

BARBARA SOSIEŃ  
Instytut Filologii Romańskiej  
Uniwersytet Jagielloński

## DU CHÂTEAU AUX TRÉTEAUX, ALLER ET RETOUR : LA MÉLANCOLIE. ANALYSE TEXTUELLE DE *CAPITAINE FRACASSE* DE THÉOPHILE GAUTIER

J'ai honte de montrer tant de mélancolie (Pierre Corneille, *Horace*, 1640)

Aussi je redoutais cette mélancolie  
Où j'ai vu si longtemps mon âme ensevelie (Jean Racine, *Andromaque*, 1667)

O mélancolie enchanteresse ! (...) Combien vous surpassez les turbulants plaisirs, la gaité folâtre, la joie emportée (...) (Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1761)

D'où vient à l'homme cette volupté de la mélancolie ? (Senancour, *Obermann*, 1804)

Le Soleil noir de la Mélancolie (Gérard de Nerval, *El Desdichado*, vers 1853)

Sur la bruyère longue infiniment  
Voici le vent cornant Novembre  
(...)  
Les sceaux et les poulis  
Grincant et criant  
Toute la mort, dans leurs mélancolies (Emile Verhaeren, *Le Vent*, 1895)

La critique considère volontiers *Le Capitaine Fracasse*, ébauché par Théophile Gautier dès 1838 et laissé mûrir pendant un quart du siècle, comme « l'aboutissement d'une longue aventure créatrice », selon l'expression de Jean-Claude Brunon<sup>1</sup>, une sorte d'*opus magnum* couronnant la carrière de l'écrivain. Pourtant, c'est amputer son oeuvre que de voir en *Capitaine...* un chant de cygne puisque, après la parution du roman en 1863, une dizaine de textes a vu le jour, dont particulièrement le roman *Spirite*, en 1866. Si le mariage de la stricte chronologie et de la métaphore orographique était possible, on dirait volontiers que *Spi-*

---

<sup>1</sup> J.-C. Brunon, *Le décor mythique du Capitaine Fracasse*, "Bulletin de la Société Théophile Gautier" 1988, 10, p. 67-80.

rite suit *Le Capitaine...* de très près et en synthétise le versant solaire, soit l'adret de l'univers thématique, esthétique et spirituel de l'écriture de Gautier. Image pour image, *Le Capitaine...* serait alors à situer du côté de l'ubac. On reconnaît que, vers la fin de sa carrière d'écrivain et une trentaine d'années après *Mademoiselle de Maupin* (1835), Gautier crée les textes s'organisant en une triade révélatrice autant de l'évolution que de la permanence de son imaginaire romanesque. Cependant, si les trois volets du triptique en question : *Mademoiselle de Maupin*, *Le Capitaine...* et *Spirite* se complètent, ils présentent aussi des particularités bien distinctes.

Comme le titre de notre article le suggère, l'univers de *Capitaine Fracasse* est spatialisé par deux jalons : château et théâtre. Dans l'imaginaire, le premier, le château, figure, d'emblée, la stabilité (bien qu'il soit pluriel, puisqu'il y a beaucoup de châteaux dans le roman). On tient le second jalon, le théâtre ambulante, pour essentiellement instable. Le rapport entre ces deux entités se laisse appréhender moyennant une réflexion sur la figuration, fonction et signification de la mélancolie. Cette dernière est inscrite dans l'imaginaire et le discours gautieriste avec tant d'insistance et se situe à tant de niveaux de l'oeuvre (la fréquence d'emploi du vocable le confirme) qu'on s'étonne du soleil bleu, et non noir, à l'enseigne de la misérable auberge de Chirriguirri où s'abritent les comédiens ambulants. En effet, le bleu céleste s'y trouve comme par hasard et ne correspond aucunement à la réalité du misérable gîte : « Quelle raison avait fait choisir « le soleil bleu » pour montre de cette hôtellerie? (...) Le peintre qui avait tracé cette image ne possédait plus sur sa palette que du bleu (...) »<sup>2</sup>. De même, les « trois cigognes d'or sur champ d'azur » (15) sur le blason du Baron ont de quoi surprendre dans sa demeure désolée et agonisante. Nous y reviendrons.

Les événements de la fiction romanesque embrassent un an et demi environ. Au prime abord, l'expérience vécue du personnage principal, partant son année d'apprentissage (bien qu'il soit discutable d'appliquer au roman de Gautier les critères formels du roman de formation) semble facile à résumer. Le Baron de Sigognac végète dans son château ruiné, le quitte, se lance dans une aventure théâtrale, lors de laquelle il butte aux autres châteaux qui surgissent sur son passage et en marquent les étapes, gagne et perd, pour, finalement, quitter les tréteaux et revenir au château. Ainsi, son parcours trace comme un cercle, où le point d'arrivée embrasse le point de départ : la boucle se referme, les deux jalons fondamentaux sur lesquels se greffe l'expérience de Sigognac, retournent à leur place...

Or ce résumé est un solécisme, ou plutôt un leurre. Dans la fiction romanesque, le théâtre semble empiéter sur le château, les deux entités se télescopent et entrent en un jeu complémentaire de significations. Les comédiens se présentent dans le castel dès le début de l'intrigue. Dès lors, elle suivra le rythme des déplacements qui marquent les étapes de la vie ambulante de la troupe, au gré des spectacles joués, rôles adoptés, pièces discutées et/ou répétés, costumes et déguisements endossés. Parallèlement, les événements et les personnages *extra-théâtraux* sur-

<sup>2</sup> T. Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, Gallimard, Paris 1961, chap. III, p. 65–81. Dorénavant, toutes les citations et allusions renverront à cette édition, et les chiffres entre parenthèses indiqueront la page.

gissent et dynamisent l'action, complexe et polymorphe : ils ont tous partie liée avec l'univers du château, et cela à tous les niveaux de l'oeuvre. Effectivement, il importe de tenir compte de ces péripéties provenant de l'univers étranger au théâtre, car, semble-t-il, le rapport entre les deux univers n'est pas celui d'antithèse mais bien d'inversion. A savoir, *l'effet théâtre* concerne non seulement les acteurs professionnels ou devenus tels mais aussi bien d'autres personnages de l'univers représenté du roman.

Plusieurs épisodes le corroborent, et celui de faux brigands d'Agostin, dans la première partie de l'oeuvre, l'illustre à merveille. Agostin est un brigand vrai, vit en marge de la société, sait voler et tuer mais, lorsque les comédiens se trouvent sur son chemin, pour réussir son coup, il fabrique de faux brigands, armés de fausses armes et, tel le metteur en scène, arrange un simulacre d'embuscade : peu s'en faut qu'il réussisse. Les puissants seigneurs ne dédaignent, eux non plus, de se servir de stratagèmes analogues. Ainsi, le jeune duc de Vallombreuse enlève la comédienne Isabelle grâce aux subtils guet-apens où le déguisement, le geste et la parole forment tout un scénario, théâtral à souhaits et efficace, car son rapt est un chef-d'oeuvre de finesse théâtrale. Et, *last but not least*, le baron de Sigognac devenu comédien et redevenu châtelain ne se départira pas des tréteaux, lui non plus. A savoir, le théâtre s'incrusterait dans son existence et y pénétrerait lorsque Blazius et Hérode, deux acteurs émérites de la troupe, auront été embauchés par leur ancien compagnon et se seront établis au château Sigognac, dont la châtelaine, Isabelle, est une ex-comédienne, quoique à moitié noble de naissance...

Aller et retour donc, du château au théâtre : la boucle se referme. Pourtant, la double vie de Sigognac ne s'imaginerait-elle pas non en cercle, mais plutôt en spirale, et même double spirale, puisque les deux jalons essentiels non seulement s'enchevêtrent, mais surtout se co-déterminent et renvoient l'un à l'autre ? Un jeu osmotique, raffiné et ambigu s'installe entre l'être/château et le paraître/théâtre, jeu qui engage autant les châtelains que les comédiens. Aussi, nous l'avons signalé, leurs relations réciproques tiennent-elles tantôt de l'antithèse (l'univers du château opposé à celui du théâtre, et vice-versa), tantôt de l'inversion (l'univers du château qui se théâtralise, alors que le théâtre se *castélise*, bien que d'une manière moins pertinente...). En d'autres termes, les deux dynamismes s'affrontent ou s'inversent, en entraînant les protagonistes tantôt vers le château, tantôt vers les tréteaux, dans un mouvement oscillatoire. La mélancolie, présente dans les deux fractions de l'univers romanesque disposé en spirale, en constitue le dénominateur commun. Soit la fiction romanesque la thématise, soit telle partie du texte en est une figuration, manifeste ou latente : voilà pourquoi parler de l'inscription de la mélancolie dans la matière du roman semble légitime. Il en est ainsi car, ce qui est vrai pour la théâtralisation et « castélisation », l'est également, *mutatis mutandis*, pour la *mélancolisation* de l'oeuvre. Non seulement Sigognac, mais aussi d'autres parties élémentaires de l'univers romanesque en sont stygmatisées, de manière implicite ou explicite : personnages, hommes et femmes, animaux, végétaux, sites, paysages, certains hypo- et intertextes, objets d'art et d'architecture, etc... Il y en a qui renvoient directement à la figuration de mélancolie, telle que l'iconographie la véhicule à travers les siècles. Nommément,

dès le premier chapitre, c'est Albrecht Dürer qui est évoqué, et cela à propos du portrait du protagoniste. Là, Gautier nous réserve une surprise : il n'évoque pas la célèbre gravure sur cuivre *Melencolia I* représentant le grand ange assis, avec son geste accoudé et entouré d'objets symboliques, mais la gravure au burin *Le Chevalier, La Mort et le Diable* (1513), exécutée par Dürer un peu avant *Melencolia*, et moins connue. Voici le fragment en question : « (...) c'était (...) un spectacle assez grotesquement mélancolique que de voir passer le jeune Baron dans ses vieux habits, sur son vieux cheval, accompagné de son vieux chien, comme ce chevalier de la Mort de la gravure d'Albert Dürer » (27).

Dans l'ensemble du discours, le substantif *mélancolie* et/ou l'adjectif *mélancolique* apparaissent plus d'une vingtaine de fois, dans les acceptions diverses et aux différents niveaux du texte. Qui plus est, c'est Gautier qui aurait contribué à la romantique carrière littéraire de la notion et du motif, en l'évoquant en toutes lettres dans son poème épique intitulé *Mélancholia*. L'oeuvre fait partie du long poème *La Comédie de la mort*, composé en 1834, donc avant que la gravure de Dürer et ses avatars deviennent cliché dans l'univers de lettres. Or, selon Gautier, Dürer appartient aux *grotesques*, ces artistes subversifs d'antan, dont les peintres et graveurs, tels que Jacques Callot, Rembrandt ou Abraham Bosse auxquels l'écrivain a consacré, par ailleurs, plusieurs articles. Dans le poème mentionné, Dürer se trouve directement apostrophé et, faits pour nous le plus important, identifié au personnage de la célèbre gravure : « (...) le coeur inondé d'une austère tristesse / Tu t'es peint, ô Dürer, dans ta Mélancolie ». Gautier y a recours à une sorte d'ekphrasis : il insère dans son poème une description de la gravure, précise et minutieuse. Il n'y manque ni la figure du grand ange assis, accoudé et immobile, ni les objets épars autour de lui, ni le chien, ni la chauve-souris, ni le fameux soleil noir pré-nervalien ; seule la toile d'araignée en est absente<sup>3</sup>. Voici un large fragment de l'hypotypose du poème en question :

(...) on dirait que la vie  
Dont on vit en ce monde à ce corps est ravie.  
Et pourtant l'on voit bien que ce n'est pas un mort.  
(...) Il est triste ; et son chien, de le suivre lassé,  
Dort à côté de lui, tout vieux et tout cassé.  
Dans le fond du tableau, sur l'horizon sans borne,  
Le vieux père Océan lève sa face morne,  
Et dans le bleu cristal de son profond miroir,  
Réfléchit les rayons d'un grand soleil tout noir.  
Une chauve-souris, qui d'un donjon s'envole,  
Porte écrit dans son aile ouverte en banderolle :  
MÉLANCOLIE (...) <sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Sans nous enfoncer dans les commentaires détaillés concernant les affinités gautieristes et nervaliennes, nous nous limitons à signaler que la gravure commentée par Gautier appartiendrait à l'ordre esthétique, celle nervalienne étant surtout érotique et symbolique.

<sup>4</sup> La Bibliographie du sujet est immense. A titre d'exemple, nous évoquons le bel article d'Anne Larue, *L'ekphrasis de la Mélancolie de Dürer chez les poètes anglais et français du XIXe siècle*, in : S. Dorangeon (dir.), *Representation of Visual Arts in Literature*, Reims 1998, site internet: <http://www.univ-paris13.fr/cenel/articles/Larue/Durer.pdf> [consulte 13 Novembre 2006].

Au milieu du chapitre X de *Capitaine...*, soit presque au centre du récit romanesque, Gautier introduit un passage quasi-onirique où plus d'un détail semble renvoyer à la thématique et à l'imaginaire propres à l'oeuvre de Gérard de Nerval. A savoir, Sigognac le protagoniste est en train de préparer son début dans le rôle du fanfaron Fracasse ; peu avant la grande soirée, il s'abandonne au rêve. La vision, née au carrefour du rêve endormi, du souvenir lointain et des impressions de la veille, le transporte, accompagné d' Isabelle, dans son château, merveilleusement ressuscité et renové :

La façade du castel rayonnait (...), les girouettes dorées à neuf brillaient (...) des cheminées (...) montaient de joyeuses fumées (...) l'abondance y était revenue. Il se voyait (...) vêtu d'un habit (...) dont les broderies scintillaient (...) menant (...) Isabelle, qui portait un costume de princesse (...) (270–271).

Soudain, à cette scène gracieuse mais un peu mièvre se superpose une autre, à plusieurs égards beaucoup plus intéressante. C'est la jeune aristocrate et voisine de Sigognac, la noble demoiselle Yolande de Foix, *l'insolente beauté* qui apparaît subitement, en amazone, ou Diane châsseresse, radieuse, éblouissante, hautaine et méprisante, pour disparaître aussitôt : « (...) plus il la regardait, plus la vision pâlisait et se décolorait. Elle prenait des diaphanéités d'ombre (...) s'évanouissait comme un souvenir confus (...) » (270). Dans ce rêve-souvenir, Sigognac en est ébloui « comme ceux qui contemplant le soleil » (271). En effet, Yolande disparaît, telle l'étoile morte, ou le soleil éteint (on est tenté d'employer ici le terme d'*isomorphie solaire*, au sens durandien du terme), c'est bien la mélancolie en toutes lettres qui s'empare du Baron, en proie à son impuissante nostalgie et à ses vœux stériles. Aussi le passage qui suit et clôt la séquence apporte-t-il un portrait-éclair de Sigognac, d'ailleurs, l'un des nombreux que le texte avance. La figuration de mélancolie y est frappante ; on notera la pose accoudée de l'homme, devenue classique et emblématique à souhaits, et redondante dans l'iconographie de la Mélancolie :

Le baron (...) morne, somnolant, inanimé (...) le coeur enfiellé d'une amère tristesse, (...) revenait au château, pâle, défait, abattu, comme un homme qui relève de maladie, et il restait silencieux des heures entières, assis, le menton dans la main, à l'angle de la cheminée (271).

Dans la représentation de la mélancolie sigognacienne, c'est Yolande qui occupe la place de choix. Ses apparitions radieuses, mais au fond plus sélénomorphes qu'héliomorphes, sont suivies des éclipses, disparitions perçues comme irréversibles. Elles engendrent, toutes, un vague sentiment de perte et le plus profond abattement de Sigognac qui replonge dans son inertie et sa tristesse. Le sentiment d'échec et de perte irréparable est d'autant plus poignant que l'apparition de Yolande de Foix équivalait l'éblouissement, voire la révélation tenant de l'épiphanie. Il en est ainsi surtout lors du spectacle théâtral donné par la troupe, avec Sigognac dans son rôle de vantard de comédie où, de par sa seule présence dans la salle, la belle dame perturbe et tourmente sa proie qu'est le Baron devenu comédien ambulante. Le vêtement de Yolande, ses cheveux, ses yeux, son visage et toute sa personne brillent de leur propre lumière, mélange du vert glauque, du blanc et du

bleu azuré, dans une gamme chromatique parfaitement froide mais lumineuse. Alors, le public et l'acteur ne regardent et ne voient qu'elle :

(...) la salle entière était éblouie de cette beauté (274). Tout à coup, le Baron eut un éblouissement ; les lumières s'élargirent comme des soleils, puis lui semblèrent devenues noires sur un fond lumineux (...). On eût dit qu'une foudre invisible l'avait frappé (...). Il venait d'apercevoir Yolande de Foix, tranquille et radieuse (...) il restait là éperdu, béant, stupide. (...) Le malheureux Sigognac au désespoir (...) jetait à ses pieds dignité, noblesse, respect de soi, souvenir des ancêtres (...) (276–277)<sup>5</sup>.

Or, si le personnage de Yolande en tant que tel n'appartient pas à l'univers de mélancolie, il en est l'une des sources, puisque sa seule présence d'abord éblouit et paralyse l'homme, ensuite le dépossède de son moi, le prive de ses valeurs et vide de sa substance, qu'il appartienne au château ou bien aux tréteaux. Bien qu'elle ne soit point morte, comme l'est l'Aurélia des récits nervaliens, elle rend l'homme gautieriste tout aussi « ténébreux » et « inconsolé », dans son château ou bien au théâtre. Le Baron serait alors bien nommé le seigneur de Gascogne à la tour abolie, pour paraphraser le sujet lyrique du célèbre sonnet de Nerval, *El Desdichado*. En voici la première strophe :

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,  
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :  
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé  
Porte le *Soleil* noir de la *Mélancolie*<sup>6</sup>.

Si la présence de Yolande éblouit et paralyse Sigognac, sa disparition irrémédiable l'enténébre sans retour.

Nous regagnons l'espace premier du roman de Gautier, celui du château avec son châtelain. Sans être vraiment morts, ils ont, l'édifice et l'homme, leur vie comme ravie. Trois animaux éthiques y végètent : Béalzébuth le chat, Miraut le chien et Bayard le cheval, et imitent de leur mieux leur maître « fluet », dans cette gentilhommière gasconne en ruine. Incapables et d'exister vraiment et de mourir, le Baron, ses bêtes et son château vivotent, dans une relation quasiment spéculaire où la matière inanimée renvoie aux êtres vivants le reflet de sa déchéance. Car, ce qui est vrai pour le « castel démantelé » (26) l'est aussi pour le châtelain, « apathique et inerte » (26). Pourtant, vu de loin, le château semble être une « demeure convenable » (13), ce qu'il n'est point, dès qu'on y approche ou y pénètre<sup>7</sup>. Pareillement, les paysans inattentifs ou trop timides n'approchent jamais le baron pour surprendre son « corps morne » et [sa] « tristesse indolente » (56), et de loin, saluent en lui le seigneur du pays. Le château, encore debout mais devenu déjà « Thébaïde de l'ombre, du vide et des toiles d'araignée » (21) et le Baron, en-

<sup>5</sup> Les lumineuses apparitions féminines déterminent l'imaginaire de nombreux textes de Gautier ; la critique en tient compte. Voir par exemple : M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, Gallimard, Paris 1991. Je commente le problème dans mon étude : B. Sosień, *L'Homme romantique et l'espace : sous le signe d'Icare (Gautier et Nerval)*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

<sup>6</sup> G. de Nerval, *El Desdichado*, in : G. de Nerval, *Oeuvres complètes*, III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1993, p. 645.

<sup>7</sup> A ce propos, voir les belles analyses de Ruggero Campagnoli, dont l'article *L'abord du château de Sigognac*, "Bulletin de la Société Théophile Gautier" 1982, 4, p. 311–318.

core jeune et « d'une constitution robuste » (26), mais déjà s'éteignant « dans une atonie profonde » (56), sont donc à l'image et à la ressemblance l'un de l'autre, respectivement. Tel maître, tel château ? Sans doute, puisqu'ils véhiculent, respectivement, les symptômes redondants de la mélancolie. Dans l'imaginaire de l'espace et suivant l'optique d'une situation modèle, tout manoir se dresse au-dessus des champs, au fond d'une forêt, au sommet d'une montagne, ou bien motte féodale, ou encore sur le versant (ou : « revers ») d'une colline : c'est bien le cas du château de Sigognac. Tranchant avec l'existence ordinaire, au propre et au figuré, un tel édifice n'est pas une demeure comme les autres, est cela avant tout à cause de sa fonction primordiale, celle de sécuriser, protéger, abriter ceux qui se trouvent dedans, derrière son enceinte, ses remparts ou fossés. Dans l'absolu, le château, symbole du pouvoir (mais aussi, selon le cas, de la violence, de l'oppression...) est censé garantir la constance, confirmer la stabilité et permanence de l'être, à l'opposé du précaire, du changeant et de l'instable. Autrement dit, et en accord avec notre optique proposée quoique réductrice<sup>8</sup>, le château aurait signifié et symbolisé la permanence de l'être et sa victoire sur le paraître. Cependant, dans le roman de Gautier, il s'avère que le château et le châtelain, tels que la pléthore de la description les représente, relèvent, tous les deux, du paraître. Notre propos sera donc de jeter plus de lumière sur ce rapport, compte tenu de l'inscription de la mélancolie dans ce double univers.

L'inconsistance de la vie au château se laisse appréhender par l'intermédiaire de l'intrusion des comédiens au château, suivie du départ de Sigognac et de sa montée sur les tréteaux. Sa décision de quitter le château et partir dans le « charriot de Thespis » ouvre la question de la dérogation aux normes et principes de sa classe ; qui plus est, il s'agit d'une sorte de trahison du château et de ses habitants, abandonnés à leur décrépitude. Dès lors, l'espace du théâtre, domaine du factice régi par des acteurs aux identités d'emprunt se substitue à l'espace du manoir, réel mais profondément lésé par la destruction, lente, silencieuse et irréversible, partant secrétant la mélancolie. Le théâtre aura alors agi tel le catalyseur de l'auto-connaissance, révélateur des potentialités psychiques, morales et physiques du protagoniste, refoulées ou étouffées, en tout cas insoupçonnées. C'est le fait d'embrasser la carrière instable des comédiens ambulants qui arrache le protagoniste à son existence factice. Son départ met une distance entre lui et son « manoir qui croule en ruine » et dont les maîtres véritables seront désormais les hiboux, chouettes et toiles d'araignées, sous le regard réprobateur des ancêtres, ceux des vieux portraits qui ornent les murs. Qui plus est, sorti de sa stérile terre gascogne et pris dans le tourbillon de la vie des comédiens, Sigognac fera son apprentissage du réel. Or, les acteurs de Gautier sont parfaitement conscients du faux-semblant qu'ils ont en partage, et leurs propos sont formels : « Nous autres, pauvres comédiens, ombres de la vie humaine et fantômes des personnages (...) à défaut de l'être, nous avons au moins le paraître, qui lui ressemble comme le reflet ressemble à la chose » (108 ; souligné dans le texte). Et plus loin : « (...) puisque le

<sup>8</sup> Sur la pluralité des fonctions et significations du château, voir le recueil : *Ô saisons, ô châteaux. Châteaux et littératures dès Lumières, à l'aube de la modernité 1764-1914*. Textes réunis par P. AURAIX-JONCHÈRE, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2004.

théâtre est est l'image de la vie, la vie doit lui ressembler comme un original à son portrait » (436). Aussi, pour Sigognac, ce « rejeton errant comme une ombre » (29), est-ce bien l'apparente légèreté de l'être des comédiens qui s'avère plus rassurante et plus stable que la végétation dans son château-fantôme. Il se laisse entraîner par la vie des tréteaux quasiment contre la vie de château, tout comme il endosse le costume théâtral contre la défroque héritée de son père et embrasse le « sort vagabond » (109) dont la précarité rassure mieux que sa demeure ruinée. Sigognac *alias* Capitaine Fracasse, admis dans l'univers de l'illusion théâtrale, aura été témoin et participant actif des événements dont l'intensité dépassera de loin toutes ses expériences antérieures du noble seigneur. Il aura vécu.

Le discours abonde en propos du narrateur qui expose son idée du théâtre comme microcosme : « (...) le théâtre n'est-il pas la vie en raccourci, le véritable microcosme (...) ? Ne renferme-t-il pas dans son cercle l'ensemble des choses et les diverses fortunes humaines représentées au vif par fictions congruantes ? » (104). La facilité avec laquelle les comédiens du roman passent de leurs rôles de théâtre aux situations réelles, voire mettent à profit leur expériences théâtrales est remarquable<sup>9</sup>. On pense surtout aux caractères et comportements des baladins, tels que Gautier les conçoit : Isabelle est ingénue au théâtre et dans la vie, Scapin le fourbe sait déjouer les pièges et dangers au château de Vallombreuse, Léandre l'amoureux séduit la réelle Marquise, Zerbine la coquette trouve le riche Marquis à ses pieds, Léonarde la duègne est vénale sans broncher, les acteurs munis de leurs bâtons-accessoires mettent en déroute les spadassins professionnels. Et ainsi de suite, car la double spirale de l'être et du paraître resserre ses volutes et pénètre la structure entière de l'oeuvre. C'est surtout la représentation des circonstances de la mort de Matamore qui résume et focalise *nec plus ultra* les enjeux de cet aspect du théâtre à l'oeuvre : l'acteur meurt du froid et de la fatigue, mais surtout suite à l'extrême émaciation, son plus grand atout théâtral ; nous y reviendrons.

Que le métier de Théspis imprègne de la sorte les professionnels, cela n'étonne pas. Mais, fait pour nous essentiel, le Baron Sigognac, bien avant que sa métamorphose en capitaine Fracasse s'accomplisse, se croyant amoureux d'Isabelle (il se trompe, mais l'ignore...), lui adresse des propos dignes d'un Amadis des Gaules, ou d'un autre parfait fanfaron : « (...) pour vous protéger je fendrais des géants du crâne à la ceinture (...), je combattrais parmi des tourbillons de flamme et de fumée des orques, des endiargues et des dragons, je traverserais des forêts magiques... » (94-95). Pourtant ses propos sont moins fanfarons qu'on ne le croit parce que, au fond, Sigognac est vraiment ce qu'il paraît être. Parmi ses portraits successifs, il y en a surtout un qui a fait couler beaucoup d'encre, surtout à l'occasion des études sur l'imaginaire de l'oeil, la poétique du regard ou le mythe de Narcisse<sup>10</sup>; nonobstant, force nous est de l'évoquer brièvement. Ledit portrait est

<sup>9</sup> A ce propos, voir entre autres : R. Chambers, *La Comédie au château*, José Corti, Paris 1971 ; R. Lloyd, *Le prisme du désir dans les romans de Gautier*, in : *Relire Théophile Gautier. Le plaisir du texte*, Etudes réunies et présentées par F.G. Henry, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998.

<sup>10</sup> Voir par exemple : M.-C. Schapira, *Le regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1984 ; M. Milner, *On est prié...* ; M. Milner, *Narcisse maléfique : le thème du miroir chez Th. Gautier*, in : *Isis, Narcisse, Psyché. Entre Lumières et Roman-*



théâtral, mais spéculaire et narcissique à souhaits. Voici les éléments de la scène : le baron, « adonisé et calamistré » (110) par Blazius le Pédant, endosse l'habit que le vieil acteur lui propose. Il trouve le vêtement superbe, contemple son reflet dans un miroir et, le premier étonnement passé, ne doute plus de son identité. Il constate que l'homme se reflétant dans la glace est bien lui, et exactement tel qu'il s'est souvent vu en rêve. Le déguisement, le costume de théâtre, donc le paraître, aperçu dans le miroir, correspond, mieux que toute la réalité palpable et mesurable, à son être véritable, à son moi profond mais ignorée de lui-même ! Pareille en cela au théâtre, l'image spéculaire dévoile la vérité que les contingences de la vie avaient déformée, ou occultée :

(...) c'était bien lui-même : non plus le Sigognac hâve, triste, lamentable, presque ridicule à force de misère, mais un Sigognac jeune, élégant, superbe (...). L'être inconnu, prisonnier dans cette enveloppe de délabrement, s'était dégage soudain et rayonnait sous la pure lumière (...). Sigognac se voyait tel qu'il s'était quelquefois apparu en rêve, acteur et spectateur d'une action imaginaire se passant dans son château rebâti et orné par les habiles architectes du songe (...) (110).

Son narcissique moi mélancolique lui fait accepter cette image, tant il est vrai que, au dire d'Yves Bonnefoy, la mélancolie veut dire « (...) aimer une image du monde dont on sait qu'elle n'est qu'une image »<sup>11</sup>. Effectivement, Sigognac croit avoir recouvert son identité, longtemps emprisonnée dans la réalité hostile de sa vie au château, naguère libérée. La demeure délabrée en fait autant, puisque, dans les rêves de Sigognac, elle recouvre son ancienne splendeur et Sigognac croit voir son castel « rebâti, orné ». En acceptant cette illusion – car c'en est une – Sigognac a-t-il acquis un pouvoir durable de la transformer en une *veritas*, la faire sienne ? S'il en était ainsi, la fin heureuse, telle qu'on la connaît, en paraîtrait moins discutable, moins factice. A savoir, on pense non seulement à la fin de la misère, à la reconstruction-résurrection de la gentilhommière et au mariage heureux de Sigognac, mais surtout, à la métamorphose des sentiments de Vallombreuse, ennemi mortel et rival du Capitaine, miraculeusement échappé au coup mortel de l'épée de ce dernier et guéri de sa passion (dont le duc ignorait l'inceste) pour Isabelle. Le roman de Gautier, riche en couches successives de sens, apparents et latents, réserve au lecteur beaucoup d'énigmes et de non-dits à explorer. Cependant, si le jeune duc de Vallombreuse en bonne fée qui arrange ce *happy end* est moins artificiel qu'on ne le croit, c'est peut-être parce qu'il est hors de l'atteinte de la spirale enchêvtrée de l'être-château et du paraître-théâtre, partant hors de la portée des tentacules de la pieuvre-mélancolie. Aussi ses instances auprès d'Isabelle, ses méfaits et excès peuvent-ils passer pour sains et normaux, car nullement mélancoliques.

*tisme*, Etudes réunies par P. Auraix-Jonchière, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2000 ; B. Sosieñ, *Narcyż romantyczny, czyli co można zobaczyć w lustrze (Narcisse romantique ou ce qu'on peut voir dans un miroir)*, in : M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec (dir.), *Oblicza Narcyza : obecność autora w dziele (Textes présentés par M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec (Visages de Narcisse : présence de l'auteur dans son oeuvre)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, p. 147–165.

<sup>11</sup> Y. Bonnefoy, *L'imaginaire métaphysique*, Seuil, Paris 2006, p. 34.

En revanche, Sigognac est mélancolique à part entière, sa mélancolie à l'oeuvre décide de la configuration de son univers et sous-tend plusieurs niveaux du récit. Nous l'avons vu : avant l'intrusion des comédiens, le château et son maître, solidaires, dépérissaient en douceur et comme en accord tacite avec la très lente marche du temps :

(...) c'était le cadavre du passé qui tombait lentement en poudre dans ces salles où le présent ne mettait pas le pied, c'étaient les années endormies qui se berçaient comme dans des hamacs aux toiles grises des encoignures. (...) promenade à travers la solitude, la misère et l'abandon (...) (21-22).

Toute mélancolie est un ennui lourd et pesant, tel le baudelairien « ciel bas et lourd [qui] pèse comme un couvercle » ; là, deux vocables allemands : « Langeweile » et « Schwermut » semblent particulièrement expressifs. Dans l'univers mélancolique, le temps s'écoule lentement, aussi traverse-t-il l'existence de Sigognac et celle de son château péniblement, à pas lourds, puisque le travail du sablier mélancolique ne connaît aucune précipitation. L'homme atteint de ce mal d'être n'entreprend rien, ne cherche rien, ne se suicide même pas, car se tuer, c'est encore agir, et le monde mélancolique est dépourvu de préférences, vide de choix et de décisions. Avant l'arrivée des comédiens, le narrateur ne présente son personnage autrement que dans l'inactivité, ou dans un geste arrêté, frappant par sa torpeur et lenteur. Cependant, les mouvements avortés ne résultent pas de la débilite somatique du Baron, mais manifestent l'état mélancolique qui lui est propre :

Quoique agile et d'une constitution plutôt robuste que faible, le jeune Baron se mouvait avec une lenteur apathique, comme quelqu'un qui a donné sa démission de la vie. Son geste était endormi et mort, sa contenance inerte, (...) il lui était parfaitement égal d'être ici ou là, parti ou revenu (26).

Chez le sujet mélancolique, toute activité meurt en germe, à peine ébauchée, ce qui correspond au terme psycho-médical d'inhibition ; la modernité post-gautieriste et post-baudelairienne l'aura nommé « goût du néant ». Un tel manque d'intensité, ou blocage émotionnel alternant avec l'hyperintensité, caractérise également le chevalier d'Albert, le grand-père littéraire de Sigognac et protagoniste masculin de *Mademoiselle de Maupin*. Toutefois, Sigognac immobilisé dans son château n'hérite de d'Albert que la passivité. La seconde phase de l'inhibition, la surexcitation, soit l'agitation excessive ne sera son partage que lors de son aventure ambulante, depuis la Gascogne vers Paris et le château de Vallombreuse. Devenu Capitaine Fracasse, Le Baron aura effectué maintes et épuisantes marches à pieds, participé à part entière aux activités théâtrales, ainsi qu'aux enlèvements, duels, fuites et poursuites, tantôt sujet, tantôt objet des coups reçus ou portés. Toutes ces hyper-activités soit témoignent de la seconde phase de l'inhibition mélancolique en question, soit font partie de son jeu théâtral, soit résultent des circonstances extérieures, imposées par les activités des autres, soit, enfin, expriment son moi profond, celui brave, actif mais longtemps endormi et naguère libéré. Tout cela ensemble, sans doute, mais, à ce niveau de nos réflexions, la question restera entière.

Au premier degré de l'analyse, la mélancolie de Sigognac aurait résulté des circonstances, en quelque sorte, objectives. En effet, sa situation « réelle » est à même d'en fournir assez de motifs : la ruine matérielle, misère, dégradation, l'humiliation, la honte, le froid, la faim, la sienne et celle de ses plus fidèles compagnons, vieux et maigres, déjà mentionnés : le serviteur Pierre, le chien, le chat et le cheval. Sans oublier les ombres réprobateurs des parents morts, témoins de l'inévitable extinction de la maison de Sigognac. Enfin, sa dérogation : après le départ du baron, dans le manoir abandonné les ancêtres des portraits murmurent en chœur : « Hélas ! le dernier des Sigognac a dérogé ! » (191). A ce propos, nous retenons l'usage que Gautier fait du mot « mélancolie », et surtout de l'épithète « mélancolique », le plus souvent assez proche ou synonyme de la « tristesse », et cela non seulement par rapport au protagoniste. En voici quelques exemples :

(...) la mélancolique solitude du château (28) ; Le jeune Baron (...) avait (...) bien des motifs de mélancolie (30) ; une tendre et mélancolique pitié (265) ; se mélancolier (sic !) dans l'ombre, mère des humeurs noires (354, à propos de Vallombreuse) ; la lecture et la broderie sont des passe-temps mélancoliques (486), etc...

C'est constater que la mélancolie guette l'univers de Sigognac tel le fil noir, se déplace et étend ses ailes noires, ou bien tisse sa toile d'araignée non seulement sur Sigognac, mais aussi sur quelques autres personnages, comme lui figures mélancoliques, et particulièrement sur Matamore et Isabelle ; nous y reviendrons<sup>12</sup>.

Car ni le manque de richesse, ni la perte des parents, ni le mal d'amour ne sont en mesure d'expliquer les raisons de l'état mélancolique. La vaine passion de Sigognac pour Yolande en est plutôt un symptôme, et non une cause. Sigognac subit ce qu'il nomme *le guignon* et ne s'en étonne pas, mais constate : « (...) naturellement je n'ai point de bonheur. Le guignon et les méchantes fées bossues présidèrent à ma nativité » (438). On a compris : il s'agit bien d'un état, d'une marque indélébile et non d'une situation passagère et remédiable ; le deuil, le vide, la lassitude, l'accablement, le sentiment de manque, l'indifférence, l'inhibition du sujet mélancolique ignorent leurs causes et motivations<sup>13</sup>. Pour citer un fragment connu du poème de Paul Verlaine : « Ce deuil est sans raison »<sup>14</sup>, tout comme sans objet est le sentiment de perte. Métaphoriquement, ce sont le deuil, la perte et le manque qui montent la triple garde au château de Sigognac, qu'il y soit présent ou absent, au manoir dont « la porte (...) cédait (...) avec une évidente mauvaise humeur » (15), dont « la solitude n'aime pas être surprise en désha-

<sup>12</sup> A cause du nom dont Gautier affuble son protagoniste et du blason qu'il lui attribue, trois cigognes d'or sur fond d'azur, et compte tenu du sujet traité, on serait tenté d'intervenir dans les armoiries du noble gascon et proposer pour son blason une cigogne noire, une seule. Selon les ornitologues, la cigogne noire est un oiseau fragile, rare, silencieux, timide et, contrairement à la blanche (ou dorée), fuyant les demeures des hommes.

<sup>13</sup> Freud et son école (Mélanie Klein) y ont vu surtout le deuil mal ou pas du tout vécu, ce que Julia Kristeva et d'autres théoriciens approfondissent, développent et modifient. Voir : J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris 1989 ; J. Pigeaud, *Melancholia : Le malaise de l'individu*, Payot, « Manuels Payot », Paris 2008.

<sup>14</sup> Voici la strophe du poème, connu sous le titre *Ariette oubliée I* : « Il pleure sans raison / Dans ce coeur qui s'écoeur. / Quoi ! nulle trahison ?... / Ce deuil est sans raison » (recueil *Romances sans paroles*, 1874).

billée » (16), d'où « un mince filet du fumée (...) était le seul signe de vie que donnât la maison » (14), où « (...) les araignées sommeillaient toujours » (467), dans « ce tombeau » (469) où le feu de la cheminée est maigre comme le sont les vieux animaux domestiques, le vieux valet et surtout leur jeune maître lequel n'a point l'air jeune : « (...) le fluet Baron (...) on l'eût pris pour son propre aïeul » (27). Et pourtant, toute cette misère que le récit de Gautier déploie jusqu'aux limites de la redondance, ne saurait expliquer la source véritable de la mélancolie, puisqu'elle ignore toute causalité apparente.

La très belle missive que Sigognac adresse à Pierre, son maître d'armes resté au château, en est saturée. Il n'y a pas de doute : le destinataire de la lettre reconnaît son incurable tristesse que sa vie momentanément active ne saurait guérir. L'unique et plus vif sentiment qu'il éprouve est la nostalgie des habitants de son château :

(...) me voici enfin à Paris (...). Je pense souvent (...) à ce pauvre vieux château (...) où j'ai passé ma triste jeunesse. (...) cette rêverie me cause une sorte de plaisir mélancolique (...) ces braves bêtes (...) vivent-elles encore, et paraissent-elles se souvenir de moi et me regretter ? (297)

En guise de formule de clôture, Sigognac évoque avec détachement la possibilité de l'échec définitif de sa vie, son retour au château et sa mort misérable. Cette nonchalance jette assez de lumière sur la manière dont la pensée mélancolique se greffe sur son univers : « Si je dois être le dernier des Sigognac (...) il y a encore pour moi une place vide dans le caveau de mes pères » (297).

La mélancolie n'a pas égard à la condition matérielle de sa victime. Quoique Chiquita, Agostin, Lampourde et d'autres brigands sans domicile fixe soient plus que miséreux, point n'est question de leur mélancolie : ils agissent, tuent ou se font tuer, mais vivent avec intensité sinon violence, et ne végètent point. Or, dans le roman, Sigognac n'a pas l'usage exclusif de la mélancolie. Au moins deux, sinon trois personnages la partagent avec lui : ce sont Isabelle, son double féminin et Matamore, son double masculin. Le troisième personnage est, toute proportions gardées, le roi Louis XIII ; il fait partie de cet approximatif cadre historique que l'auteur se plaît à dresser, sans en faire vraiment une figure de proue. Gautier ébauche un portrait pictural et minutieux du roi, sa palette de couleurs choisies ressemblant assez à celle des toiles de Philippe de Champaigne, portraitiste de Louis XIII. La description tient de l'ekphrasis et insiste d'emblée sur l'aspect maladif et triste du monarque, sur sa « morne figure (...) », son silence et son « incurable ennui, un ennui espagnol » (313) ; le monarque se tient « immobile comme une effigie de cire » (313), etc... L'allusion au personnage du roi d'Espagne, Philippe II, auquel la tradition attribue un tempérament pareillement introverti y est manifeste. La scène frappe par son effet instantané, Gautier met toute la lumière sur le visage du monarque qui n'exprime rien sauf « un dégoût profond de la vie » (313). Lorsque le regard de Sigognac se pose sur la face royale, aperçu près du Louvre, lors de son passage par Paris, dans son carrosse, il y capte, *mutatis mutandis*, comme son propre reflet, ou celui de son double, à peine vieilli ou déformé :

(...) il n'avait vu (...) qu'une figure triste, chétive, ennuyée (...) presque pauvre d'aspect, dans un costume sombre comme le deuil, et ne paraissant pas s'apercevoir du monde extérieur, occupée qu'elle était de quelque lugubre rêverie (313).

Qui plus est, la scène, muette et silencieuse au milieu de ce Paris que Gautier représente grouillant et bruyant, se déroule rapidement, le carrosse royal disparaît aussitôt, « comme un éblouissement » (313), lit-on. N'y verrait-on pas comme le négatif symétrique de l'éblouissante apparition épiphanique de Yolande ? Mais, quoique non négligeable pour notre propos, la fonction de l'image du royal double mélancolique du héros s'avère, somme toute, plutôt marginale. Il en est tout autrement pour la relation Sigognac – Matamore et Sigognac–Isabelle. Médiatisées par l'arrivée des acteurs au château et approfondies ensuite, leurs trois mélancolies respectives se rencontrent, se substituent l'une à l'autre ou se complètent, dans un dynamique jeu d'attirance et d'identification.

Dans l'organisation du récit, la place que le narrateur réserve à la présentation du personnage d'Isabelle fait à peu près le quart de ce qui est imparti à la représentation d'une autre actrice de la troupe où s'engagera Sigognac ; elle est nommée la Sérafina. Tout d'abord, le châtelain aperçoit à peine Isabelle, toute jeune, modeste, effacée, de gris et noir vêtue, avec son petit collier de perles fausses. Si bien que pour l'impersonnel : « elle n'éblouissait pas » (38) par lequel Gautier choisit de clôturer le portrait littéraire de la jeune comédienne, il conviendrait de lire : « Sigognac n'en fut pas ébloui ». Le lien qui se crée ensuite entre l'actrice et le Baron semble, dans un premier temps, quasiment unilatéral avant de devenir réciproque, lorsque Sigognac aura répondu aux timides avances d'Isabelle. Leurs rapports résultent de leur ressemblance, pareille à celle qui existerait entre frère et soeur. Il en est de même pour le pâle érotisme de ce couple, effet, croirait-on, de l'ambiguïté qu'Isabelle, « âme-soeur », « soeur » ou « demi-soeur » semble faire naître autour d'elle : « Les âmes soeurs finissent par se retrouver (...) », déclare-t-elle (49). C'est elle, et non pas l'éclatante Sérafina, ou la brillante Zerbine, qui est sensible à « l'atmosphère de ténèbres » (47) du château sigognacien. Isabelle comprend la gêne du pauvre châtelain, accepte la pauvre petite rose de novembre offerte par celui qui, cependant, ne cherche pas à savoir s'il est amoureux d'elle (on le sait déjà : il ne l'est pas, peut-être bien à cause de leur ressemblance même). C'est Isabelle, enfin, qui répond en écho à l'être mélancolique de Sigognac qu'elle a d'emblée deviné et accepté. Bref, Isabelle aime Sigognac justement à cause de la tristesse et de l'abandon, le sien et celui de son château ; elle lui adresse la parole que voici : « (...) je me suis senti une tendre et mélancolique pitié à votre endroit. Le bonheur ne me séduit pas, son éclat m'effarouche. Heureux, vous m'auriez fait peur » (265). Et plus loin : « Votre timidité fit plus que toutes les audaces (...) » (490).

Il est donc dans l'ordre des choses, celui dicté par l'univers mélancolique, qu'Isabelle repousse le duc de Vallombreuse, beau, riche, magnifique, lumineux, méchant et fascinant, jamais malheureux, et pareil en cela à Yolande de Foix... Avant que le curieux *happy-end* ne vienne perturber cet ordre interne du romanesque gautieriste, le narrateur esquisse un portrait mélancolique au féminin, celui d'Isabelle, l'ex-actrice devenue comtesse de Lineuil. On y reconnaîtra les

invariants du modèle iconographie de la mélancolie : la pose, le geste, le livre abandonné :

(...) elle reprit sa lecture interrompue, bien que le livre ne l'intéressât guère ; au bout de quelques pages (...) elle mit le signet entre les pages et reposa le volume sur la table parmi les ouvrages d'aiguille commencés. La tête appuyée sur la main, le regard perdu dans l'espace, elle se laissa aller à la pente habituelle de sa rêverie (...) (487).

En ce qui concerne le personnage de l'acteur jouant le Matamore, initialement nommé Tranche-Montagne, sa représentation est de loin la plus privilégiée dans le roman, la plus riche en significations manifestes ou latentes, et cela aux différents niveaux du texte. Si elle s'avère aussi la plus mélancolique, ce n'est pas tant à cause des circonstances de la mort du comédien, mais par la pluralité de traits dont ce personnage est porteur, la richesse de signes auxquels il renvoie, ou encore de sens qu'il évoque. Je me limiterai à en commenter quelques aspects.

Tout d'abord, son premier portrait dans le texte de Gautier est à la fois le plus proche de la gravure d'Abraham Bosse, ou de celle de Jacques Callot (de la série *Pantalone* et *Fracasso*), le plus original et minutieux, voire pléthorique. L'extrême maigreur du comédien est professionnelle – le Matamore est « maigre, hâve, noir et sec comme un pendu d'été » (42) – ainsi que la non moins extrême identification avec le type joué, préludent à sa fin tragique et annoncent la description de son cadavre gelé : « (...) sa peau semblait un parchemin collé sur les os (...) sorti de la coulisse, il marchait fendu comme un compas, la tête rejetée en arrière, le poing sur la hanche et la main à la coquille de l'épée » (42). Sur la route, Matamore marche toujours « fendu comme un compas (...) » et « [il] ne faisait que des pas géométriques » (62) ; après le joyeux dîner, il s'endort assis dans un fauteil : « (...) enroulé dans une cape grise, (...) ressemblait à un hareng dans du papier » (47). Enfin, retrouvé mort lors d'une tempête de neige, le corps de Matamore garde sa pose grotesquement tragique :

Son immense rapière (...) faisait avec son buste un angle bizarre (...). Il était d'un blanc de cire. Le nez (...) luisait comme un os de seiche ; la peau se tendait sur les tempes (...). (...) c'est une misère du comédien que chez lui le terépas ne puisse garder sa gravité (158).

Le hareng, la seiche : à la lumière de l'imaginaire ichthyologique, essentiellement nocturne et lunaire selon G. Durand, « (...) il existe des figures ou une moitié de poisson vient compléter la moitié d'un autre animal ou d'un être humain »<sup>15</sup>. Effectivement, les portraits successifs du comédien que le texte avance réservent une place à plus d'un animal, par exemple au lézard et au coq, mais particulièrement au héron, dont Matamore partage la complexion et la pose : « (...) Tranche-montagne, perché sur une de ses jambes héronnières, (...) rêvait à demi éveillé comme un oiseau aquatique au bord d'un marais, le bec dans son jabot, le pied replié

<sup>15</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, p. 245. Dans un autre ordre d'idées mais à propos des emblèmes iconographiques, il semble utile de mentionner le *Traité de l'iconologie* (1514) de Cesare Ripa, notamment ses deux gravures avec leurs commentaires, *Acedia* et la *Melencolia*. Le commentaire a propos du poisson tenu par *Acedia*, une tropille, en explique la valeur emblématique : qui touche ce poisson électrique, en ressent un choc, retombe dans la torpeur et reste à jamais incapable d'agir.

sous le ventre » (51). Tel quel, le Matamore de Gautier représente, toujours dans l'esprit de l'étude de l'imaginaire mais aussi compte tenu des acquis de la psychanalyse, l'une de ces figures arrêtées à mi-chemin entre l'involution et l'évolution de la personnalité. Mais il n'y a pas que son physique que le comédien dématérialise et spiritualise au service de l'art, lui qui ne mange presque pas, ne parle pas, comme prêt à préparer sa disparition et libérer sa place pour que le Baron puisse la prendre et se substituer à lui. Le personnage de Matamore est dépourvu d'autres signes individuels tels que le nom ou pronom véritable (ce qui s'applique, *nota bene*, à presque tous les personnages du roman, à l'exception de Yolande de Foix et d'Hannibal de Vallombreuse). Son être profond, sublimé de son vivant, cadre à merveille avec « l'habitation morte » de Sigognac, où il pénètre avec les autres comédiens, au début de l'aventure. Qui plus est, Matamore, le double et la caricature du Baron, grotesque et outrée, aime Isabelle mais ni n'en parle, ni ne le manifeste d'aucune manière. Telle est bien la règle du phénomène, la communication verbale venant difficilement au mélancolique, emboîtée dans sa coquille de la non-communicabilité. Sigognac en Capitaine Fracasse, l'ombre et le double de Matamore, n'est pas trop prolixe, lui non plus, et à table, à l'exception de la première soirée, il se montre à peine moins sobre que le comédien maigrichon...

Le paysage sinistre de la campagne désolée parcourue par la troupe, par un mauvais temps d'hiver, spatialise parfaitement les signes mélancoliques véhiculés par Matamore. Certes, c'est Gautier le rapin, connaisseur des techniques de la gravure, voire de celles, plus modernes, du daguerréotype qui tient ici la plume-pinceau, ou burin, dans ce que nous appellerions volontiers *séquence picturale*. La façon dont l'écrivain figure l'espace autorise le lecteur moderne d'y détecter comme une technique avancée de photographie. Plus précisément, on serait tenté d'y apercevoir comme le travail d'un objectif à focale variable, celui qui permet de manipuler les plans, en effacer les contours, mettre en relief le plan rapproché, diminuer ou aggrandir progressivement la netteté du premier, du second ou troisième. En voici un exemple ; on ne saurait imaginer un paysage mélancolique plus accompli :

Le paysage qu'on traversait n'était guère propre à dissiper la mélancolie. Au premier plan se tordaient les squelettes convulsifs de quelques vieux ormes tourmentés, (...) dont les branchages noirs (...) se détaillaient sur un ciel gris jaune très bas (...) qui ne laissait filtrer qu'un jour livide ; au second, s'étendaient des plaines dépouillées de cultures (...) des collines pelées (...). De loin en loin, comme une tache de craie, quelque chaumière dardaient une légère spirale de fumée (...). Cette campagne (...) ne présentait (...) que monotonie, pauvreté et tristesse. (...) Les pies (...) en paraissaient les véritables habitants (...) insensibles à la misère du pauvre monde (153).

Un linceul de neige recouvrira la terre où le corps du pauvre cheval maigre, attelé au charriot des comédiens et tombé raide mort, se distingue à peine du sol, « aplati (...) comme une découpe de papier » (176). La bête y aura trouvé son sépulcre, comme si elle doublait le sort de Matamore, mis dans une fosse solitaire, sur le bord du chemin, telle la charogne. La dépouille mortelle de l'acteur aura gardé son aspect dérisoirement théâtral, ressemblant à « une arquebuse enveloppée de serge verte » (165) : on dirait l'enterrement d'un absurde compas mélancolique.

Toutefois, dans le déploiement du texte, Matamore ne disparaît que pour céder la place à Sigognac, lequel, dans son existence de comédien, remplace Matamore qui joue « le » Matamore ; Sigognac joue donc « le » Capitaine Fracasse, avatar « de » et « du » Matamore. Ainsi, la spirale monte et descend, trace ses volutes et emporte les identités, dans un raffiné jeu de miroirs perméables où l'être et le paraître mélancoliques se communiquent mutuellement leur substance.

Le capitaine Fracasse : est-ce un rôle, ou bien un déguisement du noble cherchant l'aventure lequel, soit caprice soit nécessité, dissimule son identité sous le masque vil d'acteur ? Rien de tout cela. Avec sa physionomie habituellement triste, sa pâleur et maigreur, le Baron porte mieux le costume hérité du comédien, jusqu'à la fausse rapière au lieu de la noble épée, qu'il n'a jamais porté les vêtements hérités de son père, autant noble que tyrannique. C'est dire que, pour Sigognac, le véritable jeu de l'être et du paraître commence au moment où il décide d'ensevelir son identité de noble gascon sous un pseudonyme théâtral et disparaître en enfilant le costume du feu Matamore, donc mettre le masque de la gaîté bouffonne et paraître sur les tréteaux dans son rôle du faux brave. Sa naturelle mélancolie y trouvera son dû. Le masque et le costume, celui d'Arlequin, de clown ou fanfaron, tout comme le visage enfariné de Pierrot, ou Gilles, s'offrent à notre attention en tant que répliques, ou variantes, du portrait mélancolique de l'homme romantique, tel que la pensée et l'esthétique de l'époque ont légué<sup>16</sup>. S'il en est ainsi, Sigognac devenu Capitaine Fracasse rejoint la famille des enfants du siècle, romantiques, décadents, modernes ou post-modernes, tous guettant les analogies possibles avec les pâles figures du passé où, peut-être, se cache le secret de leur moi mélancolique. Mais la mélancolie méconnaît sa source, en ignore le remède et ne tient pas à le retrouver. N'est-il pas d'elle comme de l'inscription sur le couteau de Chiquita : « Quando esta vívora pica, no hay remedio en la botica » ? (187).

### Streszczenie

Z zamku na deski teatralne, tam i z powrotem: melancholia.  
Analiza tekstualna powieści *Le Capitaine Fracasse* Théophile'a Gautiera

W powieści Théophile'a Gautiera *Le Capitaine Fracasse* (1863) zamek i teatr decydują o organizacji przestrzeni, w której sytuuje się fabuła utworu. Główny bohater opuszcza swój popadający w ruinę zamek, by wstąpić do trupy wędrownych aktorów i wraz z nimi przemierzać Francję, zanim powróci do rodowej siedziby.

Zamek symbolizuje trwałość i niezmienną bytu; teatr, zwłaszcza wędrowny, wydaje się jego przeciwieństwem. Podobnie bohater: jako baron de Sigognac powinien znać swoją pozycję w świecie, jako komediant – może swojego miejsca nieustannie poszukiwać, przyjmując rozmaite role i godząc się na odmiany losu.

<sup>16</sup> A ce propos, les analyses et commentaires de Starobinski semblent toujours actuels ; cf. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira/Flammarion, Paris 1970, et *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, Paris 1990.



Analiza sposobu, w jaki Gautier konstruuje świat przedstawiony powieści, a zwłaszcza postać eponimicznego bohatera, pozwala dostrzec niejednoznaczność opozycji: zamek – teatr. Funkcje tych znaków przestrzennych są wobec siebie komplementarne lub nawzajem się wykluczają. Melancholia dostrzegalna jest w zarówno w sferze zamku, jak i w sferze teatru, a dotyczy nie tylko protagonisty, lecz także wielu innych postaci, elementów krajobrazu, architektury, zjawisk atmosferycznych itd. Wyobrażana jest w sposób jawny lub utajony na przestrzeni całego tekstu; wolno uznać, iż *Capitaine Fracasse* w sposób oryginalny tematyzuje wpisanie melancholii w tkankę powieści.

