair imite la pierre. (...) Le mythe de Pygmalion oscille chez Gautier entre l'attribution d'une étincelle vitale à la statue et la réalisation de l'idée en chair statuaire ». P. Tortonese, *La Vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, „Archives des lettres modernes”, 252, 1995, ch. XIV, *Chaire et pierre*, p. 105, 107. Voir aussi : R. Chambers, *Gautier et le complexe de Pygmalion*, „RHLF”, juillet-août, 1972, ainsi que, du même auteur : „Spirite” de Théophile Gautier – une lecture, Paris, „Archives des lettres modernes”, 153, 1974.

¹⁵ P. Tortonese distingue et analyse cinq « modes » temporels chez Gautier : temps « dérangé », « rythmé », « accéléré », « immobilisé » et « insaisissable » ; P. Tortonese, *La Vie...*, op. cit., chap. XI : *Pathologie du temps*, p. 79–87.

hétique de l'ascension opposée à la chute et imaginée contre la claustration ne se dément pas.

Dans l'imaginaire, ce sont les ailes qui nient toute idée de stagnation, en tant qu'emblèmes du triomphe de la verticalité sur l'horizontalité. La dynamique du libre envol vertical que l'oiseau avec ses ailes est censé symboliser, cautionne l'accès à l'impossible qui fait mépriser le réel, invariablement imaginé comme fermeture et cloison. Désirer ce qu'on ne peut, et, surtout, ne doit pas atteindre, en être conscient mais le vouloir encore, avec le plus grand acharnement : voilà qui détermine l'imaginaire de Gautier, tel qu'il se laisse déchiffrer dans *Mademoiselle de Maupin*. Pour les protagonistes, l'impossible signifie, tout d'abord, l'inaptitude à accepter leur existence, perçue comme une prison.

La première représentation de cet état est l'image du corps atteint d'une sorte d'hypertrophie et serré au milieu d'un espace trop petit, dans la situation d'inconfort et de gêne tant physiques que psychiques. Le personnage qui se voit atteint de cette particularité psychophysique en ressent une contrainte insupportable : il à mal, physiquement et à la lettre. Il s'agit donc non de l'antithèse, mais du retournement de la « gulliverisation », celle dont parle Durand, de la mise en miniature. Trop grand pour un espace trop petit, le héros gautieriste subit une sorte de « macrocosmisation », dans un absurde « microcosme » environnant¹⁶. Son emboîtement se manifeste de manière d'autant plus incompréhensible qu'il est senti comme arrivant à un autre, à un « non-moi » étranger. Voilà d'Albert qui déclare : « si c'était ma vraie destinée, je m'y serais plus aisément emboîté, et je n'aurais pas été meurtri par ces angles à tant d'endroits et si douloureusement (...) je touche mon horizon de tous les côtés; je me coudoie avec le réel »¹⁷.

L'espace est donc imaginé comme une petite boîte anguleuse où l'être humain, introduit de force, serait heurté, broyé physiquement par le réel, trop rapproché de son corps agrandi : « je me coudoie avec le réel ». Aussi d'Albert, telle une grotesque noisette pressée jusqu'à l'écrasement par quelque casse – noisette gigantesque, se dit-il « meurtri douloureusement ». La claustration y est présente telle une donnée ontologique immuable : personne et rien n'en est responsable. C'est pourquoi les propos de d'Albert ne se transforment jamais directement en plaintes ou accusations, même lorsqu'il avoue : « j'ai des songes de pierre; tout se condense et se durcit autour de moi, rien ne flotte, rien ne vacille, il n'y a pas d'air ni de souffle; la matière me presse, m'envahit et m'écrase (...) » (209). L'image de l'être emboîté frappe par son dynamisme singulier, car c'est la matière à l'oeuvre, vivante et active, qui continue son travail de rétrécissement. Les murs se rapprochent, l'homme, petit noyau coincé au milieu de la masse de matière douée d'une activité effrayante, se laisse prendre entre les

¹⁶ Voir G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 151 : « Dans notre folklore la survivance des géants est tenace (...). Cette gigantisation ethnologique n'est pas sans faire songer au processus psychologique d'agrandissement des images qui accompagne la déréalisation schizophrénique »; p. 240 : « Le nain et la gulliverisation sont donc bien constitutifs d'un complexe de retournement du géant ».

¹⁷ T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 62; les citations renvoient à cette édition, les chiffres entre parenthèses indiquent la page.

cloisons qui avancent pour l'écraser, dans une étreinte de pierre : « la matière me presse, m'envahit et m'écrase ». La pléthore des formes verbales employées contribue au renforcement de l'image de cauchemar. Réduit à son existence physique, l'homme demeure condamné à une « vie de coquillage sur un banc de sable » (62). En ce qui concerne la pierre, dans *Mademoiselle de Maupin* synonyme de la matière, elle est imaginée dans sa fonction antithétique par rapport à l'esprit. La pierre est l'antithèse accomplie de la légèreté aérienne (ou icarienne) : « rien ne flotte, rien ne vacille, il n'y a pas d'air ni de souffle ». Dans un tel songe, aucune place ne saurait être réservée aux ailes, fussent – elles collées avec de la cire, et l'homme ne s'y verrait ni en Ariel, ni en Icare, ni en ange. Une telle configuration replace l'imaginaire du roman dans le contexte nettement nocturne et anti-solaire. Il est aisé d'imaginer la pierre rêvée par d'Albert en tant qu'un rude, âpre et sombre rocher, frère ennemi du marbre, matière noble, éclatante et lustrée, celle des fantômes chers à l'esthétique parnassienne.

Et qu'en est-il du mythe crétois ? Dédale et Icare, avant leur envol, enfermés dans le labyrinthe par le roi Minos, n'ont-ils pas été soumis à une épreuve existentielle comparable ? Ovide, dans *Métamorphoses*, fait dire à Dédale : « Quand Minos serait le maître de toutes choses, il n'est pas maître de l'air »¹⁸. Or, avant de concevoir l'idée de quitter la prison, de s'envoler, il faut avoir constaté que prison il y a. Par analogie, avant de percevoir l'univers comme un rocher se refermant autour de soi, ne faut-il pas se sentir rocher et détester sa propre prison de pierre ?

Dans le roman de Gautier, l'équivalence entre l'image du monde-prison et celle de la situation existentielle du personnage s'esquisse nettement, et elle concerne les deux protagonistes, d'Albert et la mystérieuse Madeleine, *alias* Théodore. Effectivement, à d'Albert qui parle de son « âme, rocher aride où rien ne germe » (85), ou qui avoue son malaise : « (...) il n'est resté au fond de moi qu'une épaisse couche de grossier limon (...) j'ai des songes de pierre; tout se condense et se durcit autour de moi (...) » (209), Madeleine/Théodore répond en écho :

C'est en vain que l'on veut déployer les ailes, trop de limon les charge ; le corps est une ancre qui retient l'âme à la terre; elle a beau ouvrir ses voiles au vent des plus hautes idées, le vaisseau reste immobile, comme si tous les rêmoras de l'Océan se fussent suspendus à sa quille (...) (237).

Nous remarquons le vocabulaire : « ancre », « voiles », « vaisseau », « rêmoras », « Océan », « quille », important dans le contexte de l'imaginaire aquatique, mais assez rare chez Gautier et d'autant plus précieux. C'est l'image de l'ancre qui mérite l'attention, celle d'une « lourde masse dont le poids retient le navire (...) »¹⁹. Le corps-ancre, prison de l'âme, enfoncé dans la vase océanique et accroché dedans avec tout son poids, cette fois non de pierre mais d'acier, empêche l'âme – voilier de s'envoler vers le haut. Enfant de la pierre, du rocher

¹⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 2002. Texte établi et traduit par G. Lafaye (1928), 7^e éd. revue et corrigée par H. Le Bonniec, t. II, VIII, p. 160.

¹⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 38–39.

ou du limon, le héros (et aussi l'héroïne, puisque leurs propos se rencontrent) s'imagine donc en figure icarienne en puissance, en un Icare (ou une Icaria...) encore consentant aux huis – clos et amarres de son existence, mais qui, déjà, perçoit sa condition comme gênante et entravée. Au début du roman, on lit : « (...) cette existence (...) n'est guère faite pour moi cependant, ou du moins elle ressemble fort peu à celle que je me rêve et à la quelle je me crois propre. (...) si c'était ma vraie destinée, je m'y serai plus aisément emboîté (...) » (61–62).

Si l'image de la boîte entraîne des associations relativement évidentes et faciles à interpréter, il en est autrement pour celle du linceul qui apparaît tout de suite après celle de la boîte scellée. Elle se trouve enchâssée dans une phrase aux connotations à la fois hugoliennes et baudelairiennes, si anachronique que puisse paraître ce rapprochement : « Sous ce linceul d'ennui nonchalant et affaissé (...) remue parfois une pensée plutôt engourdie que morte, et je n'ai pas toujours le calme doux et triste que donne la mélancolie » (63). Le texte de Gautier laisse comprendre que le linceul n'est pas qu'une nappe immobile et rigide, mais qu'il recouvre une agitation et cache des mouvements convulsifs de l'homme mort – vivant... Mais c'est là un dynamisme stérile, car aucune activité n'aboutit, dans l'existence mélancolique de l'homme romantique régie par le manque, l'absence et la négation de tout : « Rien n'est fatiguant au monde comme ces tourbillons sans motifs et ces élans sans but. (...) il me semble que je suis pressé (...). Je ne sais seulement où j'irai (...). Je n'ai pas hâte d'arriver, puisque je ne vais nulle part. (...) je n'ai pas d'heure. – personne ne m'attend (...) »²⁰ (63–64).

La vraie vie déserte l'être mélancolique, condamné au ressassement infini de son abatement et de sa stérilité. L'auteur met dans la bouche de son personnage des propos qui rejailliront dans l'écriture mélancolique de Baudelaire, enchâssés dans des images dont le degré d'intensité dépasse le verbiage du protagoniste de Gautier. Voici, à titre d'exemples, le dit du poète, à la fin du poème *L'Irréparable* :

Mon coeur, que jamais ne visite l'extase
Est un théâtre où l'on attend
Toujours, toujours en vain, l'Etre aux ailes de gaze !²¹

Le fragment analysé du texte de Gautier n'évoque directement aucun nom mythologique. Pourtant, une coloration quasi-icarienne de cet auto-présentation de l'homme mal ailé, celui qui méconnaît le sens de son existence mais en ressent le poids et obéit à l'imprécis désir de le fuir, se dessine de façon de plus en plus manifeste. Les métaphores, surtout grâce à leurs formes verbales dynamiques, évoquent des montées, chutes, élans, vertiges et cheminements de nulle part à nulle part, actes gratuits, accomplis dans un vide existentiel, intellectuel et émotionnel, où il n'y a et n'y aura jamais rien. La situation initiale, celle de l'enfermement correspond au premier « moment icarien » et elle est suivie de l'aspiration à l'élan impossible, soit du second « moment ». Aspiration qui, dans

²⁰ La psychanalyse y verrait l'inhibition, symptomatique de la phase maniaco-dépressive et caractéristique de la mélancolie narcissique. Voir, par exemple, J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, surtout chap. I.

²¹ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs...*, op. cit., p. 61.

le roman, dévoilera sans tarder sa double nature, puisque le désir (ou l'impulsion) de s'envoler s'incruste dans celui de vouloir aimer. C'est bien la présence de la thématique érotique qui crée le plus grand écart entre la substance mythique proprement dite et ce qu'on nomme, ici, le signe d'Icare.

Qu'on s'en souvienne : dans le récit mythique, aucun être humain, homme ou femme, n'est l'objet ni de la haine, ni de l'amour du fils de Dédale. Icare du mythe ne désire pas aimer, mais fuir. Ainsi, dès les premières pages du roman de Gautier, le protagoniste se dit à la fois emboîté et prêt à s'élancer. Ces deux sensations subjectives, mais extrêmement intenses, ne renvoient à aucune réalité vérifiable, car elles sont purement métaphoriques. Mais, lorsque d'Albert se déclare prisonnier de la matière, il l'est ; la narration ne distingue pas, ou discerne très vaguement, la véritable nature des situations émotionnelles perçues comme réelles par les personnages. Pareillement, le narrateur tantôt décline indifféremment les expressions : « rêve » et « songe », sans souci de distinguer la vision onirique et le rêve éveillé, tantôt emploie le ton qui ne permet pas de douter de l'évidence des faits rapportés et de la certitude des idées. Les métaphores et les situations se réfèrent à l'univers d'idées et d'images et non à celui d'actions et d'événements, bien que la fiction romanesque ébauche un univers représenté, des événements et personnages, hommes et femmes... Leurs faits, gestes et paroles véhiculent les signes de l'impossibilité, ou de stérilité qui frappe leur univers; P. Bénichou y voit une variante du désenchantement romantique, « soit un second mal du siècle »²², en quoi il suit l'ancienne interprétation proposée par René Jasinski :

(...) que de sursauts et de brusques éclats ! (...) ceux-là qui cherchent l'oubli dans les ivresses grossières (...) ne font qu'ajouter le remords à leurs élancements désolés (...). C'est le second mal du siècle, plus profond, plus aigu, qui grandit (...). C'est ce (...) divorce (...) de l'idéal et du réel (...)²³.

L'impossible, l'infaisable, l'irréalisable : épithètes qui répondent de l'échec installé non seulement à la fin de telle ou telle démarche manquée, assimilable à la chute finale d'Icare, mais aussi à son début. La conjonction négative : ni..., ni..., essentiellement disjonctive, crée la situation d'échec imminent car inhérent à la condition du héros du roman, et même double héros, puisque d'Albert n'éprouve et ne dit que ce que Madeleine de Maupin semble encline à exprimer, elle aussi :

(...) l'allée unie, le sentier rocailleux me conduisent également à l'abîme. Si je veux prendre mon essor, l'air se condense autour de moi, et je reste pris, les ailes étendues, sans les pouvoir renfermer. Je ne puis ni marcher ni voler ; le ciel m'attire quand je suis sur terre, la terre quand je suis au ciel ; en haut, l'aquilon m'arrache les plumes ; en bas, les cailloux m'offensent les pieds. J'ai des plantes trop tendres pour cheminer sur les tessons de verre de la réalité : l'envergure trop étroite pour planer au-dessus des choses, et m'élever, de cercle en cercle, dans l'azur profond (...) (249).

²² P. Bénichou, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992, p. 531.

²³ R. Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Vuibert, 1929, p. 305-306.

Le long propos du chevalier d'Albert esquisse comme une scène, disposée sur deux niveaux. Le premier permet de reconstruire, hypothétiquement, un tableau, ou une gravure, en noir et blanc, qui représenterait un être humain prêt à s'envoler. Dans sa pose dramatique, il se tient, immobile, avec ses ailes déployées en vain, inutiles et dérisoires, tels les bras mis en croix : « je reste pris, les ailes étendues ». On en connaît la suite : l'homme-oiseau ne volera point. Le second niveau, inclus dans le fragment, suggère plutôt une situation existentielle qu'une image. L'homme y est imaginé dans un hypothétique espace infini, sans relief et incolore, pris entre deux absolus, deux instances majeures : la terre (le chthonien) qui inflige au terrien des blessures : « les cailloux m'offensent les pieds », et le ciel (l'ouranien) qui repousse celui qui s'y élève : « l'aiglon m'arrache les plumes ». Le bas et le haut, toujours dichotomiques et dressés contre l'homme, quasiment ornitomorpe car déjà sur la voie d'une ascension aérienne, manifestent leur hostilité solidaire : on y retrouve l'image de la noisette pressée évoquée ci-dessus. On le sait : la tentative d'envol ne peut que se transformer en chute, les éléments s'alliant contre l'être humain. La terre se fait complice de l'hostilité du ciel, sème des cailloux pour attaquer les pieds de l'homme et entraver ses mouvements horizontaux, tandis que le ciel envoie ses messagers, les violents aiglons pour l'empêcher de « prendre l'essor ». De cette manière, les deux forces antagonistes agissent de concert pour nuire à l'homme. Le voilà imaginé soit en figure absurde, immobilisée par la matière et gênée par des ailes incongrues, encombrantes, soit en homme qui tombe, dérisoire image ptéromorphe, ni homme, ni oiseau, ni ange...

Bénichou parle de « l'image de double rejet », conforme, selon lui, à l'attitude commune aux écrivains de la seconde génération des romantiques désenchantés : « Cette image (...) dit (...) la terre opprimante, le ciel ennemi, figure dramatique de l'Idéal non accessible, autant dire non existant »²⁴. C'est cette figure dramatisée qui serait bien nommée Icare ; on y retrouverait l'homme « icarien » du roman de Gautier, celui qui ni ne s'envole, ni ne marche, et ne sera jamais ange. À peine annoncé, son envol n'aboutira pas car, vouloir stérile, il s'inscrit dans la pure intentionnalité. Pareillement, sa chute, pressentie comme imminente, avant même de s'accomplir, s'annonce privée du pathétique, sans grandeur ni beauté. À l'envol avorté, une fuite sans éclat.

Cependant, dans *Mademoiselle de Maupin*, le désir de « prendre l'essor » n'a pas de cesse, médiatisé par les « déclarations icariennes » réitérées. Elles reviennent et saturent le récit romanesque, s'incrémentent dans l'organisation du discours qui favorise les apparitions d'images métaphoriques construites autour de la figure d'oiseau. L'imaginaire ptéromorphe s'articule nettement dans une apostrophe adressée aux oiseaux et insérée de façon surprenante dans le commentaire de la pièce de Shakespeare *Comme il vous plaira*, jouée par des héros du roman. À savoir, d'Albert, Rosette et Madeleine, devenus momentanément acteurs, jouent les personnages de la pièce, « (...) tous ces types charmants (...) qui

²⁴ P. Bénichou, *L'Ecole...*, op. cit., p. 530.

sur les ailes bigarrées de la folie, s'élèvent au-dessus de la grossière réalité »²⁵ (247). L'apostrophe précède d'une demi – page le fragment commenté ci-dessus, celui où s'exprime dramatiquement l' inadéquation de l'homme et des forces élémentaires : « Je ne puis ni marcher ni voler... ». Nous citons presque *in extenso* cet appel aux oiseaux :

Oiseaux du ciel, prêtez – moi chacun une plume, l'hirondelle comme l'aigle, le colibri comme l'oiseau roc, afin que je m'en fasse une paire d'ailes pour voler haut et vite par des régions inconnues, où je ne retrouve rien qui rappelle à mon souvenir la cité des vivants, où je puisse oublier que je suis moi (...), plus loin que l'Amérique, plus loin que l'Asie, plus loin que la dernière île du monde, par l'océan de glace (...), dans l'impalpable rayon où s'envolent les divines créations des poètes et les types de la suprême beauté (248).

La valeur symbolique de l' image de l'homme en oiseau réside dans l'équation qui s'établit entre la spiritualité et l'ornitomorphisme, entre « la joie aérienne [qui] est liberté »²⁶ et la possession des ailes. « La rêverie de l'aile, de l'envol, est expérience imaginaire de la matière aérienne, de l'air (...) substance céleste par excellence »²⁷. Dans l'oeuvre de notre auteur, la Psyché est toujours ailée, comme elle l'est, dans l'imaginaire, depuis l'aube des temps. Le premier élément important de ce songe de métamorphose animale est une paire d'ailes, composées des plumes fournies par quatre espèces d'oiseaux. À savoir, l'aile idéale tiendrait tout d'abord de la finesse de l'hirondelle, oiseau svelte, aux contours finement dessinés, qui se pose sur la terre furtivement pour reprendre son vol aussitôt après. Oiseau migrateur, messagère du printemps et symbole de l'éternel retour, jamais souillée par la poussière de la terre, l'hirondelle envolée se découpe dans l'air telle une flèche, pointue et dirigée tout droit vers le ciel où elle disparaît promptement. Il peut sembler surprenant que l'imaginaire de cet oiseau (aussi désanimalisé que le sont l'alouette, l'aigle, le corbeau, le coq, le vautour et la colombe, tous mentionnés par G. Durand²⁸) occupe si peu de place dans les analyses et commentaires de Bachelard et Durand, surtout par rapport à l'alouette, absente chez Gautier. En revanche, la présence de l'aigle, oiseau au symbolisme exceptionnellement riche, « messager de la volonté d'en haut »²⁹, symbole solaire, royal et paternel, emblème de la perception intellectuelle et de la liberté sans frontière, n'a rien de surprenant. Certes, chez Gautier, il ne faut pas attribuer à l'image de l'aigle une symbolique aussi complexe que celle qui sature l'oeuvre de V. Hugo. Mais la proximité de la figure de la minuscule hirondelle et de celle de l'aigle immense, renforce le jeu des contraires unis par le facteur commun : l'aile. À la rapidité de l'hirondelle et la puissance de l'aigle, l'aile idéale joint l'apesanteur du colibri, oiseau bariolé des pays exotiques, imaginé comme le proche parent du papillon et des fleurs. Enfin, l'oiseau roc y ajoute le mystère de sa destinée. Cet énorme oiseau fabuleux des légendes orientales descend dans les gouffres profonds, y ramasse de lourdes pierreries

²⁵ Voir R. Chambers, „Mademoiselle de Maupin” (1835): le château du songe, in : R. Chambers, *La comédie au château*, Paris, José Corti, 1971.

²⁶ G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1990, p. 156.

²⁷ G. Durand, *Les Structures...*, op. cit., p. 147.

²⁸ Ibidem, p. 145.

²⁹ Ibidem, p. 146.

dont se nourrissent ses petits, et s'envole pour transporter les diamants nés dans l'abîme et les déposer dans son nid, au sommet de la plus haute montagne. Dans ses envols, il brave la pesanteur et ignore les lois spatiales, replonge dans l'abîme, s'en envole et remonte le plus haut. L'oiseau roc dispose donc de la faculté de dominer aussi bien son envol que sa chute, tant il est vrai que « (...) le sens du vol se dissocie des repères topographiques »³⁰.

Les attributs du quatuor d'oiseaux rêvés par d'Albert, surtout la liberté, verticalité, légèreté, solarité, pureté, couleur et puissance convergent, liées par l'isomorphisme ascensionnel. Equipé de telles ailes, l'homme serait en mesure de rompre les liens qui le rattachent au chthonien, au matériel et quotidien, au proche et connu, et il pourrait se croire à l'abri de sa condition humaine horizontale³¹. L'aile quadruple l'aurait alors conduit au quadruple lointain : « plus loin que l'Amérique (...), que l'Afrique (...), que l'Asie (...), que la dernière île... ». Bref, au-delà du possible et plus loin que les dernières limites du connu, „ultima Thulé” ou Avalon, vers le spirituel et la lumière transparente (« impalpable rayon »), pour aboutir au domaine de la poésie et de l'art (« création des poètes », « suprême beauté »).

Une vingtaine d'années après la parution du roman, dans ses articles et son oeuvre poétique, Gautier cite le nom d'Icare pour en faire une figure du « moi » romantique, et le situer dans le contexte nettement ascensionnel; le drame de la chute y est, d'emblée, minimisé. Voici un fragment de son commentaire de la représentation de *Chatterton* de Vigny, en 1857 ; l'écrivain y évoque le climat des années trente : « Le sort d'Icare n'effrayait personne. Des ailes ! des ailes ! s'écriait-on de toutes parts, dussions – nous tomber dans la mer ! Pour tomber du ciel, il faut y être monté, ne fût – ce qu'un instant, et cela est plus beau que de ramper toute sa vie sur la terre »³².

Mais il serait exagéré d'y voir un signe d'originalité novateur, le texte datant de 1857, et la célébration de l'ascension à la manière d'Icare ayant été largement pratiquée par les romantiques beaucoup plus tôt. La chute romantique y semble privilégiée au même degré que la montée, et même davantage, par contraste avec l'existence ordinaire jugée « rampante », donc inférieure à la spiritualité de l'homme romantique. Dans son commentaire des métamorphoses du mythe, M. Dancourt remarque :

Dans le romantisme français, l'image d'Icare vient figurer non pas les pâles poètes poitrinaires en proie au mal du siècle, mais les Jeunes-France passionnés qui vouaient leurs vie d'artiste à d'autres héros de la Chute, Satan et Prométhée, Orphée et Faust, modèles pour qui cherche à passer des frontières au risque de s'y briser³³.

Pareillement, M. Voisin parle de « l'application des vertus célestes aux êtres, aux arts et aux choses »³⁴, alors que P. Bénichou en souligne surtout l'aspect

³⁰ H. Legendre-de Koninck, *Espace, lumière, soleil. Les figures du vol*, Paris, Diogène, 1992, n°160, p. 28.

³¹ Voir M. Voisin, *Le Soleil...*, op. cit., surtout p. 142–144.

³² „Le Moniteur Universel” 14 décembre 1857.

³³ M. Dancourt, *Dédale et Icare...*, op. cit., p. 103. Dans les pages qui suivent, l'auteur analyse la question de (...) l'artiste, « tombé du haut de son rêve » (p. 103–106).

³⁴ M. Voisin, *Le Soleil...*, op. cit., p. 148.

pessimiste, car toute ascension aboutit à la révélation de « l'inaccessibilité du but »³⁵. Il semble que l'originalité de l'imaginaire de Gautier résiderait, entre autres, dans l'interpénétration des deux tendances, dont la première répond de la fascination du Beau idéal, soit de l'Absolu imaginé uniquement *in excelsis*³⁶, et la seconde de l'horreur sacrée de se trouver face au néant révélé par ces mêmes hauteurs, enfin atteintes³⁷. L'euphorie d'un Icare qui s'élance vers les espaces interdits rejoint la volupté perverse de s'en trouver expulsé, tout autant que de se reconnaître incapable d'envol, sentiments proches de la *delactatio morosa* des décadents³⁸. L'élan enthousiaste, mais vain et stérile; l'ascension euphorique, mais avortée, ou bien immédiatement transformée en chute : deux visées inlassablement poursuivies, quoique chimériques. « Ces parties perdues » engendrent autant de plaintes que de moments d'exaltation, ce que P. Bénichou commente comme suit : « Vus sous cet angle, impuissance et échec peuvent être les signes d'excellence d'une nouvelle race d'esprits, séparés du vulgaire (...) »³⁹, attitude que Gautier partage avec plus d'une génération d'écrivains et d'artistes. Le mythe d'Icare se transmue alors en une métaphore, vaste réceptacle d'obsessions, de hantises, de postulats et d'apories.

Dans le déploiement du roman, les expressions : « impossible » et « impossibilité » reviennent avec une fréquence remarquable. Alternant avec les substantifs : « essor », « élan », « ailes » et « échec », elles sont accompagnées de verbes tels que « vouloir » (souvent au mode conditionnel) et « pouvoir » (à la forme négative). On y observe une certaine rhétorique de la dubitation, de l'impuissance et l'aléatoire. Cette rhétorique est lisible à travers les images qui doivent leur dynamisme à l'expérience que le mythe d'Icare raconte et explique. Le chevalier d'Albert représenterait alors un « icarianisme » résolument négatif, celui de la phase d'échec dû au sentiment de l'impuissance, surtout lorsqu'il avoue : « (...) je ne savais ce que je demandais. – C'est vouloir regarder le soleil sans paupières, c'est vouloir toucher la flamme. (...) Ne pouvoir s'assimiler cette perfection (...) ! je voudrais ce qui ne se peut et ne se pourra jamais » (192).

Quand d'Albert se pose en aigle (« regarder le soleil sans paupières »), ou bien en Prométhée (« toucher la flamme »), il parle en même temps en Icare, ou en Phaéton, voire en Ixion, pareil en cela à tant d'autres figures mythiques et légendaires dont on raconte le désir – punissable! – de posséder, d'une manière ou d'une autre, « ce qui ne se pourra jamais ».

³⁵ P. Bénichou, *L'Ecole...*, op. cit., p. 554.

³⁶ Ainsi dans les premiers vers de *L'Élévation* de Baudelaire : « Au-dessus – des étangs, au-dessus des vallées, / Des montagnes, des bois, des nuages, des mers, / Par delà les soleils, par delà les éthers » ; Ch. Baudelaire, *Les Fleurs...*, op. cit., p. 12.

³⁷ Ainsi dans *Le Christ aux Oliviers* de Nerval : « En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite / Vaste, noir et sans fond; d'où la nuit qui l'habite / Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours » ; G. de Nerval, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, t. III, 1993, p. 649.

³⁸ Sur cet aspect, voir l'étude de M. Praz, *La chair, la mort et le diable, le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977.

³⁹ P. Bénichou, *L'ecole...*, op. cit., p. 531.

Le bref fragment cité donne accès à la question fondamentale pour notre propos. L'idée de l'impossible en tant que catégorie philosophique, morale et psychologique, s'exprime ici par le truchement de « l'effet d'Icare » : l'image du fils qui dédaigne la raison paternelle et affronte les puissances ouraniennes (héliomorphes). Son voyage symbolique dans les régions interdites, au bout de la lumière, l'expose à la colère divine et au châtement, car, parmi toutes les créatures, c'est à l'aigle seul, on le sait, qu'il est donné de regarder le soleil en face, et il n'existe pas d'autre mortel dont le corps puisse supporter la combustion solaire. Mais Gautier assigne à son héros icarien une lucidité méconnue du modèle mythique, puisqu'il n'ignore pas que le désir de « regarder le soleil en face » ou de « toucher la flamme » est irréalisable et restera tel. D'où ces déclarations réitérées : « Je suis jaloux de ce qui n'existe pas » ; « je m'inquiète pour l'ombre d'une ombre » (80) ; « Ce que je cherche n'existe point » (81) ; « L'impossible m'a toujours plu » (155). Dans la mesure où le possible appartient à la catégorie du réel, l'aspiration à l'impossible ne peut signifier que l'éternelle quête de l'idéal inaccessible. Le roman décline les idées de l'impossible et de l'idéal jusqu'à ce qu'elles deviennent quasiment synonymes et explicites, aussi bien dans le discours du chevalier d'Albert que les énonciations de Madeleine de Maupin, sans oublier les parties du texte qui appartiennent au narrateur à la troisième personne.

Le héros ambitionne donc de réaliser l'irréalisable ; cependant, il n'y a que cette ambition qui ait de la valeur – semble conclure Gautier. L'objet du désir ne peut se présenter qu'absent, voire abstrait pour que le désir préserve son caractère absolu. D'Albert en est pleinement conscient quand il parle de la « (...) tension acharnée de l'oeil de [mon] âme vers un objet invisible » (98) avant de déclarer que, pour lui, il s'agit, encore et toujours, de « vouloir regarder le soleil sans paupières » (...), « vouloir toucher la flamme ». Les deux désirs, dont le premier serait nommé scopique (« regarder », « voir ») et le second tactile (« toucher »), relèvent, aussi, de l'imaginaire ascensionnel. Pour les mettre à l'oeuvre, il faut s'élever selon un axe vertical, monter du bas pour atteindre le haut, sans attendre que la vérité (ou la lumière, ou le Beau idéal...) descende du haut. Dès lors, grâce à l'initiative de l'homme téméraire, atteindre signifierait s'emparer soi-même de ce dont les seules instances du haut auraient disposé.

L'impuissance et la stérilité de tout effort du protagoniste s'en trouveraient, ainsi, sérieusement remises en question, sinon niées, puisque la dynamique de l'envol fait venir les images de puissance, et non de faiblesse. « Elévation et puissance sont en effet synonymes », affirme G. Durand⁴⁰ qui souligne les liens entre les symboles ascensionnels et les emblèmes de la force : « (...) les symboles ascensionnels nous apparaissent tous marqués par le soucis de la reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute »⁴¹. Dans *Phèdre*, Platon parle de la « force des ailes », attributs naturels du divin : « La force de l'aile est, par nature, de pouvoir élever et conduire ce qui est pesant vers les hauteurs

⁴⁰ G. Durand, *Les Structures...*, op. cit., p. 151.

⁴¹ Ibidem, p. 162.

où habite la race des dieux. De toutes les choses attenantes au corps, ce sont les ailes qui le plus participent à ce qui est divin »⁴².

D'Albert songe à imiter les faits et gestes de l'homme ascensionnel, momentanément et imparfaitement déguisé en oiseau, mais poussé, à travers les espaces interdits, vers le Soleil. Figure de toute divinité jalouse du secret de sa puissance, le Soleil censure le regard humain et impose les limites à sa libre volonté de connaître, à son élévation, aussi n'autorise-t-il personne à le regarder à l'oeil nu (« sans paupières »), ni à approcher son feu (« toucher la flamme »). D'Albert ne s'exprime-t-il pas en Icare réprouvé et mis à mort, pour avoir voulu plutôt connaître le vrai (l'éprouver activement) qu'en recevoir la révélation (la subir passivement)?

Imaginé de la sorte, l'homme romantique serait proche parent de l'Icare baudelairien, celui du poème *Les Plaintes d'un Icare*, déjà mentionné. Puni, blessé, aveuglé, brutalisé, le voilà finalement tué à cause de son acte téméraire. Nous en citons trois strophes :

Les amants des prostitués
Sont heureux, dispos et repus ;
Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.

(...)

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu ;
Sous je ne sais quel oeil de feu
Je sens mon ailé qui se casse ;
Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau⁴³.

Mais l'ancrage de l'oeuvre de Gautier dans le contexte de l'oeuvre de Baudelaire impliquerait, dans un premier temps, la mise en lumière d'un autre aspect du mythe, proche de sa variante décadente où l'expérience de la chute se montre supérieure à l'envol extatique. Dans un second temps, l'éclairage baudelairien, malgré quelques évidences précieuses pour notre propos, n'illuminerait que partiellement l'imaginaire de Gautier. À savoir, le personnage de Gautier dans le costume d'Icare se manifeste plus stimulé par l'idée de l'ascension qu'il n'est brisé par la perspective de l'échec, plus excité par le rêve d'atteindre l'impossible que terrassé par sa chute; telle semble bien la lumière romantique du mythe d'Icare. Et pourtant, dans *Mademoiselle de Maupin*, un double anathème frappe les deux idéaux que l'homme postule, ceux du beau (donc du vrai) et de l'amour. L'expérience de l'artiste, adepte du beau parfait, et de l'amant, adepte de l'amour également parfait, y sont estimées comme identiques. Aussi bien l'esthétique que l'érotique, dans leur dimension absolue, impliquent l'expérience ascensionnelle, laquelle provoque la rupture avec la pratique du réel, fût-il le plus satisfaisant selon la commune mesure. Systématiquement, et

⁴² Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 1989, trad. Luc Brisson, p. 249–251.

⁴³ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs...*, op. cit., p. 190–191.

peut-être plus obstinément que ne le font d'autres écrivains de sa génération, Gautier pratique le rapprochement de ces deux valeurs. Par conséquent, pour d'Albert, atteindre l'absolu dans l'art, donc entrer en communication profonde avec le Beau, et communiquer absolument avec la femme aimée, semblent synonymes. Toute idée d'amour devient immédiatement idée d'art; l'art se fait garant du beau; l'amour est inconcevable en dehors du beau idéal⁴⁴. L'esthétique érotisée, l'érotique esthétisé : voilà, dans l'univers de Gautier, deux valeurs indivises et s'interpénétrant. La perfection qui découle de cette jonction devient synonyme de l'idéal impossible, et sa réalisation entraîne des conséquences des plus dramatiques. D'Albert, écartelé entre la soif de l'absolu et celle du bonheur „simple”, diagnostique sans relâche ses aspirations, sans récuser l'idée de la chute probable. Il accumule et décline à l'infini les expressions relatives à l'inexistant, impossible, inaccessible, invisible... Aussi greffe-t-il ces valeurs absentes, mais lisibles grâce aux constructions verbales, sur le double registre de l'art et l'amour, dont l'accès s'imagine en termes voisins de l'envol. Un envol inspiré et exalté au début qui s'avèrera vain et absurde à la fin de l'expérience. Le discours en offre de nombreux exemples; on en mesure le ressassement et la redondance. Nous en citons quelques uns, respectant l'ordre de leur présence dans le texte du roman :

1. Je suis jaloux de ce qui n'existe pas; je m'inquiète pour l'ombre d'une ombre; je pousse des soupirs qui n'ont point de but (...) (80) ;
2. Ce que je cherche n'existe point (...). Qui nous à donné l'idée de cette femme imaginaire ? (...) Où est donc le modèle, le type, le patron intérieur (...) ? Car la beauté n'est pas une idée absolue (...) Est-ce au ciel que nous l'avons vue – dans une étoile – au bal (...) ? votre idéal est-il un ange, une sylphide ou une femme ? (81–82) ;
3. Cette tension acharnée de l'oeil de mon âme vers un objet invisible m'a faussé la vue. Je ne sais pas voir ce qui est, à force d'avoir regardé ce qui n'est pas, et mon oeil si subtil pour l'idéal est tout à fait myope dans la réalité (...) (98) ;
4. La beauté (...) pur don du ciel ! (...) tu es admirable et précieuse comme tout ce qui est hors de la portée de l'homme, comme l'azur du firmament, comme l'or de l'étoile, comme le parfum du lis séraphique ! (149) ;
5. L'impossible m'a toujours plu (155) ;
6. Tout ce que je peux faire n'a pas le moindre attrait pour moi (156) ;
7. Quelque chose l'attire et l'appelle invinciblement qui n'est pas de ce monde ni en ce monde (...) l'âme (...) garde du ciel dont elle vient des réminiscences d'éternelle beauté (...) qui se souvient qu'elle à eu des ailes, et qui n'a plus que des pieds (169) ;
8. Il est travaillé, comme vous, de ces élans sans but ; (...) il voudrait monter au ciel, car la terre lui paraît un escabeau bon à peine pour un des ses pieds, et il a plus d'orgueil que Lucifer avant sa chute (175) ;
9. Ah! c'est en vain que l'on veut déployer des ailes, trop de limon les charge; le corps est un ancre qui retient l'âme à terre : elle à beau ouvrir ses voiles (...) le vaisseau reste immobile (...) (237).

On remarquera l'homogénéité de ces phrases détachées du contexte immédiat du récit et mises dans la bouche de trois personnages différents. Dans les six

⁴⁴ A ce propos, R. Lloyd remarque : « Je dirais même que la séduction érotique (...) s'avère être une métaphore d'une séduction esthétique qui tire sa force du fait que le désir, dans l'univers de Gautier, est toujours plus satisfaisant que la satisfaction ». R. Lloyd, in : *Relire Théophile Gautier. Le Plaisir du texte...*, op. cit., p. 208. Voir aussi C. Pasi, *Il sogno della materia, saggio su Théophile Gautier*, Roma, Bulzoni, 1972.

premiers fragments cités, c'est d'Albert qui s'autoprésente, dans ses lettres-aveux adressées à Silvio, tandis que les trois derniers reviennent à Madeleine-Théodore et à Rosette. L'unité du ton et du style de ces déclarations résulte de la préoccupation majeure des protagonistes, soit de leur désir irréprouvable de se connaître « soi », tout en se reconnaissant dans « l'autre », respectivement homme ou femme. Pourtant, en fin de compte, il s'agit presque exclusivement de l'autoportrait de d'Albert, deux autres personnages lui servant de miroirs, antithétiques ou complémentifs. Autoportrait de l'homme qui aurait abandonné son masque de « feu Narcisse d'égoïste mémoire » (98) avant de prendre celui d'Icare (que le roman ne nomme jamais). Voilà Narcisse, prisonnier de son image, s'observant incessamment et se jugeant sans pitié, car gardant la distance ironique :

Je suis toujours ce que j'étais, c'est-à-dire quelqu'un de très ennuyé et de très ennuyeux, qui me déplaît fort (111). Bien des fois je me regarde, des heures entières, dans le miroir avec une fixité et une attention inimaginables (...) (152). Peut-être aussi que, ne trouvant rien en ce monde qui soit digne de mon amour, je finirai par m'y adorer moi-même, comme feu Narcisse d'égoïste mémoire (98).

Mais, immédiatement, son imagination le livre à ce jeu où le désir enjoint l'homme de transgresser sa condition humaine jalonnée d'obstacles et de barrières qui répugnent et fascinent. L'œil de l'âme „myope” d'Icare, déformé à cause du refus systématique du possible et tangible, fermé au monde tel quel au profit de « ce qui n'est pas », mais ouvert sur « ce qui n'est pas de ce monde » : sa cécité par éblouissement est inévitable dans la même mesure où la chute de l'homme envolé dans l'éther devient imminente. Dès les premières pages du roman, Gautier place le mot « chute » dans la bouche du protagoniste, d'Albert le prononce dans le contexte antithétique le plus évident, en opposition à l'« élan », à la fois idée abstraite et image du corps s'envolant au-dessus de la terre et retombant, toujours plus bas :

J'ai des rechutes et je retombe dans mes anciens agitations. (...) ces tourbillons sans motifs et ces élans sans but (63) ; (...) personne n'a eu plus d'aspirations et d'élans vers le beau que moi, personne n'a essayé plus opiniâtrement de déployer ses ailes ; mais chaque tentative à rendu ma chute plus profonde, et ce qui devait me sauver m'a perdu (158).

« Elans », « ailes déployées », « chute » : trois étapes de la situation icarienne, trois moments inscrits dans le mythe qui irradie dans le roman. L'image renvoie à l'expérience existentielle primaire, enfouie au fond des âges, où le jeune homme déploie ses bras-ailes pour s'envoler, seul, le plus haut, vers « l'impossible », puisqu'il croit retrouver la beauté idéale des êtres et des choses, et que le tour d'horizon du « possible » l'étouffe. D'Albert, dans son masque d'Icare, n'imagine le beau – celui d'une oeuvre d'art ou d'un être humain – qu'associé à la luminosité rayonnante et solaire, isomorphe de l'ascension, antithèse de la chute et détentrice de l'ultime vérité connue des dieux seuls (ou : du Dieu...), mais frappée d'interdit :

La beauté, seule chose qu'on ne puisse acquérir, inaccessible à tout jamais à ceux qui ne l'ont pas d'abord ; (...) pur don du ciel ! – (...) tu es admirable et précieuse comme tout ce qui est hors de la portée de l'homme, comme l'azur du firmament, comme l'or et l'étoile,

comme le parfum du lis (...) pure personnification de la pensée de Dieu (...) je ne la rencontrerai probablement jamais (149).

C'est cette quête de l'absolu, isomorphe du haut, du bleu, du doré, du blanc et de l'éphémère, qui préoccupe l'Icare de Gautier, soit le chevalier d'Albert. Nous l'avons vu : il s'agit d'un Icare « narcissisé », puisque c'est aussi bien l'obsession de sa propre image que l'impossibilité d'en saisir l'essence qui le font parler en ces termes. L'aspect narcissique de l'œuvre de Gautier est une évidence dont la critique tient compte depuis longtemps. Aussi Marie-Claude Schapira parle-t-elle du « regard de Narcisse »⁴⁵, Max Milner du « regard interdit » et de la « consolation narcissique impossible »⁴⁶, tandis que P. Bénichou n'hésite pas à constater : « Mais Gautier est déjà Narcisse, en tant qu'il est, comme il se reproche, l'objet principal de son attention »⁴⁷. A son tour, B. Schlossman, évoquant le mythe et le personnage de Narcisse dans le contexte de la thématique du regard dans *Mademoiselle de Maupin*, souligne : « Or le Narcisse de Gautier est pris dès le départ dans le tourbillon des identités qui marque le roman »⁴⁸. Néanmoins, à la lumière de nos analyses, alors même qu'il se projette dans la figure de Narcisse : « J'ai beau faire, je n'ai pu sortir de moi une minute » (111), c'est encore en termes d'envol avorté qu'il exprime son échec : « Je suis prisonnier de moi-même et toute évasion est impossible : le prisonnier veut s'échapper (...) » (111). Icare perçant sous Narcisse...?

D'Albert se dépeint en un Narcisse s'étonnant de n'être que lui-même; soit. Mais, lorsque la découverte de cet état le pousse au rêve de l'évasion hors de soi, c'est encore le mythe d'Icare transformé en métaphore qui s'y glisse. Si d'Albert en costume de Narcisse rêve de briser le miroir subjectif qui lui renvoie sa propre image, d'Albert en Icare, quant à lui, sait que pour y parvenir, il faut être muni d'ailes, remède unique contre l'emprisonnement dans le matériel. « Quelque chose ne fonctionne pas entre d'Albert et le monde qui l'entoure » remarque, dans un contexte voisin, P. Tortonese⁴⁹. Dans le roman, c'est dans la bouche de Rosette que Gautier met le commentaire concernant l'imperfection dont le chevalier d'Albert semble atteint. Et il s'agit d'une faille profonde, d'un manque consubstantiel à sa nature humaine : le manque d'ailes. Ainsi, les deux mythes avoisinent, rapprochés par une sorte d'aimantation, car il semble bien que l'icarianisme latent y prend la relève du narcissisme, dans la mesure où la figure d'Icare se substitue à celle de Narcisse : « Quelque chose l'attire et l'appelle invinciblement qui n'est pas de ce monde ni en ce monde (...) comme

⁴⁵ M.-C. Schapira, *Le regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984.

⁴⁶ M. Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991, p. 105 et 130.

⁴⁷ P. Bénichou, *L'Ecole...*, op. cit., p. 533.

⁴⁸ B. Schlossman, „*Mademoiselle de Maupin*” en noir et blanc; le deuil, la mélancolie et le cygne, in : *Relire Théophile Gautier...*, op. cit., p. 186. Voir aussi notre article : B. Sosień, *Narczyz romantyczny, czyli co można zobaczyć w lustrze (proza Théophila Gautier)*, in : *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków, Wydawnictwo UJ, 2008.

⁴⁹ P. Tortonese, *La vie extérieure...*, op. cit., p. 20.

l'héliotrope dans une cave, il se tord pour se tourner vers le soleil qu'il ne voit pas. – [son] âme se souvient qu'elle à eu des ailes, et qui n'a plus que des pieds » (169).

L'image évoquée par Rosette repose sur deux substantifs, deux éléments, dont le premier est contenant : « la cave » (symbole d'intimité) et le second, contenu : « l'héliotrope », métaphore de l'âme de d'Albert. La cave, « le creux fondamental »⁵⁰ de toute demeure humaine imaginée verticalement, le contrepoint du grenier, enfoncé dans la terre, au plus bas de l'édifice, est un espace fermé à la clarté, où « (...) les ténèbres demeurent jour et nuit »⁵¹. Sa symbolique complexe en évoque une autre, celle du labyrinthe avec qui elle partage l'obscurité et la claustration. L'héliotrope emprisonné dans des ténèbres, incapable de vivre loin du soleil, enfoui au sein du chthonien, dépérit. Pareillement, dans l'imaginaire, d'Albert-héliotrope récuse le repos au sein de la terre, dans la cave/caverne, partant, se détourne du féminin et tend vers le masculin héliomorphe. Il s'efforce de s'approcher de l'astre à lui invisible (selon la formule de Platon, représentant « ce qu'il y a de plus lumineux dans le monde matériel et visible »⁵²), comme s'il gardait, dans sa mémoire de fleur, l'empreinte du souvenir du soleil, pareil en cela à l'âme qui se souvient d'avoir eu des ailes avant d'être tombée sur la terre⁵³. L'isomorphie de l'héliotrope et de l'âme, comme lui sujette à l'anamnèse, est frappante : les deux, la fleur et l'âme, aptères mais jadis ailées, reconnaissent leur origine qui est aérienne et solaire.

Qui plus est, dans un autre contexte, la pensée de d'Albert rejoint celle de Rosette, reprend l'image proposée et en change profondément le sens. La transformation s'opère au moment où d'Albert se sent amoureux de Madeleine *alias* Théodore. Il constate euphoriquement que son habituelle autocontemplation cesse de le paralyser, qu'il sort de sa réclusion et revient à la vie, exactement comme si son âme sortait de l'enfermement tandis que l'univers entier se réveille d'une longue léthargie. Sous l'impulsion de l'amour, le mouvement, la lumière, les sons, couleurs et formes, arrachés à leur inertie, gagnent subitement un singulier degré d'intensité. Ce retour à l'existence possède toutes les caractéristiques d'une résurrection miraculeuse de l'homme, où le profane rejoint le sacré :

Ah! je vis maintenant; jusqu' à présent je n'avais été qu'un mort : me voilà débarrassé du linceul, et je tends hors de la fosse mes deux maigres mains vers le soleil; ma couleur bleue de spectre m'a quitté (...). La voûte opaque et noire qui me pesait sur le front s'est illuminée. Mille voix mystérieuses me chuchotent à l'oreille; de charmantes étoiles scintillent au-dessus de moi (...) les marguerites me rient (...) et les clochettes murmurent mon nom (...) je découvre (...), j'entends la langue des roses et des rossignols (...) c'est l'amour qui m'a dessillé les yeux et donné le mot de l'énigme. – L'amour est descendu au fond du caveau où transissait mon âme accroupie et somnolente; il l'a prise par le bout de la main et lui a fait monter l'escalier roide et étroit qui menait au dehors. Toutes les portes de la prison étaient crochétées, et pour la première fois cette pauvre psyché est sortie du moi où elle était enfermée. Une autre vie est devenue la mienne (214–215).

⁵⁰ G. Durand, *Les Structures...*, op. cit., p. 276.

⁵¹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 7^e éd., 1998, p. 36.

⁵² Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 291.

⁵³ Platon, *Phèdre*, op. cit., 249–250.

La scène est particulièrement dynamique, et l'image symétrique : le corps mort revient à la vie et se redresse tandis que, simultanément, l'âme « monte l'escalier » et émerge des ténèbres. L'homme, ayant recouvert tous les sens, revit, voit, entend et comprend l'univers dorénavant sans énigmes. Le spectacle tient à la fois de la résurrection et de l'ascension, des voix et sons (« mille voix », « clochettes », « rossignols ») accompagnent l'ouverture de l'espace du haut. Naguère « opaque et noir », à présent éclairé par le scintillement d'étoiles, il rejoint la terre recouverte de fleurs stellaires, blanches et roses. Quand les sensations de d'Albert auront passé du stade de la projection des désirs à celui de l'expérience réelle, la jouissance érotique et celle esthétique ne faisant qu'un, l'émotion de l'accomplissement égalera le choc de la révélation du beau absolu, enfin tangible : « Il voyait là, palpable et cristallisée, la nuageuse chimère qu'il avait tant de fois vainement essayé d'arrêter dans son vol » (370).

Pourtant, l'extase se transformera en échec lorsque Madeleine aura disparu, redevenant chimère, idéal impalpable et d'autant plus fascinant pour d'Albert qui redevient Icare, celui dont on imagine « les bras rompus, pour avoir étreint les nuées » ! En fait, la fin du roman n'en dit rien, la parole ayant été donnée à la lettre d'adieu rédigée par Madeleine disparue. Contre la réalité tangible et le « bonnet de coton (...) domestique » (375, 374), elle y plaide la cause de la « vision », du rêve et « désir inassouvi ». Or, il existe un fragment que Gautier place quasiment au début du roman, dans la seconde lettre, et que nous aurions volontiers replacée dans le dernier chapitre, après la disparition définitive de Madelaine, *alias* Beau absolu. C'est alors que d'Albert aurait pu constater la fin du spectacle extatique et le retour implacable du décor de désolation et laideur :

Le battant retombe; vous ne voyez plus rien – et vos yeux se baissent (...) sur cette pauvre terre décharnée et pâle, sur ces masures en ruine (...) sur votre âme, rocher aride où rien ne germe, sur toutes les misères et toutes les infortunes de la réalité. Ah! du moins, si nous pouvions voler jusque-là, si les degrés de cet escalier de feu ne nous brûlaient pas les pieds (...) (85).

Quand l'âme de l'homme est un rocher, s'imaginer en Icare relève de l'absurde.

Streszczenie

Mieć skrzydła, marzenie i metafora: mit ikaryjski wpisany w powieść Théophile Gautiera *Mademoiselle de Maupin*

Jednym z mitów, jakie romantyczna literatura francuska formułuje na nowo i wprowadza w tkankę swojej tematyki, a więc także wyobraźni i symboliki, jest mit Ikara. Proza Théophile Gautiera (1811–1872) może być odczytana jako jeden z jego wariantów. Doświadczenie lotu, pokonującego ograniczenia i zakazy wynikające z ludzkiej kondycji, oraz klęski, śmiertelnego upadku, nieuchronnego skutku wzlotu, przekraczającego wszelkie zakazy, jak chce opowieść mityczna, w tekstach Gautiera zyskuje wymiar nie tylko metaforyczny, lecz także dosłowny. W publicystyce i korespondencji pisarza, począwszy od lat czterdziestych, znaj-

dujemy oto wiele sformułowań, w których wyraża on entuzjastyczne zainteresowanie rozwojem technik i doświadczeń aeronautycznych. Czyniąc odwołania do mitycznych postaci Ikara, Faetona i Febusa, a także do Szekspirowskiego Ariela, równocześnie przenosi Gautier tematykę wzlotu na płaszczyznę literacką. Postaci te współtworzą bowiem metaforyczny obraz wzlotu artysty i symbolizują postawy, które w łamaniu tabu i pokonywaniu usankcjonowanych zakazów upatrują wartość najwyższą, a minimalizują lub lekceważą cenę buntu, to jest klęskę, upadek, śmierć.

W powieści *Mademoiselle de Maupin* (1835) tematyka wzlotu, a więc także jej „ikaryjskość”, nie narzuca się czytelnikowi bezpośrednio i w sposób oczywisty, ponieważ wpisana jest w warstwę głęboką wyobraźni symbolicznej utworu. Dotyczy to przede wszystkim sposobu, w jaki główny bohater, d'Albert, postrzega siebie i swoją sytuację w świecie. Szczególnie interesująco przedstawia się tutaj warstwa wyobraźni, dotycząca metaforycznego postrzegania „ja” w przestrzeni: od poczucia zamknięcia i unieruchomienia w przestrzeni spetryfikowanej, mrocznej i klaustrofobicznej, do pteromorficznych obrazów rozpostartych skrzydeł, unoszących istotę ludzką ponad byt codzienny, w stronę przestrzeni otwartych i wypełnionych światłem. Ale także, a może przede wszystkim, w stronę absolutu, w koncepcji gautierowskiej sytuującego się na styku wyobrażenia o idealnej miłości i kontemplacji piękna ciała ludzkiego, szczególnie gdy wydaje się ono połączeniem doskonałej rzeźby w marmurze i obrazu malarskiego.

Badaniom gautierowskiej wyobraźni „ascencyjnej” dobrze służą analizy typu bachelardowskiego i durandowskiego, toteż zostały one w niniejszym studium zastosowane.