--> Voir l'**erratum** concernant cet article

Entre *barbare* et *civilisé* ou Pour aller en Chine avec Gautier From barbarism to civilisation : China according to Gautier

L. Cassandra Hamrick

Volume 42, numéro 3, 2011

Gautier. Comme il vous plaira

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012017ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012017ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hamrick, L. (2011). Entre *barbare* et *civilisé* ou Pour aller en Chine avec Gautier. *Études littéraires*, 42(3), 49–69. <https://doi.org/10.7202/1012017ar>

Résumé de l'article

La visite d'une jonque chinoise en exhibition dans les docks à Londres en 1849 fournit à Gautier la matière d'un feuilleton qui, tout en étant humoristique de ton, fait réfléchir à la notion de *civilisé* par opposition à *barbare* à un moment où les ambitions commerciales et colonialistes en France et en Grande Bretagne se développent. Cependant, dans cet article, qui concerne la période entre les deux guerres de l'opium, la dichotomie *barbare* / *civilisé*, loin d'avoir des connotations politiques pour Gautier, renferme l'essentiel de sa perspective esthétique.

Entre *barbare* et *civilisé* ou Pour aller en Chine avec Gautier

L. CASSANDRA HAMRICK

La visite d'une jonque chinoise en exhibition dans les docks à Londres fournit à Théophile Gautier la matière d'un feuilleton intitulé « En Chine », que l'auteur fait paraître dans *La Presse* du 25 juin 1849. Tout en étant humoristique de ton, l'article fait réfléchir à la notion de *civilisé*, par opposition à *barbare*, à un moment où se développent les ambitions commerciales et coloniales en France et en Grande-Bretagne. Cependant, loin de servir à renforcer des configurations occidentales de pouvoir et de dominance, la dichotomie *barbare* / *civilisé* aura pour Gautier des ramifications esthétiques qui seront à la fois complexes et ambiguës. Comment comprendre ce curieux paradoxe chez un auteur dont l'attachement au beau antique hérité de la civilisation grecque ne cesse d'occuper une place prépondérante dans sa production littéraire, de *Mademoiselle de Maupin* au *Roi Candaule*, et des poèmes sculptés des *Émaux et Camées* aux éloges de la sculpture païenne ? C'est ce que nous nous proposons d'éclairer en situant ce voyage virtuel « en Chine » par rapport à l'espace socio-politique et artistique du temps.

Pour aller en Chine

« Pour aller en Chine », écrit Gautier dans un article daté du 20 juin 1849 que ses lecteurs pouvaient lire dans *La Presse* cinq jours plus tard :

l'on s'embarque à Hereford Suspension-Bridge¹, à deux pas de Trafalgar-place², sur un de ces légers pyroscaphes³, omnibus aquatiques qui descendent et remontent perpétuellement la Tamise, à moins qu'on ne préfère prendre ce singulier chemin de fer de Blackwall qui passe sur le toit des maisons et vous fait plonger rapidement dans une foule d'intérieurs, et l'on arrive au dock de

1 Il s'agit de Hungerford Foot Bridge.

2 Trafalgar Square.

3 Le premier pyroscaphe, bateau à vapeur équipé d'aubes, inventé par Claude François Jouff pour naviguer les rivières, remonte à 1783. Voir la fig. 1, où l'on peut apercevoir plusieurs bateaux de ce type sur la Tamise.

Sainte-Catherine, au-dessous de la tour de Londres, en moins de temps qu'il n'en faudrait à Paris pour une petite course en fiacre⁴.

La Chine étant trop loin, « on vous l'a apportée » sous forme d'une jonque, explique Gautier (*Caprices*, p. 261). En effet, quelques semaines auparavant, *The Illustrated London News* avait indiqué qu'une énorme jonque chinoise (fig. 2), la première que l'on ait jamais fait venir en Angleterre, était en exhibition au-dessous de Saint Katharine's Dock, dans les docks des Indes orientales situés près du terminus ferroviaire à Blackwall⁵.

Pourtant, ce n'était pas la première fois que l'on avait entendu parler de cette jonque. Un article publié le 1^{er} avril 1848 dans le même journal avait déjà révélé de plus amples informations sur ce remarquable vaisseau⁶. C'est là où l'on apprenait que la jonque a été acquise à Canton par quelques Anglais entrepreneurs qui avaient réussi à contourner les lois chinoises interdisant la vente des vaisseaux chinois aux étrangers. Baptisée le *Keying*, variante anglaise du nom du commissaire impérial (*Qiyang*) qui avait négocié le traité de Nanjing à l'issue de la première guerre d'opium (1839-1842), la jonque a quitté Hong Kong le 6 décembre 1846 à destination de l'Angleterre et « d'autres endroits » où, selon l'accord signé par le capitaine Kellett, le vaisseau devait être mis en exposition⁷.

Le 27 mars 1848, presque 16 mois après son départ de Chine et après un grand détour qui l'avait conduit jusqu'à New York et à Boston, le *Keying* est arrivé

4 Théophile Gautier, « En Chine », *La Presse*, 25 juin 1849, repris dans *Caprices et zigzags*, 1856, p. 260. Nous citons d'après le texte imprimé dans *Caprices et zigzags*, 2^e édition, Paris, Hachette, 1856, p. 260-276. Dans *La Presse*, cet article remplace le feuilleton dramatique hebdomadaire et a été précédé d'une introduction où l'auteur explique qu'il avait profité cette semaine de l'absence de représentations aux théâtres à Paris pour « accomplir un voyage en Chine [...] Ce voyage nous a coûté deux heures et deux shillings ». Dans *Caprices et zigzags*, l'introduction est remplacée par les mots : « Pour aller en Chine ». *Caprices et zigzags* sera désormais indiqué dans cet article par le mot *Caprices*. L'article a reparu, avec le sous-titre inexact, « Souvenirs de l'exposition universelle de Londres », dans *L'Orient*, Paris, Charpentier, 1877, t. 1, p. 227-250.

5 « Blackwall [...] Here are the East India Docks, wherein now lies for exhibition a huge Chinese Junk, the first ever brought to this country [...] » (« From London Bridge to the River Medway », *The Illustrated London News*, 26 mai 1849, p. 366). « Blackwall [...] Voici les docks de la *East India*, où est exposée ces temps-ci une énorme jonque chinoise, la première à mouiller dans notre pays [...] ».

6 Outre les articles mentionnés ici, voir « *Visit to the Chinese Junk* », *Chambers's Edinburgh Journal*, Edinburgh, William and Robert Chambers, vol. X (juillet-décembre 1848), p. 40-42. L'article n'est pas signé.

7 Un extrait de l'accord publié dans une note soumise à *Notes and Queries* (9^e Série, vol. X, 29 novembre 1902, p. 431) par Everard Home Coleman en réponse à une question d'un lecteur qui cherchait à s'informer sur la jonque. D'après les termes de l'accord daté du 5 décembre 1846, Douglas Lapraik, William Land, Thomas Haswell Rowlands et Abraham Joesph Bailey chargent Charles Alfred Kellett, Edward Rivett, Frederick Saunders, Thomas Ash Lane, Frederick James Porter d'emmener la jonque jusqu'en Angleterre « *and other places, and upon the arrival at such place or places [...] use their utmost exertions for exhibiting her, and for the furtherance of the said speculation* ». (« et tout autre lieu et, à leur arrivée en ces lieux [...] de faire tout en leur pouvoir pour l'exposer et poursuivre ce commerce ».)

sur les côtes anglaises⁸. En Amérique, comme presque partout ailleurs, la jonque avait été reçue en grande fanfare et visitée par des milliers de personnes⁹. Dès son arrivée au premier port d'entrée sur la Tamise, on pouvait lire dans *La Presse* : « La fameuse jonque chinoise *Keying*, dont il a été question dans tous les journaux d'Amérique et de France, est arrivée dans la Tamise et a jeté l'ancre à Gravesend » (30 mars 1848). Sa Majesté, la reine Victoria, le Prince Albert, les enfants de la famille royale, ainsi que « presque toute la noblesse et tous les étrangers de haut rang à Londres¹⁰ » sont parmi les premiers visiteurs. Le 19 mai, la jonque est ouverte au public¹¹. Une annonce dans *The Illustrated London News* du 29 juillet précise que le *Keying* est ouvert de « dix à six » et que les billets, valables pour le trajet du centre de Londres jusqu'aux docks et pour la visite du vaisseau, sont distribués par les chemins de fer de Blackwall et Eastern Counties¹². À Paris, l'Office des chemins de fer inscrit la jonque à son itinéraire établi pour « UNE SEMAINE À LONDRES. — Voyage de luxe ». Dans l'annonce qu'il fait paraître dans *La Presse* du 7 juillet 1849, l'Office insère les lignes du feuilleton du 25 juin dans lequel Gautier écrivait que la Chine, « voyant que vous n'iriez pas vers elle, [...] est venue vers vous » (fig. 3). Au voyage de Londres s'ajoutait donc celui de la Chine, idée astucieuse qui a dû connaître beaucoup de succès. Déjà au moment de sa visite du vaisseau quelques jours auparavant, Gautier avait rencontré « une nouvelle colonie d'excursionnistes français » à qui les Chemins de fer français faisaient accomplir la partie chinoise de leur « voyage de luxe » (*Caprices*, p. 274).

Cependant, si fascinante que puisse paraître la célèbre jonque aux yeux des Français, ce n'est pas l'aspect insolite de ce qu'on a dénommé « la plus grande nouveauté d'Europe¹³ », qui retient le plus l'attention de Gautier. Il ne s'agit pas non plus de créer un effet de déplacement vers un ailleurs fantasmagorique à caractère oriental, ni de relater un incident banal concernant un pays dont l'exotisme dans l'esprit de l'Européen se réduisait à quelques motifs recueillis des *chinoiseries*

8 « *She sailed from Hong Kong 6th December 1846, arrived in England 27th March 1848, 477 days from Canton.* » (« Ayant levé l'ancre à Hong Kong le 6 décembre 1846, elle a atteint l'Angleterre le 27 mars 1848, à 477 jours de navigation de Canton. ») Extrait des lignes inscrites sur une médaille créée pour commémorer l'arrivée en Angleterre de la jonque *Keying*. Toutes les traductions dans cet article sont les miennes.

9 Voir John Rogers Haddad, *The Romance of China : Excursions to China in U. S. Culture : 1776-1876*, Project Gutenberg, 2005 [en ligne] (<http://www.gutenberg-e.org/haj01/index.html>). La réception de la jonque dans certaines villes sur la côte Est des États-Unis a été moins enthousiaste que dans d'autres.

10 « *nearly all the nobility and foreigners of distinction in London* » (*The Illustrated London News*, 29 juillet 1848, p. 63). Voir aussi *The Times*, 19 mai 1848, p. 5 et *The Illustrated London News*, 20 mai 1848, p. 332.

11 *The Times*, art. cit.

12 Voir la note 10. L'annonce mentionne que le transport est également assuré par omnibus et bateau à vapeur.

13 « *the greatest novelty in Europe* » (*The Illustrated London News*, 29 juillet 1848, p. 63).

Fig. 3 « Chemins de fer » (publicité).
La Presse, 7 juillet 1849.

CHEMINS DE FER.
*Heures des départs, prix des places, avis intéressant
 les Voyageurs, le Commerce et les Actionnaires.*

CHEMINS DE FER. — UNE SEMAINE A LONDRES. —
 Voyage de luxe. — Le huitième départ aura lieu
 aujourd'hui samedi 7 juillet, à 8 heures du soir. —
 200 francs tous frais compris. — Le voyage aller et
 retour, par Calais, aux places de première classe.
 — Le logement, les déjeuners, les dîners, dont le
 confortable ne laisse rien à désirer. — Les inter-
 prètes. — Les spectacles 3 fois par semaine, une
 fois aux Italiens aux places de 13 fr. — Le fameux
 dîner de Greenwich, avec ses 14 entrées de pois-
 sons et ses vins d'Espagne. — Les entrées gratui-
 tes dans les principaux monuments de Londres
 et des environs. — Westminster-Abbey. — West-
 minster-Hall. — La galerie nationale. — Les parcs ou
 les bords. — Le tunnel. — Les docks. — La Mon-
 naie. — La Bourse. — La Banque. — La Tour de Lon-
 dres. — East-India-House. — Guildhall. — Saint-Paul.
 Richmond. — Somerset House. — Saint-John-
 Church. — Le Museum. — Zoological gardens. —
 Collyseum. — Surrey. — Les écuries de la reine.
 — Palais de Buckingham. — Saint-James-Parck. — La
 grande promenade et le concert à Kensington-
 Garden. — Blackwall. — La Jonque chinoise, sur
 laquelle M. Théophile Gautier, dans son feuille-
 ton de la *Presse* du 25 juin, s'exprime ainsi :
 « La Chine était trop loin, on vous l'a apportée.
 La Chine s'est conduite avec vous comme le pro-
 phète avec la montagne ; voyant que vous n'iriez
 pas vers elle, miracle tout aussi grand, elle est
 venue vers vous. » — Le château de Windsor. —
 Hampton-Court et son riche musée, etc., etc. —
 Tous frais compris, 200 fr.

qui encombraient les magasins de bric-à-brac à cette époque¹⁴ ou que l'on voyait exposées dans les armoires vitrées et sur les tables dans une des cabines de la jonque.

Au-delà du pyroscaphe, au-delà de tout phénomène onirique, au-delà de la réification de la Chine par l'objet, apparaît une préoccupation plus conséquente et peut-être plus originale. Car ce qui semble intéresser plus particulièrement l'auteur est la notion que les passagers du pyroscaphe (et par extension, les lecteurs de *La Presse*) — c'est-à-dire ceux qui pouvaient s'identifier avec les *civilisés* de l'Occident — perdent leur statut en entrant dans l'espace occupé par la jonque de Chine. « Un pas de plus, et vous êtes dans l'empire du Milieu, vous barbare, vous sauvage d'Occident¹⁵ », lit-on dans *La Presse*. Passer dans l'enceinte des planches qui entourent

14 Chez l'antiquaire dans *La peau de chagrin* de Balzac, on trouve parmi l'énorme accumulation d'objets, des « tasses diaphanes venues de Chine », de même qu'un « monstre de la Chine dont les yeux restaient tordus, la bouche contournée, les membres torturés » (Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, éd. de Maurice Allem, Paris, Éditions Garnier Frères, 1967, p. 18 et 20). Voir aussi l'article de Théophile Gautier, « Exposition des échantillons et des modèles rapportés par la mission commerciale de Chine », *La Presse*, 27 août 1846 ; réimprimé la même année dans *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* (1846, t. 4, p. 481-494), où le mot « Chinoiserie » paraît en tête du titre de l'article.

15 *Caprices*, p. 260. L'idée du transfert jusqu'en Chine est suggérée par *The Times* dès le 19 mai 1848, sans toutefois évoquer les implications sociopolitiques ou, dans le cas de Gautier, esthétiques, sur le plan de la dichotomie *civilisé / barbare* : « One step across the planks, and you are in the midst of a Chinese World — you have quitted the Thames for the vicinity of Canton » (p. 5).

le vaisseau à l'intérieur du bassin équivaut à franchir la muraille de la Chine¹⁶. Les configurations définissant le pouvoir culturel, sinon politique, sont inversées. L'Européen, dont le statut de *civilisé* ne tient au fond qu'à son appartenance à ce qu'on pourrait appeler la grande entreprise socio-politique menée par les grands pays occidentaux comme la France et l'Angleterre, est renvoyé à l'état de *barbare* dès qu'il entre dans l'espace d'un peuple qui, aux yeux des critiques *civilisés* de l'Occident, « végète » au lieu de « progresser », et retombe dans *l'enfance* de la civilisation après avoir été parmi les premiers à émerger de l'état « sauvage¹⁷ ».

Comment comprendre ce renversement curieux par lequel ceux qui dominent deviennent les *dominés*, alors que ceux qui étaient dominés deviennent les *dominants* ? De quel côté se range un écrivain comme Gautier, pour qui le mot *barbare* peut s'appliquer à différents moments soit aux peuples de l'Orient, soit aux peuples occidentaux ? À partir de quel moment les *civilisés* deviennent-ils *barbares*, et les *barbares* des *civilisés* ?

Être barbare

Dans l'histoire de l'humanité, et même encore aujourd'hui, l'idée du *barbare* par rapport au *civilisé* ne semble jamais très loin de la conscience dès qu'il s'agit de rapports entre différents peuples venant de cultures diverses¹⁸. Pendant l'époque qui nous intéresse, la foi dans le progrès du genre humain, croyance qui tendait à confondre l'amélioration des conditions matérielles avec l'idée d'évolution sociale et morale d'un peuple, a donné une nouvelle impulsion à ce débat dans le monde occidental. « Où est notre supériorité ? » demande, par exemple, l'auteur britannique John Tallis devant les magnifiques textiles de Perse et d'Inde exposés au Palais de Cristal lors de l'Exposition universelle de 1851 :

Sûrement sommes-nous vraiment plus avancés qu'eux [...], sûrement est-ce le cas que cette grande pensée, celle du PROGRÈS dans la vie des nations, n'est pas un rêve vide [...]. Dans ces pays-là les arts fonctionnent principalement pour faire plaisir à quelques personnes seulement ; chez nous, pour subvenir aux

16 « cette enceinte de planches est la muraille de la Chine » (*Caprices*, p. 260). D'après l'article du 20 mai 1848 publié dans *The Illustrated London News*, les planches autour de la jonque servaient « de précaution nécessaire ». Une porte dans l'enceinte permettait l'accès au vaisseau (p. 331).

17 Voir, parmi d'autres, D. Bazin de Malpière, « Prospectus », *La Chine, mœurs, usages, costumes, art et métiers, peines civiles et militaires, cérémonies religieuses, monuments et paysages...*, Paris, Firmin-Didot, vol. 1, 1825, [s. p.]. Voir aussi Charles Dickens, « The Chinese Junk », *The Examiner*, 24 juin 1848, réimprimé dans *Miscellaneous Papers*, New York, Walter J. Black, Inc., [s. d.], p. 37-41.

18 Parmi les nombreuses études sur ce sujet, mentionnons Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1988 ; Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Seuil (Points), 1989 et Pierre Michel, *Un Mythe romantique. Les Barbares 1789-1848*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981.

besoins de la multitude. [...] Ne pouvons-nous pas avec raison et gratitude dire que nous sommes, en fait, plus loin qu'eux dans le progrès social des nations¹⁹ ?

C'est ainsi que les peuples indigènes de certains pays dits *barbares*, situés en Orient²⁰ et ailleurs (les autochtones en Amérique du Nord, par exemple) pouvaient être considérés comme « inertes » ou « stationnaires » (les peuples de l'Inde, par exemple, dont une grande partie du territoire était alors sous la domination de la Compagnie anglaise des Indes orientales), tandis que les peuples d'autres régions, qui avaient été *civilisées* dans le passé, semblaient en régression (comme dans le cas de la Chine) en raison de leur apparente stagnation sur le plan industriel, ou à cause d'un manque de respect des droits humains aux yeux de l'Occident²¹. Charles Dickens, par exemple, représente un grand nombre de ses compatriotes quand il observe à l'Exposition de 1851 que, par rapport à l'Angleterre et son progrès matériel, les Chinois sont un peuple « qui s'est arrêté net²² ». Toutefois, l'auteur anonyme d'un article sur le « Code pénal chinois », publié en 1839 dans le *Magasin pittoresque*, cherche à rectifier les jugements trop rapides sur le système pénal en Chine en se référant à un « savant orientaliste » qui affirme qu'il ne connaît pas de code européen « qui soit en même temps aussi étendu et aussi positif²³ ».

Cependant, la rhétorique de l'hégémonie politique qui va s'infiltrer de plus en plus dans la littérature et les arts à mesure que se développeront les projets de colonisation en France et en Grande-Bretagne, semble acquérir un autre sens dans l'article qui nous intéresse. Quand Gautier sort de la jonque après avoir assimilé tout ce qu'il y avait à voir, il est « émerveillé de cet art où sur un fond presque barbare se joue tant de finesse » (*Caprices*, p. 274). Par-delà des considérations politiques et d'actualité, le mot *barbare* évoque des questions d'esthétique, questions intrinsèquement liées à des notions plus vastes de culture, d'ethnicité, de race et plus généralement d'altérité.

Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse rappelle que le terme *barbare* dérive du sanscrit *barbara*, mot qui signifie « sot, stupide, formé par la reduplication de la syllabe *barb*, hurler²⁴ ». La définition précise que « [l]a plupart des peuples ont des termes génériques analogues, à l'aide desquels

19 « *Wherein is our superiority ? [...] Surely we are really more advanced than they [...] ; Surely that mighty thought of a PROGRESS in the life of nations is not an empty dream ; [...] in those countries the arts are mainly exercised to gratify the tastes of the few ; with us, to supply the wants of many. [...] May we not with reason and with gratitude say that we have, indeed, reached a point beyond theirs in the social progress of nations ?* » (John Tallis, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace*, 1852, vol. 1, p. 37-38).

20 Notion géographique assez floue au XIX^e siècle, mais qui embrasse généralement la partie sud de l'Espagne, l'Afrique du Nord, l'Égypte, le Moyen-Orient et d'autres régions qui faisaient partie de l'Empire ottoman.

21 Voir, par exemple, John Tallis, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace*, *op. cit.*, vol. 1, p. 66 et Malpière, *La Chine, mœurs, usages, costumes, art et métiers, peines civiles et militaires, cérémonies religieuses, monuments et paysages...*, *op. cit.*

22 « *Who came to a dead stop* » (« The Great Exhibition and the Little One », *Household Words*, 5 juillet 1851, p. 357).

23 [Anonyme], *Le Magasin pittoresque*, « Code pénal chinois », vol. 7 (1839), p. 223.

24 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 1866-1890, vol. II, p. 203.

ils désignent d'une manière universelle les hommes qui ne sont pas de leur race ». D'où l'applicabilité du mot à d'autres circonstances en deçà de l'usage ancien qui désignait le non-Grec (celui qui ne parle pas grec). Alors que le terme *barbare* peut faire référence à l'*étranger* dans le langage des Grecs et des Romains ou à celui qui envahit l'empire dans le cas des Romains, le même mot, lit-on plus loin, s'emploie plus récemment pour *sauvage* ou *non-civilisé*. Par extension, *barbare* a des connotations d'« inhumain », et de « grossier, sans règle, sans goût ». En tant que *non-civilisé*, le *barbare* ne peut donc être autre que l'inverse du *civilisé*. Dans l'esprit du locuteur, la notion du *barbare* est liée, consciemment ou non consciemment, à une volonté de se différencier de l'autre, dont la façon de se comporter ne se conforme pas aux normes sous lesquelles vit le *civilisé*. Pendant la période entre les deux guerres de l'opium²⁵, ce besoin de différenciation peut se traduire aussi sous forme de paradoxe. Ainsi Charles Dickens, en opposant « la grandeur » de la production anglaise à « l'extraordinaire petitesse » des produits de la dynastie impériale exposés à la Grande Exposition de 1851, utilise l'expression « *us outer barbarians* » (« nous autres barbares de l'extérieur ») pour évoquer avec sarcasme le point de vue présumé des Chinois à l'égard des Britanniques :

Allez du tissage de la soie et de la filature du coton de nous autres barbares de l'extérieur, aux boules d'ivoire méticuleusement sculptées de l'Empire fleuri, boule à l'intérieur de boule et cercle à l'intérieur de cercle, qui n'ont fait aucun progrès et qui n'ont aucune utilité terrestre depuis des milliers d'années²⁶.

Quand les excursionnistes descendent du pyroscaphe et passent dans l'enceinte qui abrite la jonque de Chine, ils traversent la frontière imaginaire qui sépare deux civilisations distinctes²⁷, chacune ayant son propre code culturel. C'est ainsi qu'au moment d'entrer dans l'autre monde, celui de la jonque, les Européens passent dans une zone dont les conventions dérivent de l'« autre » code, devenu désormais le dominant. Cependant, pour celui qui sait voir, qui sait repousser la « taie épaisse »

25 La première guerre de l'opium se déroule de 1839 à 1842 ; la deuxième guerre, de 1856 à 1860.

26 « *Go from the silk-weaving and cotton-spinning of us outer barbarians, to the laboriously-carved ivory balls of the flowery Empire, ball within ball and circle within circle, which have made no advance and been of no earthly use for thousands of years* » (Charles Dickens, « The Great Exhibition and the Little One », *art. cit.*, p. 358). Voir aussi Tallis, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace*, *op. cit.*, vol. 1, p. 118.

27 Ce même *trope* sert à aborder le caractère extra-européen de la Chine quand Gautier décrit la collection chinoise de Charles de Montigny que l'on pouvait voir au moment de l'Exposition universelle de 1855 : « Traversez une petite salle [...] et vous vous trouverez en pleine Chine » (Théophile Gautier et Richard Horne, « Collection chinoise », *Le Moniteur universel*, 6 juillet ; repris dans *Les Beaux-arts en Europe – 1855*, Paris, Michel Lévy, 1855-1856, t. 1, p. 150). Le déplacement est crucial afin de pouvoir voir *autrement*. Sur cette collection, voir l'édition des *Beaux-Arts en Europe* de Marie-Hélène Girard (Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Champion, 2011). La rédaction du présent article a précédé la publication de cette édition.

que « la routine ou l'éducation étendent sur [les] prunelles²⁸ », le vrai *barbare* ne se définit pas par son origine géographique. Le véritable barbare ne pourrait être que celui qui croit à l'idée du *barbara*, principe qui avait donné lieu à la rhétorique de *Barbarie*, à laquelle Gautier emprunte afin d'évoquer — non sans humour et ironie pour un public de tendance eurocentrique²⁹ — l'altérité d'un peuple d'une culture foncièrement *autre*.

Afin de comprendre un peuple si mystérieux, Gautier note comment un objet venant d'un autre pays « aussi hermétiquement fermé que la Chine [...] offre toujours un vif intérêt ; car un peuple, quelque mystérieux qu'il soit, trahit toujours son secret dans son travail ou dans son art » (*Caprices*, p. 265). La jonque en est l'exemple par excellence. Alors que le journaliste du *Illustrated London Times* voit dans sa rude construction, si radicalement différente de celle des vaisseaux anglais (ces « énormes structures scientifiques »), un signe des « préjugés insurmontables » et du « mépris pour tout ce qui est étranger » qui entravent tout progrès chez les Chinois³⁰, Gautier y voit un signe d'un autre ordre. Dans ce type de construction « moins rationnel », où la forme rectiligne associée aux structures modernes fait défaut, Gautier découvre un aspect vital de la culture et de l'esthétique chinoises : la courbe, dont les différentes manifestations dans l'architecture (les « toits retroussés ») et le mode d'habillement (les « souliers relevés en pointe ») témoignent de l'harmonie des formes « typiques » du pays³¹. Si, aux yeux des *civilisés* européens, et en particulier, aux yeux des écrivains progressistes, la jonque chinoise reste un objet de curiosité, l'idéogramme d'un pays figé dans un autre temps, d'un pays arrivé au dernier degré de son évolution en accord avec la doctrine du finalisme³², pour Gautier, le vaisseau offre plutôt l'occasion de rejoindre l'« autre » en essayant de déceler dans cet « objet de curiosité » son secret, son âme, sa manière de voir.

Cependant, ce type d'indicateur par lequel un objet, un fragment, serait signe de la culture d'où il est sorti est moins révélateur d'un peuple que ne le serait l'indigène lui-même :

28 L'importance de la vue informe toute l'œuvre de Gautier. La citation vient de son article, Théophile Gautier, « De la composition en peinture », *La Presse*, 22 novembre 1836.

29 Le terme « eurocentrique », plus récent, pourrait également s'appliquer ici.

30 *The Illustrated London News*, 20 mai 1848, p. 331.

31 « Ce mode de construction, qui offre plus de prise au vent, est sans doute moins rationnel que la forme rectiligne adoptée par les navigateurs modernes, mais il est plus gracieux. Cette courbe plaît à l'œil ; elle s'harmonise d'ailleurs très-bien avec les formes typiques du pays : toits retroussés, souliers relevés en pointe » (*Caprices*, p. 262).

32 « Here [...] is the doctrine of finality beautifully worked out, and shut up in the corner of a dock near the Whitebait-house at Blackwall [...]. Thousands of years have passed away, since the first Chinese junk was constructed on this model; and the last Chinese junk that was ever launched was none the better for that waste and desert of time » (Charles Dickens, « The Chinese Junk », *art. cit.*, p. 39). « Voici la doctrine de la finalité [du finalisme] admirablement élaborée, et enfermée au bout d'un dock près de Whitebait-house [restaurant dont la spécialité est la blanchaille] à Blackwall [...]. Des milliers d'années se sont écoulés depuis que la première jonque chinoise a été construite d'après ce modèle; et la plus récente jonque chinoise à être lancée n'en était point meilleure après tout ce gaspillage et ce "désert" du temps. »

[Q]u'est-ce que cela, lorsqu'on vit l'indigène lui-même, un être humain d'une race séparée depuis des milliers d'années du reste de la création, race à la fois enfantine et décrépète, civilisée quand tout le monde était barbare, barbare quand tout le monde est civilisé ; stationnaire au milieu des siècles qui s'écoulent et des empires qui disparaissent ; aussi nombreuse à elle seule que toutes les nations qui peuplent le globe, et pourtant ignorée comme si elle n'existait pas ? (*Caprices*, p. 265)

lit-on un peu plus loin dans l'article de Gautier.

Race, science et art

L'emploi dans ce passage du mot *race*, dont le sens reste encore flou (le *Dictionnaire de l'Académie* de 1835 donne quatre sens différents), témoigne d'un vif intérêt dans la diversité des peuples à une époque où l'étude des différents groupes humains gagne du terrain dans le domaine des sciences. L'*ethnographie*, terme admis par l'Académie française en 1835, et l'*ethnologie*, mot utilisé en 1839, mais qui ne figure dans le dictionnaire de l'Académie qu'à partir de son édition de 1932-1935, vont donner naissance, dans les dernières décennies du siècle, à l'*anthropologie*. Quoique la distinction entre les deux premiers termes prête souvent à confusion, selon les dictionnaires du temps, le terme *ethnographie* se réfère généralement à « l'étude et la description des divers peuples³³ » en tenant compte des facteurs comme la langue, les coutumes, et les institutions sociales, alors que l'*ethnologie*, plus spéculative, traite de « l'origine et la distribution des peuples³⁴ ». C'est à l'*ethnologie* que l'on associait l'étude des *racés*, terme qui se référait au principe des « subdivisions du genre *homo* considéré au point de vue de l'histoire naturelle³⁵ ». Ces études font un grand pas en avant grâce à des scientifiques comme Geoffroy Saint-Hilaire, dont l'hypothèse de l'unité de la composition organique, en rompant avec les classifications rigides des animaux, devait inspirer des générations de romantiques qui cherchaient à rompre avec les formules anciennes, devenues stagnantes, en faveur d'une vision unifiante et évolutive de l'univers³⁶.

Or, le lien entre ces sciences naissantes et l'art sera concrètement réalisé en 1837 avec l'ouverture au public du Musée de la Marine. Installé dans le Louvre, le musée va exposer, outre des modèles de bateaux et des pièces rapportées de voyages entrepris par des capitaines de la marine, quatre-vingt-onze « [a]ntiquités

33 *Dictionnaire de l'Académie française*, 1835, t. 1, p. 689.

34 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, t. 2, p. 1520.

35 Joseph Deniker, « Ethnographie, ethnologie », dans Marcelin Berthelot (dir.), *La Grande Encyclopédie*, 1885-1902, p. 648. Deniker reprend la pensée de l'anthropologue Pierre-Paul Broca (1824-1880).

36 Les exemples de l'application de cette vision unifiante à la littérature sont évidemment multiples : du principe des « espèces humaines » développé par Balzac jusqu'aux *Correspondances* de Baudelaire et à la poésie des symbolistes. De Gautier, on pourrait citer des poèmes tels que « Affinités », des nouvelles comme « Le pied de momie » et le roman *Sprite*, parmi d'autres exemples.

Fig. 4 « Musée de la Marine ». Gravure.
Le Magasin pittoresque, 1847, p. 13.

et objets fabriqués par divers peuples sauvages³⁷ » acquis en 1827 au moment de la vente de la collection de Vivant Denon, directeur du Louvre sous Napoléon³⁸. Dans une gravure publiée dans le *Magasin pittoresque* en 1847, on remarque dans une armoire de la salle principale du musée une figure de mandarin et d'autres *curiosités chinoises* (p. 13 ; voir fig. 4). En 1850, le Musée ethnographique, installé dans une salle contiguë au Musée de la Marine, ouvre ses portes. Les visiteurs pouvaient voir exposés dans de grands meubles et de longues vitrines-tables des « produits de l'art ou de l'industrie des peuples de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique et de l'Océanie³⁹ ». Au même étage se trouve le nouveau musée chinois et japonais⁴⁰, qui a bénéficié du don de trois cent quatre-vingt-cinq objets par Charles de Montigny

37 Voir Geneviève Bresc-Bautier, « Les Musées du Louvre au XIX^e siècle : les collections archéologiques et ethnologiques dans le conservatoire de l'art classique », *Le Musée et les cultures du monde. Actes de la table ronde organisée par l'École nationale du Patrimoine*, n° 5, 1999, p. 58.

38 Susana Guimarães, *Le Musée des antiquités américaines du Louvre (1850-1887). Une vision du collectionnisme américain au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, Centre de recherche en archéologie précolombienne, 1994, p. 9-11, 60-61.

39 Adolphe Joanne, *Paris illustré en 1870 et 1877. Guide de l'étranger et du Parisien*, 1879, p. 700. On trouve une gravure du Musée ethnographique à la p. 703.

40 Geneviève Bresc-Bautier, « Les Musées du Louvre au XIX^e siècle : les collections archéologiques et ethnologiques dans le conservatoire de l'art classique », *art. cit.*, p. 62. Sur ces trois musées, voir Bayle St. John, *The Louvre or, Biography of a Museum*, London, Chapman and Hall, 1855, p. 206-214.

(1805-1868), ancien consul à Shanghai qui, quelques mois avant la publication de l'article de Gautier sur la jonque, avait négocié l'octroi de la concession française située dans cette ville⁴¹. Exposée à l'Exposition universelle de 1855, la collection de Montigny, fait l'objet d'un long article que Gautier fait paraître dans *Le Moniteur universel* du 6 juillet 1855.

Les interférences entre science, humanité et art se retrouvent dans le discours esthétique du temps, et plus particulièrement dans les considérations sur la beauté. Comment le beau, auquel on accordait traditionnellement une nature absolue et invariable — *stationnaire* pour ainsi dire — peut-il être si *variable* dans ses manifestations ? « Ce beau, si difficile à rencontrer, est plus difficile encore à fixer. Il subit absolument, comme les habitudes, comme les idées, toutes sortes de métamorphoses⁴² », écrit Delacroix en 1857. Alors que les ethnologues et les ethnographes parlent des *variétés* de l'espèce humaine, Delacroix se réfère aux *variations* du beau. De son côté, Gautier, dans un article intitulé « Du Beau dans l'Art » qu'il publie deux ans avant de faire paraître son feuilleton consacré à la jonque chinoise, fait référence aux « types modifiés par le climat, le temps, le costume, les mœurs, et surtout par la manière de voir et le style de l'artiste⁴³ ». Or, à l'exception des deux derniers éléments qui sont de nature subjective (nous y reviendrons), ce sont des facteurs qui sont également pris en compte par les ethnologues et les ethnographes dans leur distinction des différents groupes humains les uns des autres.

L'idée d'une typologie du beau sera favorisée à cette époque par le développement et l'expansion du réseau de communications, notamment les chemins de fer et le bateau à vapeur, qui auront pour effet de multiplier le contact entre artistes et divers peuples. « Grâce à eux, l'art devient cosmopolite⁴⁴ », note Gautier en 1846. La topographie de l'exposition ne sera plus dominée par des modèles basés sur un classicisme fade et dépassé. Au Salon de 1846, Gautier note que « des types entièrement neufs ont fait leur première apparition⁴⁵ ». Lors du Salon de 1849, à peine deux mois après sa visite de la jonque chinoise à Londres, Gautier est ravi de voir à quel point les frontières de l'art commencent à disparaître. Le critique mentionne en particulier la production picturale d'une « petite colonie » d'artistes qu'il nomme « les Africains⁴⁶ » et qu'il rapproche des « Romains », ces peintres qui s'étaient installés à Rome, la capitale de l'art au temps où le *beau* se définissait presque exclusivement par rapport au modèle gréco-romain. Désormais, « Rome » se déplace vers l'Orient et le *beau* se relativise. Les anciennes écoles (italienne, flamande, espagnole, française) doivent dorénavant faire place à « une seule école universelle, où seront représentés les types de l'humanité entière, et les aspects

41 La proclamation de la concession française à Shanghai date du 6 avril 1849.

42 Eugène Delacroix, « Des variations du beau », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1857, p. 912 ; réimprimé dans *Écrits sur l'art* (Paris, Séguier, 1988), où la date est indiquée par erreur : 15 juillet 1857.

43 Théophile Gautier, « Du Beau dans l'Art : Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer », *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1847, p. 902.

44 Théophile Gautier, « Salon de 1846 », *La Presse*, 31 mars 1846.

45 *Ibid.*

46 Parmi les peintres associés aux « Africains » sont Eugène Delacroix, Alexandre-Gabriel Decamps, Prosper Marilhat, Eugène Fromentin, et Théodore Chassériau.

multiformes de la planète que nous habitons. Les artistes ne se borneront plus à reproduire un idéal unique ». Dans ce mouvement vers la *cosmopolitisation* du *beau* — si l'on peut dire — il s'agit d'aller au-delà du paradigme esthétique établi par les *civilisés* occidentaux pour faire admettre les beautés *barbares* qui, traditionnellement, en avaient été exclues : « La beauté indoue, la beauté arabe, la beauté turque, la beauté chinoise viendront varier de leurs charmes exotiques la monotonie du type européen⁴⁷. » Sous-tendant l'apologie de l'élargissement de l'art, on détecte une allusion à l'effet correcteur que ce mouvement pourrait avoir sur l'eurocentrisme. En voyant représentées les multiples formes de vie humaine et végétale, le spectateur concevra que « son devoir est de visiter ses frères inconnus et de feuilleter jusqu'au bout le beau livre de la création ». « Qui sait — ajoute le critique — les résultats que cet enseignement muet peut avoir pour la civilisation ? » Ceci dit, Gautier s'empresse de différencier « la civilisation bête » de « la civilisation intelligente ». Aux *civilisés* absorbés par leurs intérêts commerciaux jusqu'au point d'imposer des redingotes aux Turcs et de vendre des étoffes imperméables dans des terres arides s'opposeront ceux qui, tout en portant les bienfaits de la science de l'Occident aux *barbares*, « prendrai[en]t d'eux la beauté et la poésie⁴⁸ ». « Il est temps que les peuples se connaissent entre eux et se visitent, sans rien sacrifier toutefois de leur originalité primitive », avait observé Gautier en 1846 à propos de l'utilité de la mission commerciale de Chine, dont l'objectif mercantile lui semblait toutefois moins évident pour un peuple « dont la vie est fixée d'avance par des rites inflexibles⁴⁹ ».

Inscrire le barbare

Dès les années 1840, les écrits de Gautier témoignent d'une conscience de la problématique que posent la dichotomie de *barbare* / *civilisé* et les contradictions inhérentes à sa logique⁵⁰. En partant pour l'Espagne, ce voyageur avide, la lorgnette en main, annonce qu'il va « prendre le signalement de l'univers⁵¹ ». Il ne s'agit pas d'aborder ces « grandes considérations poétiques et politiques que l'on peut très bien écrire sans aller dans le pays », mais de tenir compte, tel un ethnographe, de « ces mille petits détails⁵² » qui différencient un peuple d'un autre. Attentif à la spécificité culturelle des populations indigènes, il ne manquera pas de noter l'effet de nivellement qu'exerçait l'intrusion civilisatrice sur la forme et la couleur locales.

47 Théophile Gautier, « Salon de 1849 », *La Presse*, 7 août 1849.

48 *Ibid.* Gautier pense sans doute au nombre croissant de peintres « Orientalistes », ainsi qu'aux poètes et écrivains voyageurs qui se laissent inspirer des terres de l'Orient dans leurs œuvres.

49 Théophile Gautier, « Exposition des échantillons et des modèles rapportés par la mission commerciale de Chine », *art. cit.*, p. 493.

50 L'effet néfaste de la « civilisation » sur les formes distinctives de la culture d'un peuple est un *topos* qui remonte aux premiers écrits de Gautier. Le voyage en Espagne en 1840 fournira l'occasion de réfléchir plus particulièrement sur le paradoxe du *civilisé* par rapport au *barbare*.

51 Théophile Gautier, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. I », *La Presse*, 27 mai 1840 ; repris dans Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio), 1981, p. 26.

52 Théophile Gautier, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. III », *La Presse*, 7 août 1840 ; repris dans Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, *op. cit.*, p. 50.

« C'est un spectacle douloureux pour le poète, l'artiste et le philosophe, de voir les formes et les couleurs disparaître du monde, les teintes se confondre et l'uniformité la plus désespérante envahir l'univers sous je ne sais quel prétexte de progrès⁵³ », observe-t-il. Cependant, il n'est pas question ici d'opposer le particularisme à l'universalisme. Sous-tendant cette observation, on détecte plutôt la remise en cause de la notion d'*être civilisé* au XIX^e siècle. C'est cette même préoccupation si inquiétante qui hante Gautier après avoir vu la cathédrale à Burgos :

Quels hommes étaient-ce donc que ceux qui exécutaient ces merveilleuses constructions ? [...] La race en est-elle donc perdue ? Et nous, qui nous vantons d'être civilisés, ne serions-nous, en effet, que des barbares décrépits ? [...] J'ai honte de moi-même et de mon époque, où il faut tant d'efforts pour produire si peu de chose⁵⁴.

Cependant, si « l'individualité locale de l'homme » telle qu'on la trouve dans les « pays barbares⁵⁵ » ne peut se soustraire à l'effet homogénéisant de la civilisation occidentale, l'ethnographie semble au moins offrir à l'art un moyen d'inscrire, sinon de préserver la spécificité du *barbare*. Ainsi, dans son « Salon de 1857 », Gautier va noter avec enthousiasme : « Aujourd'hui, un sens nouveau, que l'on pourrait nommer en attendant ethnographique, s'est développé, grâce au chemin de fer et au bateau à vapeur⁵⁶ ». Plusieurs peintres connus aujourd'hui sous le nom d'orientalistes sont associés à ce genre d'art (Eugène Fromentin, Alexandre-Gabriel Decamps, Jean-Léon Gérôme, Léon-Auguste Belly, Henri de Chacaton et Félix-François-Philibert Ziem). Mais c'est un sculpteur, Charles Cordier (1827-1905), qui semble avoir réalisé d'une manière particulièrement convaincante la fusion de l'ethnographie — et de l'étude des *racés* en particulier — et de l'art. Pour Gautier, Cordier « a compris le sentiment *ethnographique*, le besoin de connaître les races étrangères, les diverses nations meublant la planète, qui est une des tendances symptomatiques de notre époque⁵⁷ ». À propos de la série de « curieux bustes » que Cordier a exécutés des races de l'Algérie, Gautier, qui avait lui-même voyagé dans ce pays en 1845, note comment « l'observation la plus exacte s'unit à un excellent sentiment plastique ». Les « types de Cordier réunissent toutes les conditions de l'anthropologie et de la statuaire⁵⁸ », ajoute Gautier. Ses études de différents peuples observés lors de ses voyages ont servi à la création d'une cinquantaine de bustes représentant les divers « types ethniques » que l'on pouvait voir dans la Galerie d'anthropologie au

53 Théophile Gautier, « Grenade », *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1842 ; repris dans Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 263.

54 Théophile Gautier, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. IV- deuxième partie », *La Presse*, 17 août 1840 ; repris dans Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 67-68.

55 Voir Théophile Gautier, « Le Palais de Cristal. Les Barbares I », *La Presse*, 5 septembre 1851 ; repris sous le titre « L'Inde. I », dans *Caprices*, p. 282. Ce texte est entré sous le titre de « L'Inde à l'Exposition universelle de Londres » dans Théophile Gautier, *L'Orient*, Paris, G. Charpentier, 1877, t. 1, p. 299-343.

56 Théophile Gautier, « Salon de 1857. XVIII », *L'Artiste*, 1^{er} novembre 1857, p. 129.

57 Théophile Gautier, « Salon de 1857. XXI », *L'Artiste*, 22 novembre 1857, p. 183. C'est Gautier qui souligne.

58 *Id.*

Museum national d'Histoire naturelle à Paris. Ethnographie et art se confondaient et s'étaient devant le public pour leur édification non seulement scientifique, mais aussi esthétique. « Toute race a sa beauté qui diffère de celle des autres races⁵⁹ », observera Cordier devant la Société d'anthropologie en 1862.

Aller en Chine = être un autre

Cependant, en fin de compte, pour saisir l'essence du *barbare*, pour connaître ces « frères inconnus » et pour comprendre leur sens artistique, les systèmes de classification et de typologie font défaut. La problématique du *barbare* et du *civilisé* semble impliquer la nécessité d'aller au-delà du concept de relativisme culturel. Quoique la typologie et l'ethnographie soient utiles à définir, à inscrire, et dans une certaine mesure, à « maîtriser » la notion du *barbare*, il reste quelque chose qui échappe à la grille, qui n'entre pas dans le schéma de définitions établies de *race* et de *non-civilisé*. Il y a des moments où, aux yeux de l'auteur (et par extension, à ceux des Occidentaux), l'étrange reste étrange, curieux et même « laid ». « [D']après nos idées de beauté, qui se rapportent malgré nous au type grec, ces virtuoses chinois étaient laids, mais d'une laideur pour ainsi dire jolie, gracieuse et spirituelle⁶⁰ », observe Gautier en se référant aux quatre jeunes Chinois à bord du vaisseau. Au moment de s'approcher de ceux dont les prototypes sont foncièrement autres, cet ancien élève du peintre Rioult⁶¹ voit surgir du fond de la mémoire le modèle antique. D'où une inquiétude devant l'autre dont la logique reste occulte. Dans son article sur la visite au vaisseau chinois à Londres, Gautier laisse entrevoir la manière dont cette *inquiétante étrangeté*⁶² entre en jeu devant les Chinois rencontrés à bord de la jonque :

Rien ne nous intéresse comme de voir un individu authentique d'une race humaine que l'on rencontre rarement en Europe. Sous cette peau bronzée, cet angle d'une ouverture différente, ce crâne bossué de protubérances qui ne sont pas les nôtres, nous cherchons à deviner en quoi l'âme de ce frère inconnu,

59 Charles Cordier, « Rapport de Charles Cordier : Types ethniques représentés par la sculpture », *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris, séance du 6 février 1862*, 1862, p. 66 ; cité par Laure de Margerie, « Le plus beau nègre n'est pas celui qui nous ressemble le plus... », dans *Charles Cordier, l'autre et l'ailleurs*, 2004, p. 28. Dans la Galerie anthropologique au *Museum*, la qualité esthétique des bustes de Cordier a dû trancher avec l'aspect macabre les spécimens naturels, tels que les têtes de provenance africaine qui avaient été séchées au soleil.

60 *Caprices*, p. 266. En rendant compte de la collection chinoise de Montigny en 1855, Gautier élabore sur sa perception de la manière chinoise de comprendre l'art : « Les autres nations, à commencer par les Grecs, [...] cherchent le beau idéal ; les Chinois cherchent le laid idéal ; ils pensent que l'art doit s'éloigner autant que possible de la nature [...]. La belle malice de rendre les choses comme elles sont ! et le rare effort d'imaginative ! Ce n'est pas ainsi qu'un artiste prouve sa puissance créatrice [...] » (Théophile Gautier, *Les Beaux-arts en Europe*, *op. cit.*, p. 131-132). Le renversement esthétique par lequel le beau chinois devient le laid aux yeux des Européens est une extension de la dichotomie du *barbare* / *civilisé*.

61 Gautier est entré dans l'atelier du peintre Louis-Edouard Rioult (1790-1855) en 1829. Il y était encore quand Nerval venait le recruter pour participer à la Bataille d'*Hernani* en février 1830.

62 Ce terme s'emploie ici dans le sens freudien.

adorant d'autres dieux, exprimant d'autres idées avec une autre langue, ayant des croyances et des préjugés spéciaux, peut ressembler à notre âme ; nous cherchons avidement à deviner, au fond de ces yeux où le soleil d'un hémisphère opposé a laissé sa lumière, la pensée dans laquelle nous pourrions communier et sympathiser. (*Caprices*, p. 265-266)

Dans ce passage, le discours de la barbarie fait place à un discours d'altérité. Les traits qui définissent le non-Occident : la couleur de la peau, la forme du crâne ne sont pas « les nôtres ». Les principales qualités culturelles (religion, idées, langage, croyances, préjugés) sont toutes autres. Pour ces éléments, il n'y a pas d'analogies claires entre les matelots chinois et *nous* (ceux de l'Ouest). Comme Gautier le notera plus loin, les Chinois opèrent selon « un autre ordre d'idées » (*Caprices*, p. 268). Cependant, cette enquête dépasse ce qui peut être quantifié. Il y a aussi un mouvement vers la découverte des rapports entre soi (*nous*) et *l'autre*, « ce frère inconnu ». Il y a la recherche d'une similitude dans l'altérité, un effort de trouver en *l'autre* « la pensée » qui permettrait au *nous* et à *l'autre* de communier.

« Pour aller en Chine, » le premier pas est donc critique. Car en franchissant l'enceinte qui démarque l'espace de *l'autre*, les Occidentaux quittent, ou du moins mettent en attente, le principe organisateur qui avait jusqu'alors défini leur façon de voir le monde. « Les Chinois ont une manière d'envisager l'art qui leur est toute particulière⁶³ », note Gautier dans son compte rendu de la collection chinoise de Montigny à l'Exposition universelle de 1855. Passer dans l'enceinte de *l'autre* permet de reconnaître, voire d'accepter cette autre « manière d'envisager ». Cependant, le fait de reconnaître ou d'accepter n'implique pas nécessairement l'appropriation de cette manière d'être dans le monde. Certaines remarques de Gautier révèlent jusqu'à quel point l'altérité du Chinois a dû troubler le critique qu'il était, et jusqu'à quel point l'impulsion de sa propre culture reste puissante. En comparant les produits chinois exposés au Palais de Cristal en 1851 avec ceux d'autres pays *barbares*⁶⁴, par exemple, Gautier n'hésite pas à dire : « les Chinois ne sont pas des barbares, mais des civilisés au dernier degré de décrépitude, presque tombés en enfance. [...] Au fond, ils sont affreusement bourgeois⁶⁵. » Comme nous avons pu le constater plus haut⁶⁶, Gautier n'est pas le seul critique à noter la qualité médiocre de l'exposition chinoise. La réaction plutôt négative a sans doute été au moins partiellement justifiée. La majeure partie des articles chinois exposés avait été fournie par des importateurs et des fabricants britanniques pour qui la bourgeoisie représentait une part importante

63 Théophile Gautier, *Les Beaux-arts en Europe*, op. cit., t. 1, p. 131.

64 Il s'agit, parmi d'autres, de l'Inde, de la Turquie, de l'Égypte, et plus généralement des pays du Moyen-Orient.

65 Théophile Gautier, « Le Palais de Cristal. Les Barbares. II », *La Presse*, 11 septembre 1851 ; réimprimé dans *Caprices*, p. 325. Cet article a été inséré en 1877 dans Théophile Gautier, *L'Orient*, op. cit., t. 1, p. 345-365, où il porte titre « Les Barbares modernes à l'Exposition universelle à Londres ». Sur cet article, voir Sarga Moussa, « Les Barbares modernes », *L'Orient de Théophile Gautier, Bulletin de la Société Théophile Gautier*, vol. 12 (1990), t. 2, p. 319-330. Notons toutefois que le titre « Les Barbares modernes » n'est accordé à cet article qu'après la mort de Gautier. L'expression « barbares modernes » ne figure pas dans les articles sur l'Exposition de Londres que Gautier fait paraître en 1851.

66 Voir *supra* la critique mordante qu'en fait Charles Dickens et la note 26.

Fig. 5 Charles Cordier. « Chinois », buste en bronze émaillé doré (1853). Hamilton, Art Gallery of Hamilton. Les modèles en plâtre du Chinois et de son épouse ont été exposés au Salon de 1852.

du marché visé. Ainsi pouvait-on voir des matières premières pour la fabrication de la porcelaine, différentes espèces de thé, des nids d'oiseau, ainsi que des objets plus traditionnels : potiches, paravents, articles de laque, etc.⁶⁷ L'année suivante, Gautier emprunte un ton ironique similaire quand il semble s'en prendre au sculpteur ethnographique Charles Cordier, qui exposait deux bustes en plâtre représentant un mandarin et son épouse⁶⁸ (fig. 5) au Salon de 1851-1852, d'avoir pris « une peine inutile de modeler sérieusement ces magots, espèces de vieux enfans ratatinés et précocement caducs⁶⁹ ». Ces deux textes datent de la période entre les deux guerres de l'opium, une époque où l'on rencontrait encore assez rarement des Chinois en Europe. D'où une tendance à associer l'image du peuple chinois aux produits

67 Voir *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Official Description and Illustrated Catalogue*, London, W. Clowes and Sons, 1851, vol. III, p. 1418-1425.

68 Ces deux bustes ont été plusieurs fois traduits en bronze. Voir Laure de Margerie et Édouard Papet (commissaires de l'exposition), *Charles Cordier, l'autre et l'ailleurs*, *op. cit.*, p. 22-25, p. 60-61, p. 156-158.

69 Théophile Gautier, « Salon de 1852 », *La Presse*, 10 juin 1852. En revoyant ces bustes à l'Exposition universelle de 1855, Gautier les qualifie de « purs types de l'empire du Milieu qui grimacent avec un sérieux jovial sur les piédouches » (*Les Beaux-arts en Europe*, t. 1, p. 130).

importés de leur pays et surtout aux omniprésentes *curiosités* chinoises. « Les Chinois ne sont pas vrais », déclare Gautier sur un ton provocateur dans son « Salon de 1852 ». Dans l'absence physique de l'indigène, le Chinois est une invention de l'esprit européen, « un peuple de porcelaine et de laque, qui n'existe qu'à l'état de théière ou de paravent⁷⁰ ». C'est sur cette même configuration de porcelaine et de laque que reposent son poème de jeunesse – souvent cité – auquel Gautier avait accordé le titre de « Chinoiserie » (1834) et « Le Pavillon sur l'eau, nouvelle chinoise » (1846). C'est une construction imaginaire, un rêve que la réalité de l'arrivée de « la Chine » sous forme de jonque dans la Tamise commençait à bousculer, sans pour autant que le « pays des paravents et des porcelaines » soit jamais complètement effacé de la conscience de Gautier. Même après avoir accueilli en 1862 Tin[g]-Tun-Lin[g], qui devait servir de tuteur de chinois pour ses deux filles, Gautier garde ce *topos* à l'esprit quand, trois ans plus tard, il écrit à Estelle, sa fille cadette : « Personne ne me dit rien du Chinois. Cet aimable magot est-il retourné au pays des paravents et des porcelaines⁷¹ ? »

Pourtant, l'effondrement de cette vieille construction après la deuxième guerre de l'opium et l'ouverture d'autres ports commerciaux en Chine n'échappent pas à l'œil de Gautier. En rendant compte du pavillon chinois à l'Exposition universelle de 1867, il note que « depuis la prise de Pékin, l'empire du Milieu n'est plus un pays aussi chimérique qu'autrefois ; il passe du rêve à la réalité⁷² ». De même, en observant une troupe d'acrobates japonais venue à Paris au même moment, Gautier s'éloigne de la rhétorique de *barbare* / *civilisé* et de *laid* / *beau* qu'elle implique, pour prôner une esthétique plus inclusive : « L'esthétique de la beauté aux races européennes est évidemment à refaire ou du moins à compléter ; il y a bien des manières d'être jolies trouvées par les Chinoises, les Japonaises, les Mongoles, que nous ne soupçonnions pas⁷³. »

Cependant, dès 1849, il est évident que les apparents paradoxes dans la pensée de Gautier tiennent plus à ses préférences personnelles dans le domaine de l'art qu'à des contradictions dans son esthétique. Car au lieu de s'écarter de « cet autre ordre d'idées », si éloigné qu'il soit de la norme occidentale, Gautier trouve dans cette optique *barbare* l'appel d'un voyage vers l'autre, vers ce « frère inconnu ». Son article inspiré par la visite de la jonque chinoise en est la preuve. Plutôt qu'un acte d'appropriation de l'autre culture par le rêve ou par l'objet fabriqué, « aller

70 Théophile Gautier, « Salon de 1852 », *La Presse*, 10 juin 1852.

71 Lettre écrite de Russie et datée du 29 juillet 1865 (Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veyseyre, 1995, t. 9, p. 92). Sur Tin-Tun-Ling et Gautier, voir Stephan Von Minden, « Une expérience d'exotisme vécu : "le Chinois de Théophile Gautier" », dans *L'Orient de Théophile Gautier, Bulletin de la Société Théophile Gautier*, op. cit., t. 1, p. 35-52 et Judith Gautier, *Le Second rang du collier, souvenirs littéraires*, Paris, L'Harmattan (Les Introuvables), 1999.

72 Théophile Gautier, « Autour de l'Exposition (II) », *Le Moniteur universel*, 19 mai 1867 ; article repris dans Théophile Gautier, *L'Orient*, sous le titre de « Chinois et Russes à l'Exposition universelle de Paris, 1867 », (op. cit., t. 1, p. 257).

73 *Le Moniteur universel*, 12 août 1867 ; article réimprimé en partie dans Théophile Gautier, *L'Orient*, sous le titre de « La Troupe du Taïcoun », et daté par erreur du 29 août 1867 (op. cit., t. 1, p. 292-293).

en Chine » comme le propose Gautier dans son article du 25 juin 1849, implique le transfert momentané à une autre façon de voir : « être pour quelque temps un autre [...] habiter sa cervelle, [...] voir la nature à travers ses yeux⁷⁴ », écrit Gautier en résumant en 1856 sa manière d'opérer comme critique d'art. En devenant l'autre, le critique devient *barbare*. Sujet et objet se confondent, mais pour un instant seulement. À la fin, que l'on soit *barbare* ou *civilisé* a moins d'importance que l'acte de déplacement vers l'autre. « Admire un grand artiste, c'est s'incarner avec lui, entrer dans le secret de son âme ; [...] l'œil perdu dans un livre ou dans une toile, nous assimilant le poète ou le peintre par une espèce d'*avatar* intellectuel⁷⁵ », a déjà fait observer Gautier à ses lecteurs. Or, dans la problématique du *barbare* et du *civilisé*, l'*avatar* intellectuel n'est ni *barbare* ni *civilisé*, mais les deux en même temps sans être dominé ni par l'un ni par l'autre.

⁷⁴ Théophile Gautier, « Prospectus », *L'Artiste*, 14 décembre 1856, p. 3.

⁷⁵ Théophile Gautier, « L'Académie royale de musique — Représentation au bénéfice de Mlle Taglioni », *La Presse*, 1^{er} juillet 1844.

Références

- GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-arts en Europe*, Paris, Michel Lévy, 2 vol., 1855-1856.
———, *Caprices et Zigzags*, 2^e édition, Paris, Hachette, 1856.
———, *Correspondance générale*, Genève et Paris, Librairie Droz, 12 vol., 1985-2000 (éd. de Claudine Lacoste-Vesseyre).
———, *L'Orient*, Paris, G. Charpentier, 2 vol., 1877.
———, *Voyage en Espagne*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio), 1981.

Articles parus dans *L'Artiste* :

- , « Prospectus », 14 décembre 1856, p. 1-4.
———, « Salon de 1857 », 1^{er} novembre 1857, p. 129-132.
———, « Salon de 1857 », 22 novembre 1857, p. 183-185.

Articles parus dans la *Revue des deux mondes* :

- , « Grenade », 15 juillet 1842, p. 251-293.
———, « Du Beau dans l'Art : Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer », 1^{er} septembre 1847, p. 887-908.

Articles parus dans *La Presse* :

- , « De la composition en peinture », 22 novembre 1836.
———, « En Chine », 25 juin 1849.
———, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. I », 27 mai 1840.
———, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. III », 7 août 1840.
———, « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste. IV (deuxième partie) », 17 août 1840.
———, « L'Académie royale de musique — Représentation au bénéfice de Mlle Taglioni », 1^{er} juillet 1844.
———, « Salon de 1846 », 31 mars 1846.
———, « Exposition des échantillons et des modèles rapportés par la mission commerciale de Chine », 27 août 1846.
———, « Salon de 1849 », 7 août 1849.
———, « Le palais de Cristal. Les Barbares I », 5 septembre 1851.
———, « Le palais de Cristal. Les Barbares II », 11 septembre 1851.
———, « Salon de 1852 », 10 juin 1852.

[ANONYME], « Code pénal chinois », *Le magasin pittoresque*, vol. 7 (1839), p. 223-224.

- BRESC-BAUTIER, Geneviève, « Les Musées du Louvre au XIX^e siècle : les collections archéologiques et ethnologiques dans le conservatoire de l'Art classique », *Le Musée et les cultures du monde. Actes de la table ronde organisée par l'École Nationale du Patrimoine*, n° 5, Paris, ENP, 1999.
- CORDIER, Charles, « Rapport de Charles Cordier. Types ethniques représentés par la sculpture », *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris, séance du 6 février 1862*, Paris, Masson, 1862, p. 65-68.
- DELACROIX, Eugène, « Des variations du beau », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1857, p. 908-919.
- DENIKER, Joseph, « Ethnographie, ethnologie », dans Marcel Berthelot (dir.), *La Grande Encyclopédie*, Paris, H. Lamirault et cie, 1885-1902, vol. XVI, p. 647-649.
- DICKENS, Charles et Richard HORNE, « The Great Exhibition and the Little One », *Household Words*, 5 juillet 1851, p. 356-360.
- , *Miscellaneous Papers*, New York, Walter J. Black, Inc., s.d.
- Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin-Didot Frères, 2 t., 1835.
- GUIMARÃES, Susana, *Le Musée des antiquités américaines du Louvre (1850-1887). Une vision du collectionnisme américain au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, Centre de recherche en archéologie précolombienne, 1994.
- JOANNE, Adolphe, *Paris illustré en 1870 et 1877. Guide de l'étranger et du Parisien*, troisième édition, Paris, Hachette, 1879.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 12 vol., 1866-1890.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 4 t., 1872-1877.
- MALPIÈRE, D. Bazin de, « Prospectus », *La Chine, mœurs, usages, costumes, art et métiers, peines civiles et militaires, cérémonies religieuses, monuments et paysages...* Paris, Firmin-Didot, t. 1, 1825.
- MARGERIE, Laure de et Édouard PAPET (commissaires de l'exposition), *Charles Cordier, l'autre et l'ailleurs*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004.
- TALLIS, John, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace*, London et New York, John Tallis & Co., 2 vol., 1852.
- The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Official Description and Illustrated Catalogue*, London, W. Clowes and Sons, 3 vol., 1851.

Articles parus dans *The Illustrated London News* (tous les articles sont anonymes) :

- , « The Chinese Junk, "Keying" », 1^{er} avril 1848, p. 220 et 222.
- , « Chinese Junk », 19 mai 1848, p. 5.
- , « The Chinese Junk in the East India Docks », 20 mai 1848, p. 331-332.
- , « From London Bridge to the River Medway », 26 mai 1849, p. 366.