

**BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ THEOPHILE GAUTIER N° 2
(1980)**

COMITÉ D'HONNEUR

M. Jasinski, M. Van der Tuin, Mlle Cottin, M. Suffel, M. Ambrière,
M. Castex.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Mmes Bouchard, Cermakian, MM. Fizaine, Gann, Mme
Lacoste, MM. Laubriet, Masson, Miquel, Richer.

SOMMAIRE

David Graham BURNETT , Sur la composition de la <i>Comédie de la Mort</i>	1
Ilse HEMPEL-LIPSCHUTZ , Théophile Gautier et son Espagne retrouvée dans l'œuvre gravé de Goya	9
Hany COCKERHAM , Quatre voyages de Gautier en Angleterre. Quelques documents	35
Claude-Marie SENNINGER , <i>España</i> à mi-chemin entre la <i>Comédie de la Mort</i> et <i>Émaux et Camées</i>	51
HEVELYNE , Les <i>Grotesques</i> de Théophile Gautier, les <i>Grotesques de la Musique</i> d'Hector Berlioz	61
Gaston DUPOUY , A propos du <i>Capitaine Fracasse</i>	77
Pierre CAIZERGUES , Apollinaire et Gautier	83
Marianne CERMAKIAN , Le <i>Journal</i> d'Eugénie Fort (1856-1872)	91
Claudine LACOSTE , Joseph Lingay : profession de foi politique	109
Jean RICHER , Notes bibliographiques	117
Claudine LACOSTE , Théophile Gautier et la presse de son temps II	125
David Graham BURNETT , Complément au dossier américain sur Théophile Gautier	131
Sho KIMATA , Théophile Gautier au Japon	135
Bibliographie	137

[1]
**SUR LA COMPOSITION DE *LA COMÉDIE DE
LA MORT***

Théophile Gautier a publié *La Comédie de la mort* en 1838. L'édition originale consiste en un volume in-8° « d'une typographie belle et simple » selon *La Bibliographie de la France* du 10 février 1838. Voici le début de la table des matières de cette édition reproduite exactement :¹

Portail
LA COMEDIE DE LA MORT
I. La Vie dans la mort
II. La Mort dans la vie Le Nuage
.....

Le Sommet de la tour

Il semble donc évident que le recueil emprunte son titre à une pièce bipartite qui y figure. La pagination des poèmes individuels renforce cette impression. Le volume s'ouvre avec le titre, COMÉDIE de la mort, en face d'une vignette de Louis Boulanger, « La Chimère ». La première page numérotée porte le titre, en majuscules, de la pièce liminaire, « Portail », ainsi que la première strophe du poème, qui s'achève à la page 10. Ensuite, c'est la page 11 qui porte le titre de la pièce bipartite, cette fois-ci, avec COMEDIE en majuscules de deux centimètres, et « DE LA MORT » en majuscules de quatre centimètres. Chacune des deux parties de « La Comédie » se présente à la manière de « Portail, » c'est-à-dire le (sous) titre en majuscules et la première strophe de la partie à la page droite. La façon de présenter les 56 autres poèmes du recueil est toujours identique.

Une telle symétrie de présentation se combine avec l'absence de toute division interne (la catégorie de «poésies diverses», par exemple, n'apparaît pas) pour produire chez le lecteur une forte impression d'unité du volume. En même temps, la pièce liminaire, « Portail, » et la pièce finale, « Le Sommet de la Tour » encadrent la matière du volume de leurs métaphores architecturales.

Sept ans plus tard, en 1845, paraissent *Les Poésies complètes* de Gautier chez Charpentier. Cette édition est surtout connue à cause du remaniement total de *Poésies* et *d'Albertus*, et la disparition de la préface de 1832, des épigraphes, et même des titres de toutes les pièces qui en résulte. Heureusement, R. JASINSKI et plus récemment H. COKERHAM, ont recomposé le recueil conformément à l'édition originale. Quant à « La Comédie, » cependant, R. JASINSKI ne trouve pas de modifications dans l'édition de 1845 :

Or, si « La Comédie de la mort » et les « Poésies diverses » qui l'accompagnaient ne subirent aucun changement d'importance, il n'en fut pas de même²

Il y avait, quand même, changement dans la présentation des poèmes. Voici la table des matières de l'édition de 1845 :

La Comédie de la Mort	
La Comédie de la mort La Vie dans la mort ...p. 132	
Portail...p...127	
La Mort dans la vie ...p. 144	
Poésies diverses	
Le Nuage	

Le Sommet de la Tour

« Portail » se trouve donc assimilé au poème narratif qui fournit le titre au recueil et les autres pièces sont maintenant classées comme « poésies diverses. »

Cette déformation de la structure originale du recueil s'accroît après 1845. Dans l'édition posthume de 1875, les « poésies diverses » passent devant « La Comédie », quoique « Portail », qui devait ouvrir le volume (« Ne trouve pas étrange, homme du monde, artiste, / Qui que tu sois, de voir par un portail si triste / S'ouvrir fatalement ce volume nouveau. / ») reste attaché à « La Comédie. » La jolie édition Lemerre (1891) met les « poésies diverses » dans le volume VII et « La Comédie » avec « Portail » dans le volume VIII.

Quoique R. JASINSKI, dans son édition de 1930, ait bien rétabli l'ordre des poèmes, il a toujours gardé la présentation de 1845. La critique moderne est donc amenée à considérer « La Comédie » une composition tripartite, se fiant sans doute à ces mots :

Tous les autres recueils s'ordonnaient sans peine, [...] d'abord la *Comédie de la mort*, proprement dite, précédant les *Poésies diverses*,

Cette tendance est évidente dans les citations suivantes, tirées de trois

études récentes sur l'œuvre de Gautier :

« La Comédie de la mort » a trois parties ; un « Portail » à la *terza rima*, « La Vie dans la mort, » et « La Mort dans la vie. »⁴ « Structurally the poem itself is somewhat confused ... demonstrably so ... After an introductory personal meditation (« Portail ») in which the poet confesses in the sustained image of the gothic vault, his obsessive pessimism and proclaims the inescapability of death, the poem takes the form of an exploratory « voyage sombre. »

.....
.....
“ The poems concludes (section ix) with a personal meditation, exactly balancing in length the introductory “Portail”, which makes a final despairing plea to ward off the everpresent menace of death”.⁵

« The poems that comprise the section entitled « Drama of Death » are only three in number, but they form a sort of prologue of over forty pages to the remaining shorter poems, 56 in number, that follow.... The opening poem of the prologue, « Portail, » sets the theme squarely ... The second of the three poems, « La Vie dans la mort » would lead one to suppose from its title that it develops the idea announced in « Portail, » that is, that life comes from descending into death. But the poem is disappointing ».⁶

Les critiques, semble-t-il, ne sont pas très satisfaits de ce mariage forcé de « Portail » avec « La Comédie. » Ph. TENNANT, cependant, essaie vaillamment de forger quelques liens et R. GRANT fait voir sa déception de n'en pouvoir trouver assez.

L'évidence prosodique pour un tel mariage n'est pas, en fin de compte, très grande. La structure de « La Comédie, » 189 sixains à clause double divisés en neuf sections égales, s'accorde mal avec la *terza rima* de «Portail. » Les rapports sémantiques entre les deux pièces sont également ténus. « Portail » annonce le projet de l'auteur ; créer une construction poétique aussi élaborée, aussi complexe qu'une cathédrale gothique. Comme son modèle architectural, l'édifice poétique se dresse sur une base funèbre (« Ces vers sont des tombeaux tout brodés de sculpture, » tercet 27) et s'achève par une fantaisie décorative (« Sonnets, ô blanc ramiers du ciel de poésie, / Posez votre pied rose au toit de mon clocher ». / tercet 37). En remplaçant l'église historique par une cathédrale poétique, le jeune poète crée un texte sacré, destiné, espère-t-il, à attirer « son Dieu » (tercet 43).

« La Comédie de la mort, » proprement dite, qui raconte la confrontation du poète et de ces rêves de « science, amour et gloire », joue sans doute un rôle capital dans le développement de ce projet. Mais ce n'est pas dans la section finale de cette pièce que s'achève la construction, comme le suggère Ph. TENNANT. La réunion extatique, mais provisoire, du poète et de sa Muse et les prières ferventes qui y figurent révèlent plutôt l'optimisme du poète croyant à la possibilité de réaliser son projet.⁷

Il y a d'autres moments, bien sûr, où le poète semble perdre le courage et la confiance de « Portail. » On pense, par exemple, à « Ténèbres » où l'on retrouve les mêmes images architecturales, et les mêmes

phoques monstrueux prêts à dévorer les illusions du poète. Tout en créant une partie du « triste temple souterrain » où sont enterrées les illusions mortes du poète, « Ténèbres » met en question la réalisation même de l'édifice poétique. Il faut donc reconnaître l'ironie extraordinaire du dernier vers qui reflète une déception esthétique aussi bien que religieuse :

Le Dieu ne viendra pas. L'Eglise est renversée.

La réalisation du projet, bien sûr, c'est la composition du recueil lui-même, marquée par la dernière pièce, «Le Sommet de la tour », où Gautier reprend la *terza rima* et la métaphore architecturale qui caractérisent « Portail. »⁸. Les 57 tercets du « Sommet » se divisent, à la manière de « Portail, » en deux mouvements : une métaphore architecturale atténuée suivie d'une glose où le poète lui-même analyse ses propres images. Les poèmes sont donc emblématiques à la façon de « L'Albatros » du jeune Baudelaire.

Dans son analyse des images de « Portail, » le poète esquisse les dimensions héroïques du projet ; la descente dans la désillusion et l'élévation triomphante éventuelle :

Pour ces chercheurs d'un monde étrange et magnifique,
Colombes qui n'ont su trouver leur Amérique,
En funèbres caveaux creusez-vous, ô mes vers !

Puis montez hardiment comme les cathédrales,
Allongez-vous en tours, tordez-vous en spirales.
Enfoncez vos pignons au cœur des cieux ouverts.

(tercets 34 et 35)

« Le Sommet de la tour » se réfère aux mêmes étapes en employant les mêmes images. Ce sont les caveaux (tercet 46) qui marquent la descente et les voiliers à la recherche de l'Amérique (tercet 40) qui signalent le désir du poète de remonter. C'est également l'apprivoisement des monstres héraldiques (cf.« Portail, » tercet 37) pour faire, de leurs bouches, des nids («Sommet», tercet 51) qui marque l'atteinte poétique du sommet de la tour (tercet 43).

Peut-on dire, cependant, que la tension créée par la question finale de « Portail » (« Y viendrez-vous mon Dieu? ») se résout grâce aux efforts prodigieux du « patient architecte » (tercet 49) ? Il faut répondre, inévitablement, oui et non. D'une part, Gautier souligne le sentiment quasi-divin qui résulte de la domination de la ville à la fois menaçante, vorace et étouffante (tercets 16-17). Il se permet un moment de transport lorsqu'il se trouve au-delà des pauvres tours d'une église de la famille humaine (tercet 134). D'autre part, le poète ne perd pas de vue le caractère hétérogène de sa construction poétique. Lorsqu'il composait « Le Sommet » vers 1836, Gautier savait bien que son recueil ressemblerait à une cathédrale gothique, c'est-à-dire à un projet de longue durée qui a été commencé, modifié, et révisé à plusieurs reprises sous toutes sortes d'influences. Les résultats, admet-il dans « Le Sommet », ne sont toujours pas d'une qualité égale :

Puis l'église elle-même, avec ses colonnettes,
Qui semble, tant elle a d'aiguilles et d'arêtes,
Un madrépore immense, un polypier marin ; (tercet 50)

En fin de compte, Gautier ne se fait pas d'illusions sur la capacité de l'artiste de se diviniser. La divinité que confère « la gloire » sur le poète vient d'autrui. « Le Sommet » se termine sur une variation de la même question posée à la fin de « Portail » :

Du haut de cette tour à grand'peine achevée,
Pourrai-je t'entrevoir, perspective rêvée,
Terre de Chanaan où tendait mon effort ? (tercet 52)

Une conscience ironique de soi comme artiste en train de « faire » de l'art informe donc la vue rétrospective de « Portail » et du « Sommet. » Si le volume intitulé *La Comédie de la mort* est une compilation de la production poétique de l'artiste après *Albertus* et avant *España*, et non pas une œuvre intégrée, Gautier voulait quand même encadrer cette période mouvementée de sa carrière de poète. Ce désir, réalisé par la composition de « Portail » et de sa pièce jumelle, « Le Sommet de la tour », devrait nous rappeler l'avis prudent de S. de Lovénjoul :

« des convenances de librairie ont fait intervertir, dans l'édition de 1875-1876 l'ordre des pièces ; les poésies diverses y passent avant le poème qui donne son titre à l'ouvrage ; il en résulte que le « Portail », qui ouvre le volume et devrait avoir pour complément, après la lecture du volume, la dernière pièce intitulée « Le Sommet de la tour, » est lue aujourd'hui après ce morceau. »⁹

David Graham BURNETT
Indiana University.

NOTES

1. J'ai eu le plaisir d'examiner les différentes éditions des poésies de Gautier, y compris l'édition originale de *La Comédie*, à la Bibliothèque Lilly à Indiana University Bloomington.

2. R. Jasinski, dans l'introduction à son édition des *Poésies complètes de Th. Gautier*, Paris, Nizet, 1930, Vol. I, page V.

3. *Ibid.*, p. XV.

4. B. Delvaille *Théophile Gautier*, Paris, Seghers, 1968 p. 56

8. Ph. Tennant *Théophile Gautier*, London, Athlone Presse 1975 p. 48-50

6. Richard Grant *Théophile Gautier*, Boston, G.K. Hall 1975 p. 66-67

7. cf. mon article, « The Thematic Function of sexual Identity in Gautier's *Comédie de la mort*, » *Nottingham french Studies*, Vol. 16, no. 1 (mai, 1977), pp. 38-50.

8. Le rapport entre « Portail » et « Le Sommet » est noté par Grant dans sa monographie citée dans le texte de cette étude, mais il ne développe pas la comparaison. Grant remarque également plusieurs éléments de la quête héroïque dans les poésies narratives de Gautier.

9. *HOTG*, vol # 301 bis.

**THÉOPHILE GAUTIER ET SON ESPAGNE
RETROUVÉE
DANS L'ŒUVRE GRAVÉ DE GOYA**

« Tout Goya palpitait autour de moi »
Delacroix.

Théophile Gautier reconnaît volontiers la part tout illusoire de son image de l'Espagne¹ quand il dit, avant d'entreprendre son premier voyage « tra los montes » en 1840 : « Je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset ».²

Mais ni ce premier séjour en Espagne, ni ses quatre voyages ultérieurs – deux courtes excursions, l'une à Bilbao en 1849, l'autre à Fontarabie en 1856, et deux voyages plus conséquents jusqu'à Madrid, en 1846 et en 1864, – ne lui ont détruit ses « châteaux en Espagne » : « plusieurs voyages réels n'ont pas fait évanouir les mirages de notre imagination » dira-t-il en 1864.³ Quelques mois seulement avant sa mort il exprime encore son « regret éternel » de ne pouvoir accompagner Carlotta Grisi dans ce « pays où [il a] si souvent bâti des châteaux [qu'il n'a] jamais pu habiter.»⁴

Et, en effet, tout comme les autres écrivains et artistes des années trente, Théophile Gautier rêve d'une Espagne haute en couleurs, aux contrastes et aux passions violentes, aux plaines étendues sans fin sous un soleil étincelant et aux montagnes rugueuses et sauvages, une Espagne de Mores et de Chrétiens, d'anges et de sorcières, de rois et de Grands, dignes, hautains et de hors-la-loi non moins fiers. C'est encore une Espagne de *manolas* et de toreros, de vieilles duègnes veillant sur leur pupilles brunes, pâles, aux yeux veloutés et au pied minuscule : « Outre sa patrie naturelle, chaque homme a une patrie d'adoption, un pays rêvé où, même avant de l'avoir vu, sa fantaisie se promène de préférence, où il bâtit des châteaux imaginaires qu'il peuple de figures à sa guise. Nous, c'est en Espagne que nous avons toujours élevé ces châteaux fantastiques.»⁵ Théophile Gautier enrichira cette vision d'une Espagne « romantique » (cet attribut revient sans cesse sous sa plume), d'origine essentiellement littéraire, d'une autre série d'images tout aussi variées et infiniment plus authentiques, puisées dans l'œuvre des grands maîtres de la peinture espagnole : « Que Velasquez vous peigne une infante, Murillo une Vierge, Ribera un bourreau, Zurbaran un moine, et vous avez toute l'Espagne d'alors ; moins les pauvres, dont tous les quatre excellent à rendre les haillons et la vermine. »⁶ Mais plus encore que vers ces quatre « dieux et demi-dieux de la peinture », c'est vers le personnage de Francisco de Goya y Lucientes et son œuvre multiple que Gautier se tourne tout au long de sa carrière d'écrivain et de critique chaque fois qu'il veut évoquer le génie espagnol. Il est fasciné par ce

maître, « venu juste à temps pour recueillir et fixer (...) l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des toreros, des majos, des *manolas*, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières, toute la couleur locale de la péninsule » (V.E., p. 156).

La question évidente se pose : qu'a connu Gautier de l'œuvre goyesque, si varié et si changeant ? Pourquoi s'est-il « épris » pour ce peintre « d'un goût vif qui bientôt dégénéra en passion » ?⁷ Pendant une première période, avant son voyage en Espagne, Gautier scrute les *Caprices*, ce petit recueil d'un fantastique hallucinant d'un côté et d'un pittoresque mordant de l'autre, pour y trouver des illustrations de son Espagne rêvée, romantisée. Puis, son séjour dans la Péninsule lui fera reconnaître la réalité derrière les planches des *Caprices*, et cette galerie d'images d'après Goya s'élargira encore par l'apport de la *Tauromachie* et des *Désastres de la Guerre*. En Espagne, Gautier s'enquiert aussi de l'œuvre peinte de Goya, sans éprouver toutefois devant les tableaux le même sentiment de la découverte de son Espagne préfigurée qu'avec l'œuvre gravé. Après le retour en France, rien de bien nouveau ne vient élargir d'une façon substantielle l'horizon goyesque de Gautier ; quelques tableaux et quelques gravures apparus lors de ventes parisiennes vont confirmer, mais ne vont plus guère changer cette Espagne déjà vue à travers les planches de l'œuvre gravé. Puis, dans une progressive élaboration subconsciente, Gautier assimilera, transposera dans sa réalité vécue espagnole tout ce qu'il avait jamais vu ne fût-ce que très brièvement et littéralement en passant de l'œuvre du maître. L'image a ainsi non seulement confirmé le rêve espagnol de Gautier, mais elle viendra encore s'interposer à la réalité, pour la fixer et l'illuminer à jamais.

Pendant les années trente, Gautier, tout comme ses contemporains, connaît presque exclusivement – mais toutefois mieux qu'aucun d'entre eux – les *Caprices*. Ce petit recueil de lithographies avait en effet été une source féconde d'inspiration et d'images espagnoles pour bon nombre de peintres et d'écrivains français : Louis Boulanger et Delacroix en copient des planches ou s'en inspirent, Hugo les cite à plusieurs reprises, George Sand en feuillette un exemplaire chez Delacroix, Musset en copie trois planches pour les transposer ensuite dans plusieurs poèmes, Fontaney en avait ramené un exemplaire de son séjour à l'ambassade française de Madrid et le montre dans les Salons parisiens.⁸ De même les écrits de Gautier, de ses œuvres de prime jeunesse jusqu'à celles rédigées à la fin de sa vie, porteront témoignage de l'impression profonde et permanente que ce mince volume a laissé dans son imagination.

Dès *Albertus*, cette « légende théologique » écrite en 1831 (publiée l'année d'après), Gautier fait surgir, au son fatidique de minuit « d'étranges formes / Incubes, cauchemars, spectres lourds

et difformes/ Un recueil de Callot et de Goya complet »⁹. L'année suivante, autre référence aux Caprices «noirs» : Gautier choisit comme épigraphe à son conte du Jeune France « Onuphrius Wphly » la légende de la planche 43 des *Caprices*, « El sueño de la razón produce monstruos. » En plus, il en indique l'auteur en lettres majuscules, « Goya. » Cependant l'histoire d'Onuphrius, « Jeune-France et romantique forcené, » qui se croit poursuivi par un diable expert en farces, a bien peu en commun avec le personnage goyesque, effondré sous la hantise de son cauchemar, un essaim d'oiseaux de nuit, chouettes, hiboux, chats-huants et chauves-souris qui tourbillonnent autour de lui. Lorsque le conte paraîtra en 1833, incorporé au recueil des *Jeunes-France*, cet épigraphe aura disparu. D'ailleurs quand Gautier parle des caractéristiques au style d'Onuphrius, c'est à Ribera qu'il l'apparente plutôt qu'à l'auteur des *Caprices*. « Quant à sa peinture, elle était sévère, grave, dans la couleur forte et sombre du Caravage ou de Ribera »¹⁰. Bientôt Gautier, non satisfait de transposer dans ses écrits certaines images ou certaines légendes tirées des *Caprices*, fera de Goya le symbole de l'artiste d'avant-garde, innovateur, « romantique et moderne », mais incompris et rejeté par les critiques conservateurs, trop imbus de leur code académique. Dans la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* de 1834 Gautier accuse ces derniers de rester obstinément fermés à toute tentative de renouvellement en matière d'art :

Ni les grands traits à la Michel-Ange, ni les curiosités dignes de Callot, ni les effets d'ombre et de clair à la façon de Goya, rien n'a pu trouver grâce devant eux.¹¹

Gautier, critique lui-même, et champion fervent de la jeune école, payera tribut au génie de Goya en consacrant tout son feuilleton de la *Presse* du 5 juillet 1838 aux *Caprices*. C'est une des premières études en français exclusivement dédiée à cet artiste, mort à Bordeaux en 1828. Gautier reprendra bien des fois encore cet article, le coupant, l'élargissant, le modifiant, mais restant toujours fidèle à son premier jet d'enthousiasme pour le maître aragonais.¹²

Cette même année 1838 voit encore un autre événement essentiel pour la connaissance française de la peinture espagnole : le 3 janvier 1838 s'ouvrent les portes du Musée espagnol de Louis-Philippe, installé au Louvre, dans cinq salles aménagées exprès derrière la colonnade de Perrault. Là, le public parisien put admirer des centaines de tableaux des maîtres espagnols jusqu'alors pratiquement inconnus en dehors de leur pays d'origine. Le roi, ayant reconnu l'atmosphère propice à cette entreprise, avait envoyé le Baron Taylor, commissaire royal près le Théâtre français et fin connaisseur en matière d'art, parcourir la Péninsule en quête de tableaux et autres objets d'art (le Baron venait de conclure victorieusement les gestions compliquées de l'acquisition de l'obélisque de Louqsor). Accompagné des peintres Blanchard et Dauzats, muni de 5 millions pris sur la liste civile, profitant de l'expropriation des couvents espagnols de 1835, Taylor avait ramené de ses deux années de parcours de la Péninsule une riche

récolte. Parmi les quelque 450 toiles de maîtres espagnols comptent aussi au moins huit tableaux de Goya.¹³

Il est curieux de noter que, lors de sa première visite au musée, qui mènera à son feuilleton de la *Presse* du 27 sept. 1837, Gautier ne recherche pas particulièrement les toiles de Goya. Mais cela date d'avant même l'ouverture officielle du musée et « les toiles roulées gisaient [encore] à terre. » Il aurait donc été difficile d'y trouver celles de Goya en particulier. Ainsi ce ne sera que de l'auteur satirique des *Caprices*, exclusivement, que parlera Gautier dans son article :

Goya, le caricaturiste fantastique aussi capricieux qu'Hoffmann, qui est mort en 1828 ferme la période de l'école espagnole qui commence par le mysticisme et finit par le pamphlet.

Quand Gautier verra finalement ces toiles, quelques mois plus tard, ce sera avec un mépris cavalier qu'il expédiera ce qu'il appelle « deux grandes croûtes peintes comme des enseignes qui portent le nom de « Goya. »¹⁴ Il a d'ailleurs tort : tout d'abord, ce n'étaient pas deux toiles de Goya, mais huit – ou plus – qu'il y avait au musée, et ensuite ce n'étaient certes pas des « croûtes. » Le Baron Taylor en avait acheté au moins six au fils même de Goya, Xavier, et les tableaux que ce père dévoué avait légués à son seul fils survivant comptent, évidemment, parmi ses meilleurs ouvrages. Il se trouve parmi eux des toiles telles que le magnifique portrait en pied de la Duchesse d'Albe, habillée de noir, les *Forgerons*, les *Jeunes* ou la *Lettre*, ou encore une version des *Majas al balcón*.¹⁵ Gautier se défend d'ailleurs, dans son article de 1838 sur les *Caprices*, de ne pas pouvoir juger de l'œuvre peint de Goya en se plaignant de ne pas avoir les « pièces du procès. »

Les *Caprices* constituent donc et la base et les limites de la connaissance de Gautier de l'œuvre goyesque avant le voyage de 1840 et le point de repère de ses images espagnoles restera à jamais fixé aux planches de ce recueil. Gautier scrute de près ces petits tableaux et il y trouve toute - ou presque toute - son Espagne rêvée, et réelle et « noire » : Du « côté réel » (V.E., p. 153), c'est toute l'Espagne pittoresque de l'illusion romantique, des scènes de mœurs pleines de vie et de couleur locale, jouées par de petits personnages-types vêtus à la vieille Espagne. Mais Gautier y trouve aussi, décrite avec une « verve démographique » (V.E., p. 153) sans égale, toute « l'agonie romantique » de son Espagne noire : c'est un monde violent, tranché d'ombre épaisse et de lumière crue, un monde fantastique, irréel, et pourtant lié au réel comme le sont les cauchemars. Cet aspect de « cauchemar », « fantastique », « bizarre », « monstrueux », des *Caprices* fera à jamais partie de l'imagerie noire, espagnole et autre, de Gautier, il en parlera encore en 1870 dans les mêmes termes qu'il l'avait fait en 1838 : « Par un bizarre amalgame, Goya mêle à ce réalisme le caprice le plus effréné. Personne ne l'a dépassé dans l'horreur fantastique, et les fantômes qu'il crée semblent peints par le cauchemar et gravés par le délire. Mais quelle vie ironique et puissante dans ces monstres qu'un rayon de lumière livide fait jaillir d'une ombre aussi noire

que celle des cachots de l'inquisition.»¹⁶ Certaines de ces planches le hanteront à jamais. Tel le n° 3, « Que viene el Coco », où un spectre vaguement humain, caché sous les plis d'une vaste draperie, se dresse devant une mère et ses enfants terrorisés, qui fait dire à Gautier « nous ne connaissons rien de plus terrible que cet épouvantail », ou tel encore le n° 64, « Buen viaje, » un vol de fantômes à cheval sur un oiseau de nuit (cité aussi par Victor Hugo), qui lui inspire une terreur presque physique : « Il semble que l'on entende palpiter dans l'air épais de la nuit toutes ces membranes velues et onglées comme les ailes des chauves-souris ». Mais c'est avant tout le n° 59 « y aun no se van » qui lui dicte ses pages les plus perspicaces sur l'aspect hallucinant de l'œuvre goyesque. Là, de pauvres créatures décharnées, cadavériques, essaient - travail de Sisyphe - de relever une énorme pierre tombale qui écrase ses victimes. Comme Baudelaire après lui, Gautier sent une « terreur suffocante » devant cette « planche tout à fait fantastique qui est bien le plus épouvantable cauchemar que nous ayons jamais rêvé. »

L'expression de désespoir qui se peint sur toutes ces physionomies cadavéreuses, dans ces orbites sans yeux, qui voient que leur labeur a été inutile, est vraiment tragique ; c'est le plus triste symbole de l'impuissance laborieuse, la plus sombre poésie et la plus amère dérision que l'on ait jamais faite à propos des morts. (V.E., p. 153-154)

Le souvenir de cette planche hantera Gautier jusqu'à la fin de sa vie. En 1858, dans le poème « Bûchers et Tombeaux » il évoquera ainsi un « blanc squelette » qui « Des cercueils lève le couvercle / Avec ses bras aux os pointus. » En 1869, cette même planche lui sera encore, rappelée par la simple présence d'un petit caméléon sans défense, condamné à descendre et à monter sans arrêt possible le long d'un fil (distraction qu'il avait observée lors de son premier voyage en Espagne) :

Ces caméléons nous firent songer à une des plus sinistres aqua-tintes de Goya, représentant des spectres essayant de soulever avec leurs faibles bras de lourdes pierres tombales qui se referment sur eux en les écrasant. – Lutte sans proportion de la faiblesse contre la destinée.¹⁷

Que les *Caprices* aient présenté une vision sinistre d'une Espagne que Gautier traduira dans sa réalité vécue lors du voyage est évident lorsqu'il reconnaît « les caprices les plus monstrueux de Goya » dans l'apparence de « vie fantasmatique très effrayante » des cadavres momifiés de la Tour Saint-Michel à Bordeaux - avant même de pénétrer dans l'«Espagne de ses rêves, » ou de ses cauchemars (V.E., p. 34-35).

Des allusions à ce côté ou fantastique et spectral, ou grotesque, et bizarre, mais toujours « caractéristique, » des *Caprices* jalonnent toute l'œuvre de Gautier postérieure au

voyage. Ainsi, dans le conte « Deux Acteurs pour un rôle » de 1841, il peuple son auberge de l'Aigle-à-deux-têtes de la « société la plus mélangée du monde » et constate que même « le caprice de Goya et celui de Callot réunis n'auraient pu produire un plus bizarre amalgame de types caractéristiques. »¹⁸ A Londres, en 1842, une « vieille pauvre » lui rappelle « les sorcières qui ont posé pour les caprices de Goya. »¹⁹

En 1845 il retrouve les « têtes bizarrement réelles » et le caprice ... farouche » de Goya dans les « figures ... que se composent les articles du jour. »²⁰ L'année suivante, les sessions au « club des hachichins » lui font surgir des « monstruosités, » des « figures extraordinaires, comme on n'en trouve que dans les eaux-fortes de Callot ou dans les aquarelles de Goya : un pêle-mêle d'oripeaux et de haillons caractéristiques de formes humaines et bestiales. »²¹ En 1847 il oppose la « clarté prosaïque, » la « netteté bourgeoise » des dessins de Granville au fantastique qui émane des planches de Goya.²² En 1852 il peuple le château hanté d'« Inès de las Sierras » de chauves-souris de Goya. »²³ En 1856, il se sent un « frisson de terreur involontaire » dans les contes d'Achim von Arnim qui procède ... à la manière de Goya, l'auteur des *Caprichos* :

Il couvre une planche de noir, et par quelques touches de lumière habilement distribuées, il ébauche au milieu de cet amas de ténèbres des groupes à peine indiqués, des figures dont le côté éclairé se détache seul, et dont l'autre se perd confusément dans l'ombre ; des physionomies étranges gardant un sérieux intense - dès que vous avez mis le pied sur le seuil du mystérieux, vous êtes saisi d'un singulier malaise, d'un frisson de terreur involontaire, car vous ne savez pas si vous avez affaire à des hommes ou à des spectres. »²⁴

Ces monstres goyesques produits par le « sommeil de la raison » assument une vie propre, se détachent de leur planche et entrent eux-mêmes dans les écrits de Gautier. Ainsi Paul, le malheureux *jettatore* devient la proie, dans un « sommeil agité », de « fantasmagories confusément effrayantes, vaguement horribles, et d'autres plus insaisissables encore, rappelant les fantômes informes ébauchés dans l'ombre opaque des aquarelles de Goya. »²⁵

Si le côté « noir » de l'œuvre de Goya a laissé ainsi de profondes impressions dans l'imagination de Gautier, le « côté réel » lui fournira un autre panorama d'images espagnoles tout aussi vaste : là, il assiste à des scènes de mœurs, jouées par des personnages-types, vêtus, bien sûr, à l'ancienne : duègnes laides à faire peur au prétendant le plus intrépide, leurs pupilles ravissantes, des *manolas* coquettes et des *majas* gracieuses, se jouant toutes des attentions de *majos* empressés.

Là, Gautier trouve, avant la lettre et plus vivante que par la lettre, le type de la jeune femme à la beauté tout espagnole dont il rêve depuis sa jeunesse. Avec Goethe et Byron, avec Musset, Mérimée, Stendhal, Hugo et même Balzac, Gautier se détourne de la fragile et éphémère sylphide d'un Chateaubriand pour chercher un tout autre type de beauté féminine : de blonde et diaphane (ou même « bionda e grassotta »)²⁶, elle devient brune, avec de longs

cheveux ondulants allant du châtain au noir de jais, un teint mat (« elle était jaune comme une orange, » dira Musset), des yeux noirs, veloutés, taillés en amande, une taille fine et cambrée et un pied minuscule.

Ces « brunes Andalouses » aux « longs yeux de velours » apparaissent dès les premiers poèmes de Gautier et elles continueront à le captiver jusque dans ses derniers écrits. Dans « Serment » de 1830 il en évoque une, de façon encore assez floue, mais lui donne certes déjà un type nettement espagnol :

Par tes yeux si beaux sous les voiles
De leurs franges de longs cils noirs...
Par ton front aux pâleurs d'albâtre
Que couronnent tes cheveux bruns...
Par ton doux accent d'Espagnole
...je t'aimerai.

Il reconnaîtra cette jeune Espagnole de ses rêves dans toute sa grâce légère et son charme irrésistible dans les petites figures des *Caprices*, « car Goya rend à merveille la grâce andalouse et castillane » :

Ce sont en effet de belles filles au bas de soie bien tiré, avec de petites mules à talon pointu qui ne tiennent au pied que par l'ongle de l'orteil, avec des peignes d'écaillé à galerie, découpés à jour et plus hauts que la couronne murale de Cybèle ; des mantilles de dentelle noire disposées en capuchon et jetant leur ombre veloutée sur les plus beaux yeux noirs du monde : des basquines plombées pour mieux faire ressortir l'opulence des hanches. (V.E., p. 152)

Coquettes, elles jouent en plus « de larges éventails en queue de paon » (V.E., p. 152). Il est facile d'identifier les planches précises des *Caprices* sur lesquelles repose cette description : ce sont les n°. 5, 6, 7, 12, 15, 16, 27, 28, 31, 35, 52, et encore le n°. 61. Mais c'est surtout la planche 17, « Bien tirada esta », ce bas de soie « bien tiré » qui fera partie intégrale des attributs de beauté de la jeune espagnole. (C'est cette même planche qui avait déjà été copiée et transposée par Musset dans ses poèmes « Madrid », « l'Andalouse » et « Madame la Marquise ». ²⁷) Puis Gautier se laisse emporter par sa vision préfigurée d'une certaine beauté espagnole et il ajoute aux dessins des *Caprices* des détails de son invention tels que « des mouches posées en assassines au coin de la bouche et près de la tempe, des accroche-cœur à suspendre les amours de toutes les Espagnes » (V.E., p. 152)

Il se pourrait cependant que le détail de la mouche ne soit pas entièrement de l'invention de Gautier. La Duchesse d'Albe de la Galerie espagnole en porte une énorme, posée sur la tempe droite. Il n'y a aucun doute que Gautier n'ait connu ce portrait qui avait suscité bien des commentaires et des attaques de la part des critiques, dont certains trouvaient cet admirable portrait inférieur aux toiles doucereuses, mondaines, d'un Dubufe ! Gautier aurait ajouté ainsi le détail d'une image postérieure 'espagnole' à celle de

son archétype, sorti des *Caprices*.

C'est encore bien à travers les *majas* de ce recueil que Gautier (ce passionné de la danse en général et des danses espagnoles tout particulièrement) verra Lola Montes, la danseuse, lors de son début parisien en 1845 :

Mademoiselle Lola a d'abord paru dans son costume d'Espagnole : basquine de soie noire sur la hanche... mantille de dentelle noire, grand peigne au chignon, œillet rouge sur le coin de l'oreille [le seul détail non-goyesque, c'est l'Espagne de Carmen, plutôt], l'éventail s'ouvrant et se fermant comme une aile de papillon, – une tournure comme Goya sait les croquer en deux traits dans ses pétillantes eaux-fortes²⁸

En 1847, Militona, cette jeune *manola* madrilène sera décrite dans des termes presque identiques à ceux qui avaient évoqué les personnages des *Caprices* - il n'y manque pas le « bas de soie bien tiré », c'était « une jeune fille de seize à dix-huit ans,

plutôt seize que dix-huit ; une légère mantille de taffetas posée sur la galerie d'un haut peigne d'écaillé qu'entourait une large natte de cheveux tressés en corbeille encadrait 'sa charmante figure d'une pâleur imperceptiblement olivâtre. Son pied, allongé sur le devant du calesin, et d'une petitesse presque chinoise, montrait un mignon soulier de satin à quartier de ruban et le commencent d'un bas de soie à coins de couleur bien tiré. »²⁹

Dans ce croquis de Militona, Gautier ne cite pas expressément sa contrepartie des *Caprices*, mais il l'avait fait lors de sa description de la duègne, à la même page !

Au début des années cinquante cette jeune espagnole « ombre apocryphe / Qu'on croirait peinte par Goya » réapparaîtra, cette fois-ci transposée dans les vers d'une première version d'*Inès de las Sierras* »

danse... Peigne au chignon, basquine aux hanches elle
D'une grâce si provocante
qu'on la suivrait jusqu'aux enfers !
Ses longs cils semblent, sur ses joues,
Des ailes de papillon noir...
Sa jambe, sous le bas de soie,
A des lueurs de marbre blanc.³⁰

En 1870, deux ans seulement avant sa mort, Gautier se retrouve, une fois de plus, « face à face avec sa chimère, une des plus insaisissables, une chimère rétrospective »³¹ nommément cette beauté idéale espagnole dont il rêve depuis sa jeunesse : cet idéal s'est fait réalité dans deux portraits de la vente Edwards, celui de l'ainsi nommée *Charlotte Corday* et celui d'une *Jeune femme à la guitare*. La *Charlotte Corday*, malgré ses ajustements à

la mode française de 93, lui paraît « plutôt une belle Sévillane qu'une jeune fille de Normandie », car Goya, n'ayant pas la nature pour se guider, reste profondément espagnol ». Mais c'est surtout la *Guitarera*, à la coquetterie primesautière et aux « formes élégantes et nerveuses » qui enchante Gautier : « Rien de plus charmant que cette grâce provocante et décidée qu'on ne trouve qu'en Espagne, et qui se traduit par un mot tout local *salada*, dont l'équivalent français n'existe pas ou donnerait un autre sens.³² Elle est bien la sœur de la maja tant citée, tant rêvée, tant chantée des *Caprices* dont elle garde jusqu'à la « basquine étroite » et au minuscule pied en bas de soie « bien tiré, » enchâssé dans son escarpin de satin : « Ses pieds, qui justifient la chanson espagnole 'Si la jambe est une réalité, le pied est une illusion', dépassent la robe, enfermés dans de petits souliers de satin blanc à cannetilles d'or. »³³ Cette jeune femme « si purement espagnole », est restée aussi fraîche, aussi pimpante, aussi irrésistible que quand elle avait captivé Gautier et ses amis de la « bande romantique » quelque quarante années auparavant. Ainsi la *maja* des *Caprices* a fixé à jamais dans sa réalité graphique cet idéal de beauté espagnole dont Gautier n'a jamais cesse de rêver.

Cependant, si la femme jeune de Goya est charmante, vieillie, elle ne le reste guère: de délicats et purs, ses traits deviendront épais et bestiaux, son corps léger et gracieux s'alourdira et s'avachira. C'est bien encore aux *Caprices* que Gautier avait emprunté l'image de ses vieilles Espagnoles, avant même de les retrouver dans leur réalité actuelle lors de son séjour en Espagne :

La Castille vieille est sans doute ainsi nommée à cause du grand nombre de vieilles qu'on y rencontre : et quelles vieilles !... les abominables mégères des caprices [sic] de Goya, que j'avais pris jusqu'à présent pour des cauchemars et des chimères monstrueuses, ne sont que des portraits d'une exactitude effrayante : la plupart de ces vieilles ont de la barbe comme du fromage moisi, et des moustaches comme des grenadiers...(V.E., p. 59)

Ces deux derniers détails sont d'ailleurs correctement relevés sur les images de Goya !

Comme tant d'autres écrivains de son temps, de Musset à Victor Hugo, Gautier est fasciné par le personnage de la duègne légendaire, cette « mère utile » comme il l'appelle, dont le type « est merveilleusement bien rendu par Goya » (V.E., p. 152). De protectrice, Goya l'avait déjà transformée par son burin féroce, en une vieille entremetteuse avide, repoussante dans sa laideur de « sorcière de Barahona. » Mais ici encore l'imagination exubérante de Gautier passe outre et il ajoute des détails que même « le profond sentiment de l'ignoble » de Goya n'avait pas conçu :

On ne saurait imaginer rien de plus grotesquement horrible, de plus vicieusement difforme ;... Imaginez des fosses et des contrescarpes de rides ; des yeux comme des charbons éteints dans du sang ; des nez en flûte d'alambic, tout bubelés de verrues et de fleurettes ; des mufles d'hippopotame hérissés de crins roides, des moustaches de tigre, des bouches en tirelire contractées par d'affreux ricanements... (V.E., p. 152-53)

Si Gautier surenchérit sur l'image goyesque, nous reconnaissons toutefois des planches telles que les n° 17, 20, 28, 55, 68 et 71.

Sept ans après le voyage, cette vieille Célestine revivra dans la duègne de Militona, la tia Aldonza. Gautier reprend ici des termes semblables à ceux qu'il avait déjà employés en 1838 dans son étude des *Caprices* :

La première était une vieille, petite et grosse, vêtue de noir à l'ancienne mode... sa face large, épatée, livide, aurait été des plus communes si deux yeux charbonnés et entourés d'une large auréole de bistre, et deux pinceaux de moustaches ombrant les commissures des lèvres n'eussent relevé cette trivialité par un certain air sauvage et féroce, digne des duègnes de bon temps.

Maintenant Gautier, conscient de la source première de son image, la révèle : Goya, l'inimitable auteur des *Caprices*, vous eût en deux coups de pointe gravé cette physionomie. »³⁴ Remarquons d'ailleurs dans cette description une curieuse absence de toute autre touche de couleur que le cerne bistre des yeux. Gautier voit en effet son personnage en noir et blanc, tel qu'il sort de son cadre des *Caprices*.

Si Gautier scrute l'aspect physique de femmes de Goya avec une attention précise, il réduit les hommes à des marionnettes sans face. Conscient de l'élément de couleur locale, et surtout extrêmement sensible au pittoresque du costume, Gautier se limite presque exclusivement à la description de leurs vêtements: «Ce sont des hidalgos en escarpin, en frac prodigieux, avec le chapeau demi-lune sous le bras, et des grappes de breloques sur le ventre» (V.E., p. 152). Tout au plus Gautier capte-t-il leurs gestes et leurs attitudes et les montre « faisant des révérences à trois temps, se penchant sur le dos des chaises,... ou promenant par le bout de leur gant blanc quelque divinité plus moins suspecte » (V.E., p. 152). Mais tout comme les femmes, ces hommes-types sortent, eux aussi, directement des planches telles que les n^{os}. 5, 6, 7, 14 ou 27.

Il est vrai que le pittoresque du costume joue un rôle énorme dans l'espagnolisme de Gautier: lors des «vertes saisons» de la Bohême du Doyenné Camille Rogier l'avait déjà peint, «en pied... vêtu à l'espagnole»³⁵, puis en 1840, à Grenade, il s'était fait faire un costume de *majo* plus vrai que la vérité elle-même, veste brodée [d'un pot à fleur !] « gilet de velours à boutons de filigrane, ceinture de soie rouge, culotte de tricot, guêtres ouvertes au mollet » (V.E., p. 301). Le tailleur lui-même, ébloui par son chef-d'œuvre, aurait voulu le garder (V.E., p. 247)!

Tout comme l'avait été Goya, Gautier est fasciné par le costume pittoresque des Turcs de la *Tauromachie* (telles les planches 3, 4, 11, 6, 7, 8, et encore 17) : « Ses Mores, compris un peu à la manière des Turcs de l'empire sous le rapport du costume » (V.E., p. 155) réapparaissent ainsi lors des courses pleines d'incidents burlesques à Puerto de Santa Maria où des « *picadores*, costumés en Turcs de carnaval, avec des pantalons de percale à la mameluk, des vestes ensoleillées dans le dos, des turbans en gâteau de Savoie, rappelaient à s'y méprendre, les figures de Mores extravagants que Goya ébauche en trois ou quatre traits de pointe dans les planches de la *Toromaquia* » (V.E., p. 400). Ces mêmes Turcs « qu'on eût crus dessinés par Goya » participent encore aux démonstrations de danses régionales, tenues dans les rues de Madrid en fête lors des mariages royaux de 1846. Remarquons que l'image de Gautier s'est en effet figée et qu'à six ans d'intervalle, son vocabulaire reste identique : le même « pantalon à la mameluk, » le même « turban en gâteau de Savoie », les mêmes broderies ornant les vestes « le soleil dans le dos »³⁶, rien en effet n'a changé dans l'image fixée à jamais dans l'esprit de Gautier... Est-ce cela la réalité ? D'autres détails précis, cette fois-ci tirés des *Caprices* viennent s'ajouter à la figuration de Gautier : « Au lieu de la coquette *montera* qu'ils portent habituellement, les toreros étaient coiffés de l'ancien chapeau espagnol en demi-lune et à deux cornes, comme on en trouve dans les caprices [sic] à la manière noire de Goya.³⁷

Cette préoccupation du costume se voit encore dans le premier compte rendu que Gautier fait d'un tableau de Manet, *le Guitarero* du Manet du Salon de 1861. Tout en reconnaissant la parenté entre ce peintre et Goya - «Goya lui demanderait du feu pour allumer pour allumer son papelito » -, Gautier, négligeant la composition, la technique et les couleurs, réserve ses commentaires les plus fouillés au pittoresque du costume espagnol du jeune garçon : « Ce brave espagnol au sombrero *calanès*, à la veste

marseillaise, a un pantalon. Hélas ! la culotte courte de Figaro n'est plus portée que par les *espadas* et les *banderilleros*. Mais cette concession aux modes civilisées, les alpargates la rachètent. »³⁸ C'est une plainte que nous lui connaissons : à de nombreuses occasions, Gautier regrette que le costume national ou régional espagnol soit en voie de disparition, remplacé par « l'affreuse défroque française » (V.E., p. 301). Un des grands charmes de Goya réside précisément en ce qu'il ait capté cette Espagne en voie de disparition. Ainsi en 1870 ce sont toujours les costumes « dont Goya habille les personnages de ses *Caprices* » que Gautier retrouve dans le tableau d'un *Mariage à la Vicaría de Madrid* du peintre espagnol Fortuny.³⁹ Et finalement, à la vente Edwards de la même année, c'est surtout au costume de *torero* porté par le chanteur Mocarte, et aux vêtements « à la mode du commencement de l'Empire, le chapeau sur la tête » de Asensio Juliá que Gautier s'arrête, sans plus insister sur les qualités picturales de ces magnifiques portraits.⁴⁰

A cette Espagne fourmillante de tout un petit peuple bariolé de *manolas*, de duègnes et de leurs pupilles, de *majas* et de *majas* vêtus à l'ancienne, il ne manque plus que le personnage du *torero* pour que le tableau soit complet. Et là encore, Goya a donné vie au personnage-type dans les lithographies de la *Tauromachie* et des *Taureaux de Bordeaux*.

Dès son arrivée à Madrid, Gautier se découvre des velléités d'*aficionado* et envoie son domestique «prendre des billets pour la prochaine course de taureaux,» et, à partir de ce jour, son enthousiasme pour cette « *dibersión de Espana* » ne s'éteindra plus. Aucun effort ne lui pèse pour entreprendre des déplacements considérables s'il y a promesse de *corrida* au bout : en 1840, il traverse la chaîne sauvage de Alpujarras sous une chaleur torride pour aller admirer le grand Montés lors de l'inauguration du cirque de Malaga, ou encore retourne-t-il à Jerez, où il s'était déjà arrêté auparavant, pour se donner le plaisir d'une dernière course avant de se rembarquer pour la France. En 1846, quand il est à Madrid pour assister aux mariages royaux des Princes de la Maison d'Espagne et de celle de France, il envoie à la *Presse* des feuillets remplis d'infiniment plus de détails sur les « courses royales » que sur l'événement d'importance historique considérable que furent ces mariages. Le titre même de ces feuillets est révélateur ! : « Les courses royales », et non pas « les mariages royaux » ! En 1849 ce mordue de la *corrida* se rend à Bilbao et en 1856 à Saint-Esprit (près de Bayonne) pour y assister à des courses. En 1864, envoyé en Espagne par le *Moniteur universel*, pour assister à l'inauguration du chemin de fer du Nord, il s'arrêtera à Vittoria pour une *corrida*.⁴¹

Il maintient à vif cet enthousiasme jusque dans le calme de son appartement parisien, où l'antichambre était décorée de toute une panoplie de *corrida*: un bucrane que Manoel Dominguez lui avait envoyé de Séville, avec son portrait photographique, «une cocarde de satin, présent de Cucharès », « une divisa violette arrachée en [son] honneur par Cayetano Sanz aux courses de Bilbao », « un éventail rapporté de Malaga et orné du portrait de Montés, le tout surmonté d'une lithographie enluminée représentant le cirque de Madrid »⁴².

C'est toujours vers l'œuvre gravé de Goya que Gautier se tourne pour trouver les illustrations « avant la lettre » de ce passe-temps national. Goya, aficionado fervent, quelque peu torero lui-même, ami intime des gens de l'arène, deviendra pour Gautier l'autorité en matière taurine :

La Tauromaquia est une collection de scènes représentant divers épisodes du combat de taureaux, à partir des Mores jusqu'à nos jours. Goya était un aficionado consommé, et il passait une grande partie de son temps avec les toreros. Aussi était-il l'homme le plus compétent du monde pour traiter à fond la matière. Quoique les attitudes, les poses, les défenses et les attaques, ou pour parler le langage technique, les différentes suertes et cogidas soient d'une exactitude irréprochable, Goya a répandu sur ces scènes ses ombres mystérieuses et ses couleurs fantastiques. (V.E., pp. 154-155)

Que Gautier ait étudié la Tauromachie de très près ne laisse aucun doute : Eugène Piot en avait acquis un exemplaire dès leur voyage en Espagne que Gautier lui emprunte : (serait-ce justement pour qu'elle lui serve de document pour ses pages sur les corridas ?) : « Prête-moi ta Tauromaquia un instant. »⁴³ Lui-même se la procurera aussi, comme nous le révèle le catalogue de sa bibliothèque.⁴⁴

«Chaque fois que Gautier parle de taureaux, c'est aux planches de Goya qu'il renvoie son lecteur : il y retrouve les grands noms, les grands exploits, le vêtement et le geste et parfois même certains événements particuliers. « Les exploits de Gazai, du Cid, de Charles Quint, de Romeron, de l'étudiant Falces, de Pepe Illo qui périt misérablement dans l'arène » (V.E., p. 155) dont parle Gautier sont illustrés par Goya aux planches n°. 5, 11, 10, 30, 14, et, pour la mort de Pepe Illo, les pl. n° 29 et 30. Ainsi, lors de sa première corrida à Madrid, Gautier remarque qu'une deuxième barrière surélevée pour protéger le public des gradins d'un « taureau sauteur » n'y suffit pas toujours et il rappelle à son lecteur que Goya avait déjà montré une telle scène à la pl. 21 de la Tauromachie :

L'on a vu des taureaux de muchas piernas (de beaucoup de jambes), comme on les appelle techniquement, franchir la seconde enceinte, comme en fait foi une gravure de la Tauromaquia de Goya, le célèbre auteur des Caprices, gravure qui représente la mort de l'alcade [sic] de Torrezon misérablement embroché par un taureau sauteur. (V.E., p. 104)

Ces planches lui seront encore rappelées lors du Combat de Manet, au Salon de 1864: «un motif semblable a été par Goya dans la Mort de Pepe Illo, la célèbre épée.»⁴⁵ Lors de son dernier voyage en Espagne, et probablement la dernière corrida sa vie, à Vittoria en 1864, Gautier percevra toujours l'activité de l'arène à travers une planche de Goya : el Gordito, qui affronte son taureau, tranquillement- au moins en apparence - assis sur une chaise, lui

rappelle Pedro Romero, que Goya montre dans la même position, avec, en plus, les pieds liés :

Cette prouesse nous a rappelé une des planches de la Tauromachie de Goya, où l'on voit Pedro Romero, une des gloires de l'ancien cirque, tuer le taureau, assis, les fers aux pieds, et n'ayant pour muleta que son chapeau.⁴⁶

L'enthousiasme de Gautier pour la corrida le poussera, au retour de son premier voyage en Espagne, à publier sa propre « Tauromachie » dans le Musée des Familles du mois d'août 1843. Cette étude s'annonce illustrée « avec dessins de Théophile Gautier ». Mais les dessins qui accompagnent l'article ne peuvent aucunement se comparer avec les planches de Goya, ni la conception, ni la composition, ni, surtout, la facture, rien ne rappelle « la griffe du lion » ! Dans les deux grandes illustrations l'on pourrait à la rigueur percevoir certaines ressemblances de composition, mais la raison n'en est-elle pas que toutes les courses de taureaux suivent le même rythme, les mêmes étapes et les mêmes mouvements ? Quant aux dessins individuels montrant des positions typiques du torero au combat, elles ressemblent, par leur dessin précis, figolé, plein de détails, à des culs de lampe d'un vignettiste illustrant quelque keepsake romantique.

Quand il parle de la *Tauromachie*, Gautier est beaucoup plus frappé par les qualités purement artistiques de conception et d'exécution que quand il regarde les *Caprices*. Il y admire le peintre qui sait capter le mouvement dans son premier jet, pour le traduire en expérience visuelle avec une parcimonie étudiée d'éléments descriptifs et avec des jeux d'ombre et de lumière aussi brutaux que la course elle-même - et tout aussi maîtrisés. Ce dédain absolu, d'un réalisme précis crée pourtant une réalité plus vraie que nature :

Quelles têtes bizarrement féroces ! quels ajustements sauvagement étranges ! quelle fureur de mouvement... un trait égratigné, une tache noire, une raie blanche voilà un personnage qui vit, qui se meut... Les taureaux et les chevaux, bien que parfois d'une forme un peu fabuleuse, ont une vie et un jet qui manquent bien souvent aux bêtes des animaliers de profession. (V.E., p. 155)

Gautier se laisse ici tant soit peu emporter par son admiration pour la facture de ces planches - de même que par sa ferveur pour la corrida - et tout comme il l'avait fait pour certains des *Caprices* il ajoute du sien à l'image goyesque : qu'il voie dans les planches de la *Tauromachie* « des ombres-mystérieuses » n'est que juste, mais qu'il y découvre « des couleurs fantastiques » est plutôt surprenant ! L'actualité vue de la course avec sa « foule immense et bigarrée » et avec ses costumes de lumière dans l'arène semble se surimposer, dans l'imagination de Gautier, à la réalité de l'illustration goyesque elle-même, une lithographie noire et blanche ! Ce n'est pas la seule fois que Gautier ait fait cela : Les courses royales de 1846 lui font regretter qu'un peintre tel que Goya ne soit point présent pour fixer sur sa toile le scintillement rutilant des costumes de *toreros* :

Rien n'était plus joli que de voir scintiller sous le rayon, dans cet angle lumineux, les paillettes et les broderies des costumes. Les couleurs tendres des capes prenaient des nuances charmantes : quel dommage qu'il n'y eût pas là un Goya avec sa palette.⁴⁷

Il est peu probable que Gautier connût alors les toiles aux sujets taurins (sauf celle du *Garrochista* du Musée royal) : Goya joue ici une fois de plus le rôle de « peintre national », d'interprète d'une Espagne-type, telle que Gautier voulait la voir.

Il y a un étrange détachement affectif lorsque Gautier parle d'une autre série de lithographies, les *Désastres de la Guerre*. Mais n'oublions pas que Gautier, cet ancien combattant d'*Hernani*, vécut au milieu de la bande romantique, profondément touchée par la légende napoléonienne. Lui aussi payera son dû à l'ombre de l'Empereur, tard d'ailleurs, en 1850, avec son poème « Les Vieux de la vieille. » Il semble presque qu'il n'ait pas voulu acquiescer, ou au moins toucher de près, à cette dénonciation passionnée d'une guerre, d'occupation où les Espagnols eux-mêmes et toute l'Espagne n'étaient que proie et victimes de l'Empereur. D'autre part l'engagement politique de Gautier, au contraire de celui de tant d'autres écrivains de sa période, est toujours resté minime, inexistant presque, et les grands courants historiques ou les bouleversements sociaux de son temps l'ont étonnamment peu troublé. Son dossier policier secret est révélateur à ce sujet :

En politique, Gautier n'a pas d'opinion, il ne s'occupe pas de si peu ; une jambe de danseuse, un vers de Victor Hugo, une phrase de Méry, ont bien plus de mérite et d'importance pour cet esprit tout à la fois sceptique et très crédule, plein de fantaisie et de réalités.⁴⁸

Gautier, qui avait passé sans frissonner devant le *Trois Mai* du Musée royal, en ne l'appelant qu'une « curieuse peinture » (V.E., p. 149) ne se laisse pas plus toucher par les *Désastres*, où Goya attaque avec une fureur passionnée les fléaux apocalyptiques de la Guerre, de la Conquête, de la Famine et de la Mort. Il passe en silence devant les légendes - cris du cœur de haine, de révolte et de désespoir - dont Goya souligne la portée de chaque planche : « Bárbaros », « Con razón o sin ella », « Ya no hay tiempo », « Yo lo vi », « Amarga presencia », et le si simple « ¿Por que? » qui les résume toutes, posant la question éternelle devant la guerre. Gautier ne relève pas une seule de toutes ces citations profondément troublantes et qui portent droit au cœur de tout être sensible. Les crimes commis par les occupants français, dénoncés avec une telle fougue par Goya, restent dans un anonymat vague et diffus. L'impersonnalité du « on » semble presque effacer chez Gautier, la culpabilité de l'envahisseur : Avec le même détachement froid de spectateur hors de cause Gautier énumère à son tour les différents sujets de ces planches. « Ce ne sont que pendus » (planches n° 14, 31, 32, 36,), « tas de morts qu'on dépouille » (pl. n° 16, 24, 25), « femmes qu'on viole » (pl. n° 9, 10, 11, 13, 50?), « blessés qu'on

emporte» (pl. n° 6, 21, 56, 64), «prisonniers qu'on fusille » (pl. n° 15, 38), « couvents qu'on dévalise » (pl. n° 41, 42, 43, 46, 47, 66, 67, 128, 131), « populations qui s'enfuient » (pl. 41, 43, 44, 45, 65), « familles réduites à la mendicité » (pl. n° 48, 49, 51 ?, 54 ?, 55, 57, 58, 59, 61), « patriotes qu'on étrangle » (pl. n° 34, 350) (V.E., p. 154). Deux planches seulement retiennent l'attention de Gautier, en particulier, le n° 26 « No se puede mirar » et le n° 69 « Nada. Ello dira ». Dans la première scène (le n° 26) Goya montre un groupe de femmes, d'enfants et d'hommes, terrorisés par des baïonnettes dont le faisceau de pointes s'avance sur eux, entrant, dans un mouvement presque cinématographique, par la marge droite du dessin. Mais l'agresseur reste invisible : l'être humain qui pourrait peut-être fléchir dans un mouvement ultime de pitié, a été remplacé par la menace implacable du métal déshumanisé s'avancant en pointe meurtrière. C'est à propos de cette planche que Gautier nomme les Français pour l'unique fois dans ses commentaires sur les *Désastres...* et cela à propos d'une planche d'où ils sont physiquement absents. Mais Gautier, pas plus que les soldats français impitoyables, ne se laisse toucher par cette scène angoissante, il ne considère pas cet épisode réfléchissant un incident sanguinaire d'un présent très présent, très proche, mais il le replace dans la période diffuse du mythe antique, à une bonne distance et dans le temps et dans l'espace, – physique autant que psychologique. Il transforme la mère espagnole menacée par l'occupant français de 1810 en Niobé, mère-mythique : « Dites-moi si la Niobé antique surpasse en désolation et en noblesse cette mère agenouillée au milieu de sa famille devant les baïonnettes françaises ? » (V.E., p. 155). L'effort d'imagination qu'il faut faire pour trouver « de la noblesse antique » dans cette composition d'une actualité tout en choc et en terreur est énorme ! L'autre planche, le n° 69 « Nada. Ello dira », ne décrit point une de ces scènes de guerre que Gautier semble tenir à distance affective, mais elle appartient plutôt au cycle noir des *Caprices*. Et maintenant Gautier se permet de scruter jusqu'au moindre détail de cette image qui traduit dans toute son horreur la condition humaine privée d'espoir :

Parmi ces dessins qui s'expliquent aisément, il y en a un tout à fait terrible et mystérieux, et dont le sens, vaguement entrevue, est plein de frissons et d'épouvantements. C'est un mort à moitié enfoui dans la terre, qui se soulève sur le coude, et, de sa main osseuse, écrit sans regarder, sur un papier posé à côté de lui, un mot qui vaut bien les plus noirs du Dante : *Nada* (néant). Autour de sa tête, qui a gardé juste assez de chair pour être plus horrible qu'un crâne dépouillé, tourbillonnent, à peine visibles dans l'épaisseur de la nuit, de monstrueux cauchemars illuminés ça et là de livides éclairs. Une main fatidique soutient une balance dont les plateaux se renversent. Connaissez-vous quelque chose de plus sinistre et de plus désolant ? (V.E., p. 155-156)

Cette vision hantera Gautier jusqu'à la fin de sa vie. Dans le tout dernier de ses contes, *Mademoiselle Dafné de Montbriand* ; *eau-forte dans la manière de Piranèse*, de 1866, Gautier inflige à un de ses personnages « une vision plus horrible que toutes les

monstruosités du cauchemar » en le faisant tomber au milieu de plusieurs squelettes, où « un des cadavres, encore coiffé de son chapeau, faisait, avec sa face décharnée, ses dents sans lèvres et ses yeux vides une grimace lugubrement sarcastique. Cela ressemblait à cette effroyable eau-forte de Goya : « Naday [sic] nadié. »⁴⁹ Le temps n'a rien fait perdre de son pouvoir obsessif à cette vision d'un corps squelettique, écrivant d'une main osseuse le message désespérant d'outretombe : « Nada ». Cette fascination, si typiquement espagnole, de la mort, et plus encore de la *Nada* finale de la destinée humaine est un des aspects de l'œuvre « noire » de Goya auquel Gautier revient toujours, en poète, en conteur, en critique. Peu enclin en général à se laisser obséder par de grandes questions métaphysiques, il ne se soustrait pourtant pas à l'emprise du « sens tragique de la vie » qui émane d'une si large part de l'œuvre goyesque.

Ainsi le cycle des œuvres gravées de Goya, depuis les *Caprices* jusqu'aux *Taureaux: de Bordeaux*, depuis 1830 jusqu'aux années 70, annonce, confirme et rappelle à Gautier « l'Espagne de ses rêves. » C'est bien dans ces images qu'il voit réfléchie la fresque espagnole « qu'il avait déjà vue et dont il se souvient. » Là, il retrouve son Espagne de l'ombre, hantée par ses démons de l'irréel et de l'irraison, l'Espagne noire de la superstition et de la peur de l'homme, mais il y reconnaît aussi – et surtout – son Espagne du soleil, pittoresque, celle qu'il avait peuplée de « figures à sa guise » avant même de l'avoir connue. A la question que lui avait posée Henri Heine avant son départ cri Espagne en 1840 : « Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne une fois que vous y serez allé ? » (V.E. p. 41) Gautier semble bien répondre : « En regardant dans le miroir magique de l'œuvre de ses maîtres, qui y ont fixé dans des images indissolubles mon illusion espagnole. » Gautier, cet artiste « pour qui le monde extérieur existe » n'en voit pourtant pas l'actualité immédiate : il la transfigure par la vision intérieure de sa perfection. Obsédé par sa quête de l'idéal, il a trouvé une expression visuelle de cet idéal dans l'œuvre de Goya. L'abstraction faite réalité à travers l'image goyesque a fini par l'emporter sur sa réalité vécue :

...les rois de la peinture
D'un habit idéal revêtent la nature.⁶⁰

HEMPEL-LIPSCHUTZ

Vassar Collège
Poughkeepsie

NOTES

1. C'est ici, *exclusivement*, une étude de l'apport visuel de l'œuvre gravé de Goya à l'Imagerie espagnole de Théophile Gautier. Une étude du rôle d'ensemble joué par l'œuvre peint aussi bien que gravé (iconographie, histoire, critique, esthétique, rôle et Influence) est en préparation.

J'aimerais remercier ici M. Didier Ozanam, directeur de la Casa de Velazquez à Madrid, d'avoir bien voulu m'accueillir dans ce havre de travail et de

- recherche qu'est la « Casa » lors de la préparation de ce travail.
2. Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Julliard, 1964, p. 41.
Mes nombreuses références à cet ouvrage seront dorénavant indiquées dans le texte même de mon travail, sous la forme suivante : (V.E., p. XX)
3. Th. Gautier, « El Ferro-Carril, inauguration du chemin de fer du Nord de l'Espagne, » *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 245.
Une étude poussée et solide des voyages en Espagne de Théophile Gautier fait partie de la thèse de M. Jean Rose, sur « Les Voyages méditerranéens de Th. Gautier », dirigée par M.P. Laubriet et soutenue à l'Université Paul Valéry, à Montpellier, en 1973.
4. Th. Gautier, « Lettres à Carlotta Grisi, » janvier 1872, Coll. Spoelberch de Lovenjoul, ms. C, 477, fol. 401R.
5. Th. Gautier, *Quand on voyage*, p. 245.
6. Th. Gautier, « Etudes sur les musées, » *Tableaux à la Plume*, Paris, Charpentier, 1880, pp. 98-99.
Il est vrai que seulement Velazquez et Murillo obtiendront accès dans ce temple des arts que sera le volume sur *Les Dieux et les demi-dieux de la peinture*, œuvre de collaboration avec Paul de Saint-Victor et Arsène Houssaye, (Paris, Morizot, 1864).
7. Th. Gautier, « Feuilleton Charles Yriarte, Goya... » *Le Moniteur universel*, le 23 avril 1867.
8. Je n'entre pas ici dans les détails de la diffusion des *Caprices* en France, et me permets de renvoyer à mon étude antérieure *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972.
9. Th. Gautier, « Albertus, » *Poésies complètes*, éd. René Jasinski, 3 vol., Paris, Firmin-Didot, 1932, 1, p. 180
10. Th. Gautier, « Onuphrius Wphly, » *La France littéraire*, août 1832, p. 392.
Remarquons que la mention de Ribera ici ne peut guère être attribuée à l'espagnolisme de Gautier : Ribera était pratiquement considéré comme un peintre italien, ayant passé une large part de sa vie à Naples. Ce passage sera aussi supprimé en 1833. cf. Charles Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1887, 2 vols., I, n°. 56, pp. 35-38.
11. Th. Gautier, *La «Préface» de Mademoiselle de Maupin*, éd. Georges Matoré, Paris, Droz, 1946, p. 23.
12. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire*, I, n°. 359 bis, pp. 165-166.
13. Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard peintres de l'Espagne romantique*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
Ce livre comprend une étude fouillée du Musée espagnol, cf. aussi, I.H. Lipschutz, *Spanish Painting*,
14. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire*, I, n° 359 bis, pp. 165-166. Ce passage sera éliminé dans les versions ultérieures de cette étude sur les Caprices.
15. *La Duchesse d'Albe* est aujourd'hui au musée de la Hispanic Society de New York ; *Les Forgerons* sont à la Collection Frick de New-York ; *Les Jeunes* (ou *la Lettre*) sont au musée de Beau-Arts de Lille, de même que son pendant des Vieilles. provenant également du legs à Xavier, mais absent du catalogue du Musée espagnol, bien que porté sur le livret de la vente de Louis-Philippe, à Londres en 1853. Xavier de Salas étudie la question du legs Xavier dans « Sur les Tableaux de Goya qui appartiennent à son fils, » *Gazette des Beaux Arts*, VI^{ème} période, t. 63, février 1964, pp. 99-110. Les *Majas au balcon*, sont en toute probabilité une version du tableau du Musée Métropolitain de New York. Paul Guinard et Rita de Angelis dans *Tout l'œuvre peint de Goya* (Flammarion, 1976) placent ce tableau - le n°. 471 du catalogue critique - dans une collection privée, en Suisse. Gautier en reconnaît l'influence manifeste dans le *Balcon* de Manet du Salon de 1869. Mais il ne l'attribue qu'à « un peintre espagnol du XVIII^e siècle, imitateur de Goya, dont le nom lui échappe. » (*L'illustration*, le 15 mai 1869.)
16. Th. Gautier, «Feuilleton, une Galerie romantique», *Le Journal officiel*, le 14 février 1870.
17. Th. Gautier, « Histoire de mes bêtes », *La Vogue parisienne*, le 12 février 1869, pp. 1-2
18. Th. Gautier « Deux acteurs pour un rôle, » *Les Jeunes-France* Paris, Charpentier, 1919, p. 329.
19. Th. Gautier, « Une journée à Londres, » *Caprices et Zigzags*, Paris,

Hachette, 1856, p. 145.

20. Th. Gautier, « Variétés... Le diable à Paris, » *La Presse*, le 30 décembre 1845.

21. Th. Gautier, « Le Club des Hachichins, » *Romans et Contes*, Paris, Charpentier, 1882, p. 441.

22. Th. Gautier, « Grandville », *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1886, p. 232.

23. Th. Gautier, *Emaux et Camées*, éd. Madeleine Cottin, Paris, Minard, 1968, p. 93

24. Achim von Arnim, *Contes bizarres*, Introduction A. Breton, Préface Th. Gautier, Traduction Th. Gautier-fils, Paris, Arcanes, 1953, p. 31.

25. Th. Gautier, « Jettatura », *Romans et Contes*, Paris, Charpentier, 1882, p. 199.

26. Georges Poulet, « Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs, » *Trois Essais de mythologie romantique*, Paris, José Corti, 1966, pp. 83-134. Il me paraît cependant que, s'il y a une série de blondes aux yeux noirs, - ou bleus ou verts ! - dans l'œuvre de Gautier, elles pâlisent devant l'obsession de toute sa vie de la « brune aux yeux noirs, veloutés. » Tout comme il avait trouvé l'incarnation de sa blonde idéalisée dans la Madeleine de la *Descente de Croix* de Rubens de la Cathédrale d'Anvers, Gautier retrouvera son type d'Espagnole rêvée dans l'œuvre d'un peintre : Goya.

27. I.H. Lipschutz, *Spanish Painting*, pp. 151-160.

28. Th. Gautier, « Feuilleton, ... la Dansomanie, débuts de Lola Montez, » *La Presse*, le 10 mars 1845.

29. Th. Gautier, « Militona, » *Un Trio de romans*, Paris, Lecou, 1888, p. 15.

30. C'est ici une variante, éliminée par la suite, cf. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire*, II, n° 1185, pp. 30-32

31. Th. Gautier, « Arria Marcella, » *Romans et Contes*, Paris, Charpentier, 1882, p. 303.

32. Th. Gautier, « Une Galerie romantique », 1870

33. *Ibid.*

Il est seulement dommage que ni la *Charlotte Corday*, ni la *Guitarera* ne soient plus attribuées à Goya ! On les croit aujourd'hui d'Augustin Esteve (bien que D. Xavier de Salas, l'éminent « Goyiste » attribue la *Charlotte Corday* à quelque maître français du XVIII^{ème} siècle). Mais il faut dire en défense de Gautier, critique d'art qui n'est pas sans connaissances ni sensibilité – *anche lui pittore* – qu'il reconnaît que la *Guitarera* est autre que le portrait habituel de Goya : Ce sont bien les « yeux d'Esteve » caractéristiques qu'il voit dans « les soleils noirs [des] yeux » de cette jeune femme. En plus il note que la facture de ce tableau n'est pas marquée par la « griffe de lion » habituelle de Goya, elle est plus fine, plus « léchée » : « Goya a réservé toutes les chatteries de son pinceau, ordinairement d'une brusquerie violente, à cette toile. » cf. Martin Soria,

Agustín Esteve y Goya, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 1957 ; Fig. 61, *Dama joven con guitarra*, est aujourd'hui au Ringling Museum of Art à Sarasota, en Floride. Malheureusement ce tableau a subi une restauration désastreuse, qui masque entièrement l'original. Pl. 93, *Senora joven con rosas*, (l'ancienne *Charlotte Corday*,) est dans la Collection Adrien Thierry, à Paris, d'après M. Soria.

34. Th. Gautier, *Militona*, p. 140.

35. Gérard de Nerval, « Premier château, » *Petits châteaux de bohème*, dans *Œuvres*, Paris, N.R.F., Pléiade, 1960, 2 vol., I, p. 67.

36. Th. Gautier, « En Espagne. Les Courses royales à Madrid, » *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 172-173.

37. *Ibid.*, p. 187.

38. Th. Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, Dentu, 1861, p. 264.

39. Th. Gautier, « Feuilleton, Fortuny », *Journal Officiel*, le 19 mai 1870.

40. Th. Gautier, « Feuilleton, Une Galerie romantique, » 1870.

Le portrait de Pedro Mocarte est aujourd'hui à la Hispanic Society, à New-York, celui de Asensio Juliá est au Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass., U.S.A. Gautier trouve d'ailleurs qu'il « ne manque que [de] petites moustaches en virgule » à ce dernier pour le faire « ressembler extrêmement à Eugène Delacroix jeune. »

41. Th. Gautier, « En Espagne. Les Courses royales à Madrid, » *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, pp. 141-227, pour le voyage de 1846. Pour

celui de 1849, cf. Spoelberch de Lovenjoul *Histoire*, II, n°. 1011-1012, pp. 417-18 et « Lettre de Th. Gautier à Madame Régina Lhomme », Bilbao, le 29 août 1849, Collection Spoelberch de Lovenjoul, ms. C. 485, tome II, fol. 54. Pour les excursions de 1856 et celle de 1864, cf. « Courses de Taureaux à Saint-Esprit » et « El Ferro Carril – Inauguration du chemin de fer du Nord de l'Espagne » dans *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, pp. 85-109 et pp. 239-336.

46. Th. Gautier, « Course de taureaux à Saint-Esprit, » *Quand on voyage*, pp. 85-86.

43. Th. Gautier, « Lettre à Eugène Piot, » Collection Spoelberch de Lovenjoul, ms. C 485 fol. 220. Piot possédait aussi les *Désastres de la Guerre* et les *Caprices*, cf. *Collection Eugène Piot...Estampes*, vente les 2 et 3 juin 1890, Paris, Eménard, 1890, n°. 142-143.

44. *Catalogue des livres composant la Bibliothèque de feu M. Théophile Gautier dont la vente aura lieu à l'Hôtel des Commissaires-priseurs, rue Drouot, les Lundi 24 et Mardi 25 Février 1873*, Paris, Alphonse Labitte, 1873. n°. 66, *Treinta y très estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros, inventadas y grabadas al agua fuerte en Madrid por Don Francisco de Goya y Lucientes*, s.l.n.d.

45. Th. Gautier, « Salon de 1864, » *Le Moniteur Universel*, le 25 juin 1864.
46. Th. Gautier, « El Ferro-Carril, » *Quand on voyage*, p. 165.
47. Th. Gautier, « En Espagne, » *Loin de Paris*, p. 206.
48. Dossier E - A 3 des Archives de la Préfecture de Police de Paris.
49. *Mademoiselle Dafné*, Paris, Charpentier, 1881, p. 40. La légende cryptique de Goya : «Nada. Ello dira » a été changée, éclaircie par Gautier en ce « Nada y nadie » plus compréhensible. Le « naday » est sûrement un coquille d'imprimeur, car l'espagnol de Gautier était certainement assez correct pour l'empêcher de faire un barbarisme tel que « naday. »
50. Th. Gautier, « La Diva, » 1838, *Poésies complètes*, II, p. 96.

QUATRE VOYAGES DE GAUTIER EN ANGLETERRE. QUELQUES DOCUMENTS

Nous connaissons depuis longtemps la date approximative de chacun des voyages de Gautier en Angleterre, mais jusqu'ici les dates précises et, pour certains voyages, le port d'entrée et les noms des compagnons de voyage de l'écrivain restaient incertains.¹

Pour combler la plupart de ces lacunes, il suffisait de se rappeler qu'à partir de 1836 la loi anglaise obligeait tout capitaine de vaisseau débarquant des passagers étrangers dans un port britannique à remettre à la douane une liste de leurs noms. Ces listes sont conservées, comme aussi les certificats d'arrivée de la même époque, dans les nouveaux locaux du *Public Record Office* à Kew, Londres.² Quatre listes et un certificat portent le nom ou, plus souvent, la signature de Gautier et fournissent des renseignements importants sur ses quatre premiers voyages à Londres.

La première en date de ces listes est de 1842, année où Gautier a traversé la Manche pour assister à la première représentation londonienne de *Giselle*. Une lettre inédite montre qu'il était à Londres le 6 mars,³ mais on ne semble pas avoir remarqué qu'en racontant son voyage dans *Une journée à Londres*,⁴ Gautier affirme avoir débarqué un dimanche soir. Or, le calendrier perpétuel révèle que le 6 était un dimanche et voici que la liste faite par le capitaine du vapeur confirme que l'écrivain débarqua bien ce jour-là.⁵ Elle confirme aussi d'autres détails du récit : que le bateau s'appelait le *Harlequin* et qu'il faisait le service entre Boulogne et Londres. En revanche, Gautier ne parle pas d'un compagnon de voyage, alors que sur la liste son nom est suivi de celui d'« Amyot, libraire ». Etaient-ils partis de Paris ensemble, ou s'agissait-il d'une rencontre fortuite à bord du bateau ? Et d'abord, s'agit-il d'Amyot père ou de son fils ?⁶

Sans doute de ce dernier, puisque l'on sait qu'à l'époque il se préparait à suivre la même carrière que son père, qu'il avait déjà passé trois ans en apprentissage chez un libraire de Francfort (1838-41) et qu'en 1841 il était entré à la librairie londonienne Tilt et Bogue pour s'initier aux méthodes anglaises. Il devait rentrer définitivement à Paris en 1843 pour s'occuper des intérêts de la maison, son père étant en mauvaise santé.⁷

La deuxième liste présente un intérêt plus grand. L'essentiel de ce qui était connu jusqu'ici du deuxième voyage de Gautier en Angleterre, fait en novembre 1843, se trouve dans le commentaire du poème « *Caerulei oculi* » fait par M^{lle} Cottin⁸ et dans la série d'articles *Pochades, paradoxes et fantaisies*, publiée par Gautier après son retour à Paris.⁹ Comme l'année précédente, ce fut de nouveau le ballet qui attira Gautier à Londres : la première de *la Péri* avait eu lieu un mois auparavant, le 30 septembre, au *Drury Lane Théâtre*. Au début de novembre les journaux anglais annonçaient que la série de représentations allait se terminer le 4

¹⁰ : Gautier arriva donc, semblerait-il, juste à temps pour voir et applaudir ce nouveau triomphe de Carlotta Grisi,¹¹ car l'un des deux documents de 1843 conservés à Kew, la liste des passagers étrangers à bord du *Menai*, venant du Havre, prouve que Gautier arriva à Shoreham (près de Brighton) le 2 novembre.¹²

Mais là n'est pas l'intérêt principal de ces deux documents de 1843. Une lettre envoyée par Gautier de Londres à sa mère et publiée par M^{lle} Cottin¹³ montre que Gautier, en route pour le bateau, avait rejoint Ernesta Grisi à Rouen et dîné avec elle avant de partir en voiture pour le Havre à neuf heures du soir (1^{er} novembre). – Mais partait-il avec ou sans Ernesta ? Comme le note M^{lle} Cottin, « bien que la lettre ne donne pas plus amples précisions, il est assez logique de penser qu'Ernesta, elle aussi, allait assister au succès de sa sœur ».

Mais là n'est pas l'intérêt principal de ces documents de 1843.

Nous en avons maintenant la preuve, puisque la liste des passagers étrangers porte, sous le nom de Gautier, celui d'« Ernesta Grisi, chanteuse, de Milan ». Ainsi se trouve renforcée la théorie de M^{lle} Cottin¹⁴ selon laquelle la « femme dans sa mante/ Sur le pont assis à l'écart » du poème 'Tristesse en mer' et la « femme mystérieuse [...] / Au bord des flots retentissants » de la première strophe de 'Caerulei oculi'¹⁵ - étaient toutes les deux la même, celle que Gautier décrit dans *Pochades, paradoxes et fantaisies* : « notre voisine, assise sur le pont, dans son manteau de fourrure »¹⁶ : c'est-à-dire Ernesta. Cela explique aussi de qui Gautier parlait dans un deuxième passage des *Pochades*... où, souffrant du mal de mer, il s'exclame : « Aujourd'hui j'imiterais volontiers la naïveté de cette cantatrice italienne qui, malade du mal de mer, s'écriait au milieu de la Manche : 'Descendez-moi, je ne veux pas aller plus loin' »¹⁷. Et sans doute était-ce encore à Ernesta qu'il faisait allusion dans cet autre passage du même ouvrage¹ : 'J'allais changer mon siège de place lorsque je fis cette réflexion rassurante que, logeant au second, il ne pouvait pas y avoir de souterrain sous mon parquet, et qu'une trappe, en s'ouvrant, me ferait tomber au premier, juste dans le piano d'une jeune et jolie cantatrice'¹⁸.

Le certificat d'arrivée signé par Gautier à Shoreham est encore plus intéressant, car il porte les mots : *Théophile Gautier & Wife (et sa femme)*, écrits à ce qu'il paraît de la main d'un fonctionnaire. Or, jusqu'ici on croyait que la liaison de Gautier et d'Ernesta datait des premiers mois de 1844 ; du moins aucun document connu n'autorisait à affirmer qu'elle remontait plus loin. Evidemment celui qui a rempli le certificat a pu se méprendre, mais dans ce cas pourquoi Gautier et Ernesta n'ont-ils pas corrigé l'erreur ? Il est tentant de croire que tous les deux savaient bien à quoi Gautier apposait sa signature. Quoi qu'il en soit, ce document vient appuyer l'opinion de M^{lle} Cottin qui estime « la liaison du poète et de la chanteuse [...] pourrait bien dater de cette excursion à

la sauvette en Angleterre »¹⁹.

En juin 1846 Gautier débarqua à Londres pour son troisième séjour. Il était parti de chez lui le 14 pour assister à l'inauguration du chemin de fer du Nord, mais au lieu de rentrer à Paris tout de suite après, il avait continué son voyage, traversant non seulement la Belgique mais une partie de l'Allemagne et la Hollande, où il avait pris le paquebot à Rotterdam.²⁰ Le 22 juin il était à Amsterdam et le 26 à Londres, mais entre ces deux dates la chronologie restait jusqu'ici incertaine. Il avait voyagé jusqu'à Amsterdam en compagnie d'Amédée Achard, journaliste comme lui.²¹

Or la troisième de nos listes porte les signatures de Gautier et d'Achard et permet donc d'affirmer qu'ils sont arrivés ensemble à Londres, à bord du *Columbine*, le 25 juin. Le motif de ce séjour à Londres reste obscur. Selon Henri van der Tuin le voyage outre-Manche n'était pas prémédité,²² mais une lettre expédiée par Gautier de Düsseldorf à sa mère le 21 juin²³ prouve qu'à cette date il avait déjà l'intention de passer « en Hollande et de là en Angleterre ». A ce moment-là Gautier ne pensait pas pouvoir quitter Londres pour rentrer à Paris « avant les deux ou trois premiers de juillet. »²⁴ Cependant, dans les derniers jours de juin les journaux londoniens annonçaient déjà que Rachel (que Gautier venait de voir dans *Marie Stuart* à Liège vers le 19 juin²⁵) était attendue à Londres pour une série de représentations dont la première était fixée au 6 juillet.²⁶ Espérant sans doute revoir la tragédienne, Gautier prolongea son séjour, mais Rachel, souffrante, retarda son arrivée à Londres et ne parut sur la scène du *St. James's Théâtre* que le 13.²⁷ Gautier resta à Londres au moins jusqu'au 11, car le 10 au soir il assista au banquet donné par le lord-maire²⁸. Peut-être rentra-t-il à Paris le 11 ou le 12, car une lettre²⁹ qu'il expédia vers cette époque à Rachel donne à penser qu'il ne vit pas cette dernière avant de partir. D'ailleurs, s'il était resté à Londres au-delà du 12, et avait donc vu Rachel au *St. James's*, n'en aurait-il pas parlé dans son feuilleton de *la Presse* du 20 juillet, au lieu d'y évoquer, comme il le fait, uniquement la représentation qu'il avait vue à Liège ?

Tout cela donne à croire que Gautier fit le voyage à Londres surtout pour des raisons de famille, car il allait y rejoindre Ernesta, qui se préparait à donner, au *St. James's Théâtre*, une représentation où devait danser Carlotta.³⁰

« Gautier était à Londres avant le 4 juin³¹. [...] Il est allé de Londres en Hollande le 11 juin [...]. Il est fort douteux que Gautier soit retourné en Angleterre [...]. On peut [...] avec vraisemblance supposer qu'il est rentré à Paris le 21 ou le 22 juin ». ³² Ainsi se résumait, jusqu'ici, ce qui était connu de la chronologie du quatrième voyage en Angleterre, fait en 1849. Il était certain aussi que sur le paquebot avec Gautier il y avait Regina Lhomme, son mari Adolphe et le peintre Charles Landelle, qui l'accompagnèrent tous trois en Hollande.³³

La date exacte de ce voyage outre-Manche était jusqu'ici inconnue. Restait à savoir également si, comme l'affirma, mais sans apporter de preuves, Casimir Stryenski³⁴ (et d'autres après lui), Nerval accompagnait Gautier sur le paquebot. D'ailleurs, malgré les doutes très compréhensibles des éditeurs de la correspondance de Nerval à ce sujet,³⁶ il n'était pas totalement exclu que Gautier fût¹ en Angleterre avant de rentrer enfin chez lui.³⁸

Notre quatrième liste, écrite de la main sans doute du commissaire du bord, porte les noms de 66 passagers étrangers, parmi lesquels ceux de Gautier (N° 7), de Landelle (N° 31) et de M. et M^{me} Lhomme (N^{os} 60-61). Elle est datée du 28 mai et permet donc d'affirmer que Gautier arriva ce jour-là à Londres, à bord du paquebot *City of London*, venu de Dunkerque.³⁷

Ce qu'on ne trouve pas sur cette liste est pourtant tout aussi intéressant que les renseignements qu'on y trouve. Deux documents attestent la présence de Nerval à Londres à cette époque,³⁸ mais malgré l'affirmation de Stryenski, la liste des passagers ne porte ni le nom de famille ni le nom de plume du poète. A moins d'une erreur de la part du commissaire, il semblerait donc que Nerval n'était pas parmi les compagnons de voyage de Gautier. Nous savons qu'il regagna seul la France entre le 2 et le 15 juin. Peut-être était-il aussi arrivé seul en Angleterre avant les autres ?

Deuxième problème non résolu : Gautier prolongea son séjour au-delà du délai prévu³⁹ et partit enfin pour la Hollande et la Belgique, avec Landelle et les Lhomme, le 11 juin. Mais retourna-t-il en Angleterre avant de rentrer définitivement chez lui vers le 21 ou le 22 ? Cette idée a sans doute été encouragée non seulement par le feuilleton du 25 juin, daté dans le journal de *Londres*, 20 juin - mais encore par ce croquis de Gautier à la mine de plomb, qui porte la date du 14 juin et fut exécuté par Landelle, selon Stryenski « pendant la traversée – au retour, le 14 juin ». ⁴⁰

Mais les faits établis par Henri van der Tuin concernant les déplacements de Gautier à partir du 11 juin semblent indiquer que sur ce point les souvenirs de Stryenski sont inexacts. Le 13 juin Gautier était déjà à Amsterdam, puis à Arnhem, en route pour Bruxelles, où Nerval lui envoya ses lettres du 15 et du 16 juin. Il est donc loisible de se demander si la date du 14 juin fut bien

inscrite sur le portrait par Landelle lui-même ou par quelqu'un d'autre. Et si, malgré ce qu'on a dit et répété, Gautier n'était pas à Londres le 14, y était-il le 20 ? Nous avons dépouillé toutes les listes disponibles à Kew pour le mois de juin sans trouver ni le nom de Gautier ni ceux de ses compagnons.

Sur les quatre premiers voyages les documents conservés à Kew fournissent donc des indications précieuses. Malheureusement il n'en est pas de même des voyages d'août 1851 et d'avril-juin 1862. En 1851, les étrangers affluaient à Londres pour la grande Exposition ; les paquebots se multipliaient sur la Manche et on a l'impression que le service de l'immigration fut quelque peu débordé. Dans ces circonstances, il n'est guère surprenant que les registres contiennent très peu de listes se rapportant à Brighton, port secondaire où Gautier débarqua cette année-là ; le nom de Gautier ne se trouve nulle part, ni parmi les listes d'août 1851, ni parmi celles, très peu nombreuses, nous l'avons déjà dit, de 1862.

Harry COCKERHAM

Royal Holloway College University of London.

NOTES

1. Les recherches les plus importantes dans ce domaine ont été faites par Henri van der Tuin et publiées dans les quatre articles suivants : 'Les voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande', *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1955, p.104-107 et *ibid.*, octobre-décembre 1957, pp. 491-512 ; 'Théophile Gautier et Rembrand' Juillet-septembre 1960, pp. 456-464 ; 'Autour de Théophile Gautier; précision d'une date', *ibid.*, janvier-mars 1963, pp. 99-100 D'autres détails se trouvent dans Joanna Richardson, *Gautier, His Life and Times*, Londres, Max Reinhardt, 1958, p. 50, 54, 88-90, 103-5, 174-5 - et, pour ce qui est du voyage de 1843, dans l'édition d'*Emaux et Camées* donnée par Madeleine Cottin (voir ci-dessous la note 8).

2. Les *Lists of Aliens* (appelées *Lists of Immigrants* dans le catalogue) pour la période juillet 1836 jusqu'en 1859, classées par ordre chronologique, se trouvent reliées en une centaine de gros registres (cote HO 3.1 - HO 3.101). Après 1859 le système semble être tombé peu à peu en désuétude : les listes pour 1860-1869, non classées et très peu nombreuses, sont contenues dans une seule boîte (HO 3.102). De 1826 à 1852 les voyageurs étrangers signaient aussi, en principe, un certificat d'arrivée. De ces *Certificates of Arrival* (*Certificates of Aliens* selon le catalogue) seuls ceux de la période allant de juillet 1836 jusqu'en 1852 ont été conservés et se trouvent reliés dans 236 registres va de 1826 à 1849. Cependant l'index des certificats (*Indexes to Certificates of Aliens*, va de 1826 à 1852 (H.O 5.25 - H O 5.32).

3. Collection Spoelberch de Lovenjoul C.472 f^{os} 44-45. Lettre citée par Henri van der Tuin, article de 1955 déjà cité, p. 105.

4. *Revue des deux mondes*, 15 avril 1842 et *Caprices et zigzags*.

5. La date est mal écrite et le chiffre pourrait, à vrai dire, être un 4 ou un 6. Cependant trois choses concourent à indiquer qu'il s'agit d'un 6 : d'abord le témoignage de Gautier lui-même dans *Une journée à Londres* (« c'était dimanche... ») ; ensuite la liste est classée à Kew parmi les listes portant la date du 6 ; enfin d'autres listes montrent que le *Harlequin* arrivait à Londres une fois par semaine régulièrement, le 13 mars, le 20, le 27, etc.

6. Pierre Amyot (1794-1854), établi libraire à Paris en 1815, devint libraire-éditeur en 1832. Son fils Ferdinand (1818-1875) prit la direction de la librairie en 1846. Voir Edmond Werdet, *La librairie française*, E. Dentu, 1860, p. 156 et le *Dictionnaire de biographie française* J. Balteau, Librairie Letouzey et Ané t.2, 1936).

7. *Ibid.*,

8. Théophile Gautier, *Emaux et Camées*, avec une iconographie rassemblée et commentée par Madeleine Cottin, Minard, 1968, pp. 63-64.

9. La *Presse*, 10 et 19 décembre 1843 et 31 janvier 1844. Ces articles devaient paraître en 1852, dans *Caprices et zigzags*, sous le titre de 'Pochades, zigzags et paradoxes'. Le voyage décrit dans ces articles d'une manière toute poétique est exactement celui que Gautier avait raconté dans une lettre à sa mère (voir ci-dessous la note 12).

10. Par exemple *The Times*, 2 novembre 1843, p. 4

11. Seulement, malgré ce qu'avaient annoncé les journaux, la série fut prolongée au-delà du 4. La dernière représentation eut lieu le 18 novembre.

12. Cela s'accorde avec la lettre de Gautier à sa mère (Collection Lovenjoul, C472, f° 48) citée par M^{lle} Cottin, *op. cit.* : « je suis arrivé à Londres jeudi soir.. »

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. *Emaux et Camées*,

16. Chapitre IV, 'Yeux verts et talons roses' ; *Caprices et zigzags*, 3^e édition, Charpentier, 1884, p. 162.

17. *Ibid.* Ernesta, d'ailleurs, avait déjà traversé seule la Manche le 24 mars de la même année, puisque son nom figure sous cette date dans *'Index to Certificates of Aliens.*

18. *Chapitre XI, 'Réflexions profondes'*; *Caprices et zigzags*, p. 193. Selon Richard Holmes, 'A Parisian in London', article publié dans *The Times*, Londres, 14 juin 1975, Gautier logeait en novembre 1843 à l'Hôtel Sablonnière, Leicester Square. Pourtant, selon Joanna Richardson, *op. cit.*, p. 54, une lettre qu'il écrivit le 7 novembre à Noël Parfait portait l'adresse : 48, Haymarket. Le *Post Office London Directory 1843* (répertoire d'adresses) montre que c'était là l'adresse du Giraudier's Hôtel.

19. *Op. cit.*, p. 64

20. Ce qui était connu jusqu'à ce jour de la chronologie de ce voyage se trouve dans les articles, déjà cités, d'Henri van der Tuin publiés en 1957, 1960 et 1963 (voir ci-dessus la note 1).

21. Henri van der Tuin, article de 1963 déjà cité. Achard avait demeuré dans la même maison que Gautier, rue de Navarin (P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome, 8^e, 1872, p. 1091).

22. Article de 1960 déjà cité, p. 456, n° 3.

23. Lettre citée par Henri van der Tuin, article de 1963 déjà cité, p. 99. (Collection Lovenjoul C.472 f° 73).

24. *Ibid.*

25. Feuilleton de *la Presse*, 20 juillet 1846.

26. *The Times*, 29 juin 1846.

27. *Ibid.*, 14 juillet 1846.

28. Il rendit compte de ce banquet dans son feuilleton de *la Presse*, 31 juillet 1846, dont le texte reparut sous le titre 'Gastronomie britannique' dans *Caprices et zigzags*. Le nom de Gautier figure sur la liste (apparemment incomplète) des invités, publiée dans *The Times*, 11 juillet 1846. Celui d'Achard ne s'y trouve pas.

29. Des passages de cette lettre sont reproduits dans *Théophile Gautier, catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale*, 1961, p. 33.

30. *Ibid.*, Voir aussi la lettre expédiée de Düsseldorf à sa mère le 21 juin (ci-dessus, note 23). Cette représentation eut lieu le 4 août 1846 (*The Times*, 31 juillet, 1, 3 et 4 août). Il semble qu'en 1846 Ernesta essayait de relancer sa carrière interrompue par une « longue et grave » maladie. Elle reparut comme chanteuse à Paris de 1846 à 1850 (P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*).

31. Date de son feuilleton de *la Presse* sur les théâtres de Londres.

32. Gérard de Nerval, *Œuvres I*, texte établi, présenté et annoté par Albert Béguin et Jean Richer, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 1410, lettre 137, n° 7. La note est basée en partie sur l'article d'Henri van der Tuin publié en 1955 (voir ci-dessus la note 1).

33. Voir en plus des articles de 1955 et 1957 d'Henri van der Tuin :

Judith Gautier *Le Collier des jours ; le second rang du collier*, Félix Juven [s.d.], pp. 108-9 ;

Casimir Stryenski, *Une Carrière d'artiste au XIX^{ème} siècle*, Emile-Paul, 1911, pp. 23-28, dont certains passages sont reproduits sous le titre 'A Londres avec Théophile Gautier et Charles Landelle' dans *Nerval par les témoins de sa vie*, texte réunis et présentés par Jean Richer, Minard, 1970 ; Madeleine Cottin, 'Autour d'un album romantique', *Les Nouvelles littéraires* 1^{er} septembre 1966. Selon Eldon Kaye, *Marie Mattei, lettres à Théophile Gautier et à Louis de Cormenin*, Droz, 1972, p. 44, n. 25, Gautier connaissait Régina au moins depuis janvier 1843, époque où, selon M. Kaye, elle lui adressa deux lettres que Lovenjoul croyait écrites par Marie Mattei. Si cela est exact, on peut supposer que Gautier ne rencontra pas l'homme sur le bateau, comme l'affirma Judith (op. cit., p. 108), mais qu'il était parti de Paris avec eux.

34. *Op. cit.*

35. Gautier n'écrivait-il pas d'Amsterdam à son père le 13 juin : « Je me porte bien et je reviens » (lettre citée par Henri van der Tuin dans son article de 1955 déjà cité, 106, Collection Lovenjoul C. 472 f^{os} 121-2) et Nerval n'adressa-t-il pas deux lettres à Gautier à Bruxelles le 15 et le 16 juin ?

36. Son feuilleton de *la Presse* du 25 juin fut bien daté, dans le journal, de « Londres 20 juin ». D'ailleurs Judith Gautier parle mystérieusement d'un voyage fait par son père à Londres avec Regina Lhomme (op. cit., p. 108).

37. Il avait annoncé ce voyage dans son feuilleton de *la Presse* du 21 mai et ensuite dans une lettre envoyée, selon Edmond Blangueron, vers la fin du mois à Ernesta : Je pars pour Londres, où je ne resterai que fort peu de temps. La chose s'est décidée tout de suite, et je n'ai pu te prévenir. » (*Une amie inconnue de Théophile Gautier*, *Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1914, p. 125).

38. Une copie manuscrite de son poème « Mélodie », imitée de Thomas More, signée et datée de Londres le 2 juin 1849 (signalée par Jean Richer dans Gérard de Nerval, *Œuvres I, Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, 1960, p. 1198, n.2) et une lettre qu'il envoya à Gautier le même mois (Ibid., lettre 136, pp. 969-970).

39. Il ne faut pas oublier qu'il faisait à Londres une « grande excursion où, pour 175 francs, une administration pleine d'intelligence et de soin se charge de vous pendant une semaine [...] ». Il était donc censé revenir à Paris le 4 juin au plus tard, c'est-à-dire une semaine après son départ, ce qui explique sans doute pourquoi, d'une part, il écrivit à Ernesta qu'il ne resterai à Londres qu'« fort peu de temps » (voir ci-dessus la note 37) et pourquoi d'autre part cette dernière, lorsqu'elle vit Nerval revenir seul était «très contente de voir [Théophile] rester quelques jours car il fait très chaud à Paris ». (Nerval, *Œuvres I, Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, 1960, p. 969, lettre 136).

40. Pour une discussion du lieu où fut exécuté ce portrait, et de sa datation, voir Henri Boucher, *Iconographie générale de Théophile Gautier*, Leclerc, 1913, p. 32.

41. Nous savons cependant, grâce à son feuilleton de *la Presse* du 18 août, qu'en 1851 Gautier fit la traversée Dieppe-Brighton vers le 11 août.

42. Judith Gautier, op. cit., pp. 124-135, donne des détails saisissants sur cette visite. Voir aussi Joanna Richardson, op. cit., pp. 174-5.

ESPAÑA, À MI-CHEMIN ENTRE « LA COMEDIE DE LA MORT » ET « EMAUX ET CAMEES »

La critique d'art des écrivains du XIX^e siècle et la relation entre leur éducation picturale ou plastique et leur création littéraire ont déjà fait l'objet d'importants travaux; Gautier, par sa double vocation, a plus particulièrement attiré l'attention, depuis l'édition *España* de R. Jasinski jusqu'aux recherches plus récentes de M^{me} Lipschutz,¹ en passant par les ouvrages de P.G. Castex² et de M^{lle} Cottin³. Nous voudrions à notre tour essayer de dégager d'*España* une esthétique qui nous montrerait peut-être une étape dans l'évolution de Gautier d'une esthétique « romantique » à une esthétique « parnassienne ».

Quand paraît *España*, Gautier a déjà derrière lui une bonne dizaine d'années de critique d'art, composée à l'occasion du Salon annuel à Paris, d'une exposition ou d'un événement artistique quelconque. Rien ne lui échappe de ce qui se passe à Paris et quand il s'en va en voyage, c'est encore, semble-t-il, pour féconder les germes esthétiques déposés par l'expérience parisienne. De même que l'excursion en Belgique en 1836 a clarifié et fortifié ses idées sur Ruhens, Rembrandt et la peinture flamande, de même le voyage en Espagne (1840) va rafraîchir et confirmer ses idées sur Vélasquez, Zurbarán et bien d'autres.⁴ Le voyage en Espagne renouvelant les souvenirs va aider Gautier à jeter, pour ainsi dire, sa gourme romantique, et le rendre prêt à évoluer vers une esthétique nouvelle.⁵

Si l'on examine *España* du point de vue des sources artistiques, on se rend bien vite compte que Gautier opère un mouvement de pendule dans les cinq années de la composition du recueil (1840-1845), années qui suivent immédiatement son voyage en Espagne. *España* est à la fois l'adieu aux thèmes romantiques et le salut timide au Parnasse. L'on y marche, non seulement à travers des évocations macabres, nourries de peintures espagnoles, évocations toutes semblables à celles de *La Comédie de la Mort*, non seulement à travers des poèmes qui cachent imparfaitement un discret idéal parnassien (parfois même paradoxalement à l'intérieur des thèmes les plus romantiques), mais encore à travers des poèmes s'arrêtant tout net au seuil du symbolisme. Aussi trouve-t-on peu d'unité de facture dans le recueil *España* [excepté celle quelque peu artificielle de l'Espagne]. De plus, la peinture espagnole est, comme on le verra, loin d'être l'unique préoccupation de Gautier qui, on le sait, a toujours fait montre d'un grand éclectisme en matière d'art et n'a jamais, comme Baudelaire, pris parti dans la grande querelle romantique Ingres-Delacroix, par exemple⁶.

Dans certains poèmes d'*España*, Gautier ne fait que prolonger les thèmes de son expérience esthétique précédente. Ce n'est pas d'hier que l'Espagne est à la mode en France. Rafraîchies par ses visites aux musées et aux églises espagnoles, ses réminiscences artistiques se mêleront dans son esprit avec ses expériences précédentes et seront confirmées souvent par ses expériences postérieures des années 1840 à 1845, acquérant ainsi un renouveau de vigueur.

Par exemple, dans le poème XXXVI, intitulé *Deux tableaux de Valdès Leal* (publié en deux fois dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 novembre 1841 et du 1^{er} novembre 1842), Gautier exprime sa fascination pour « deux toiles qui réalisaient si étrangement la *Comédie de la Mort* ». ⁷ Les deux tableaux, *In ictu oculi* et *les Deux cadavres* reflétaient bien le thème principal du recueil de Gautier, qu'il exprimera au début du

poème XXXVI d' *España*:

Ce Valdès possédait, Young de la peinture,
Les secrets de la mort et de la sépulture⁸.

La méditation du poète recèle les préoccupations romantiques sur la mort et la vie auxquelles Gautier adhère.

Il en est autrement dans le poème XXXVII, intitulé *Zurbaran, Terza rima* (*Revue de Paris*, 21 jan. 1844). L'auteur utilise bien le thème romantique du moine comme point de départ d'une méditation sur la vie des religieux qui se flagellent et se meurtrissent et finissent par ressembler à des morts ensevelis vivants ; mais on sent que Gautier, revenu de ses idées macabres prend ses distances par rapport à celles-ci. Avant son voyage en Espagne, il avait rendu compte de l'exposition des tableaux espagnols venant de la collection réunie sur l'ordre de Louis-Philippe par Dauzats et Taylor (Louvre, jan. 1838)⁹. Parmi les quatre-vingt-un Zurbaran exposés se trouvait *Le Moine en prières* qui avait été remarqué de tout Paris. Gautier partit donc pour l'Espagne avec l'idée romantique du moine, idée à laquelle il ne croit plus guère, mais tout de même, que faire en Espagne, sinon visiter les cloîtres?¹⁰

En 1844, quand il compose son poème, il dramatise et pousse HII noir sa méditation sur le néant qui rappelle bien la *Comédie de la Mort*, comme il dramatise les toiles de Zurbaran qui « peint les déguenillé » de la cellule, les mendiants du cloître, les pouilleux de la croix... »¹¹ Mais on se demande si cela ne devient pas un thème obligé. Le moine de Zurbaran serait-il davantage qu'un déclic à une méditation métaphysique sur la vie et le trépas ? Car Gautier se pose des questions sur le sort des religieux. Il interroge, à la fin de son poème les moines eux-mêmes :

0 moines : maintenant, en tapis frais et verts,
Sur les fosses par vous à vous-mêmes creusées,
L'herbe s'étend :- Eh bien ! que dites-vous aux vers ?

Quels rêves faites-vous ? Quelles sont vos pensées ?
Ne regrettez-vous pas d'avoir usé vos jours
Entre ces murs étroits, sous ces voûtes glacées ?

Ce que vous avez fait, le feriez-vous toujours ?...¹²

Voilà un semblant de détachement de la part de Gautier qui exagère à plaisir le côté farouche de l'Espagne pour mieux prendre ses distances avec les idées de mort qui l'ont, par ailleurs, hanté toute son existence.¹³ Cela ne doit pas nous étonner. Dans sa vie intime Gautier est plus équilibré. C'est le moment où il a une maîtresse, Victorine, haute en couleur et forte en gueule, pas du tout romantique et en tout point l'antithèse des Cydalise des années 1830.¹⁴ Puis, c'est Ernesta, sœur de Carlotta la danseuse, qui devient la compagne de son existence et lui donne un enfant en 1845. Le romantisme de Gautier va en s'atténuant. Dans ses écrits en prose composés entre 1840 et 1845 il est même en avance sur sa poésie. Il utilise beaucoup de sources visuelles, mais celles qu'il retient ne sont plus romantiques. Dans son conte de la *Mille et deuxième Nuit* (1842), à un romantisme paroxystique se substitue un orientalisme narquois, inspiré des tableaux de Marilhat (et de sa fameuse place de l'Esbequieh au Caire) et de ceux de Dauzats et de Decamps.

Mais ne nous y trompons pas, cet orientalisme se tourne vers le Pamasse et l'antiquité.¹⁵ En 1844 Gautier, qui compose *le Roi Candaule*, s'inspire d'œuvres beaucoup plus classiques, comme la composition représentant *Gygès et Candaule*, peinte par son ami Boissard¹⁶ et aussi celle de son ami Chassériau, *Suzanne surprise au bain par les vieillards*. Son esthétique de la prose semble donc en avance, comme l'a bien montré M. Jasinski, sur son esthétique poétique.

Dans le poème intitulé *A Madrid* (21 mai 1843, *Revue de Paris*) Gautier qui dévoile sa pensée sur la farouche Espagne présente en contraste,

« [d]ans le boudoir ambré d'une jeune marquise, Grande
d'Espagne, belle, et d'une grâce exquise, Au milieu de la table, à
la place de fleurs,

une tête coupée de saint Jean

D'une vérité telle et d'un si fin travail,
Qu'un bourreau n'aurait su reprendre un seul détail.¹⁷

Il termine par l'image cocasse de la grande dame qui fait l'éloge de la ressemblance :

Quelle imitation dans ces veines tranchées
Où le sang perle encore en gouttes mal séchées !

et il la dépeint, à la fin, passant son pouce sur la sculpture,

Coquette, souriant d'un sourire charmant, L'œil humide et lustré
comme pour un amant.

Antithèse grotesque, chère aux romantiques, pourrait-on dire ; peut-être, mais aussi et surtout, rejet souriant du polychrome espagnol au profit d'une esthétique plus calme.

Le poème-pivot quant à la facture est peut-être celui où Gautier, reprenant le thème de Prométhée, décrit le tableau de Ribera :

Sur le Prométhée du Musée de Madrid (*Revue de Paris*, 30 avril 43). Le sonnet semble être composé de deux quatrains parnassiens, tandis que les tercets penchent encore vers le romantisme. Toutefois des épithètes homérique et des souvenirs d'Eschyle abondent dans tout le poème qui rappelle à certains égards les compositions d'André Chénier. La vue d'ensemble est plutôt parnassienne.¹⁸

La vision du Prométhée de Ribera (Madrid) va se superposer chez Gautier aux réminiscences classiques d'Eschyle. Dans les trois ans qui suivront, Gautier pourra y ajouter des souvenirs de peintures d'Aligny¹⁹. La légende napoléonienne est en train de se former: Napoléon à Sainte-Hélène, c'est un peu Prométhée sur son rocher²⁰, et les *Burgraves* (1845) ne sont pas loin non plus²¹.

Il faut mentionner ici le sculpteur Préault, ami de Gautier, qui fut un personnage très intéressant de la statuaire de l'époque. Il était spécialisé dans des œuvres où, comme Prométhée, il avait essayé de voler quelque chose. Ce qu'il avait pris ou essayé de prendre à la peinture, c'était le mouvement. Gautier avait été très frappé par le *Christ en croix* de Préault dont il parle en avril 1840.²²

« Lui aussi[...] il était un Esprit en révolte, un ami et complice intime de Celui qui vola le feu du Ciel. A eux deux ils se hâtaient de modeler en argile tous les types de Beauté destinés à vivre [...] »²³ Préault, volant le mouvement pour l'enfermer dans la statuaire, ce rêve impossible, n'est-ce pas Gautier enfermant la beauté dans le moulé plastique *d'Emaux et Camées* ?

Le thème de Prométhée se mêle dans l'esprit de Gautier à celui du Christ tel que l'a représenté son ami, un Christ ravagé par la douleur et non pas le Christ en croix paisible auquel on est habitué.

Ce n'est pas Jésus élégiaque et plaintif [...] C'est Hercule chrétien qui doit tuer tous les monstres et [...] abattre avec sa croix bien autrement formidable que la massue d'Alcide, l'Hydre des sept péchés capitaux, c'est [...] le Titan vainqueur des quatre mille dieux de l'Olympe païen

[124]

dit Gautier de cette statue qui représente le Christ dans les affres de la mort.

Comme on peut le voir, Gautier reprend et enrichit le mythe éternel de Prométhée. L'image visuelle, comme le dit M^{lle} Cottin, est un « médium » entre une impression primitive et son aspect formel réalisé dans la création poétique.²⁵ Le romantisme du *Prométhée* de Shelley fait place à une facture calmement parnassienne, même s'il s'agit de présenter paradoxalement le mouvement et la douleur.

Ce phénomène s'accroîtra encore dans le poème XVII *d'España*, intitulé le *Roi solitaire*. Cette évocation de Philippe II, très olympienne, très sculpturale, réunit à la fois le Christ de Préault et le Prométhée de Zurbarán en une seule image :

Comme Jésus j'ai le cercle d'épines ;
Les rayons d'or du nimbe sidéral
Percent ma peau comme des javelines,
Et sur mon front perle mon sang royal.
Le bec pointu du vautour héraldique
Fouille mon flanc en proie aux noirs soucis :
Sur son rocher, le Prométhée antique
N'était qu'un roi sur son fauteuil assis.

Mais cette image est parnassienne. Écoutons encore :

Je reste là, gardant mon attitude
La pourpre au dos, le monde dans la main.²⁶

Ne dirait-on pas le sonnet de Baudelaire sur *la Beauté* ?

Les poètes devant mes grandes attitudes
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments...

Enfin, nous voici arrivé à un poème, intitulé *In deserto* (XIX *d'España*). Gautier y décrit un désert qu'il compare avec les déserts du cœur. Cette image chère aux romantiques débouche sur une splendide métamorphose picturale qui annonce le symbolisme.

Le poème, paru le 28 août 1842 dans la *Revue de Paris*, semble être inspiré directement du voyage que fit Gautier de Tolède à Grenade.

Les environs de la ville, surtout au sud, sont des lieux tristes, nus

et brûlés²⁷ et l'impression vécue se superpose alors chez le poète au thème traditionnel du romantisme. A ceux-là s'ajouteront encore les souvenirs d'œuvres de Corot. Gautier rend compte des tableaux : *Democrite et les Abdéritains* et *Le site des environs de Naples* qui « ne sont que le prétexte d'un de ces sites déserts et sauvages qu'affectionne M. Corot, et dont il excelle à rendre l'âpre rudesse et la désolation aride ! »²⁸

Gautier qui, dès 1836, a rendu justice au génie de Corot pourtant si différent de ce qui était à la mode, loue celui-ci en des termes bien étonnants pour un romantique : « M. Corot joint à un style sévère grande sévérité d'études et une justesse intime de la couleur qui ne peut être sentie que par les observateurs attentifs. A première vue, ses tableaux paraissent un peu ternes, mais quelle harmonie forte et sérieuse se cache sous ce voile grisâtre. »²⁹

Se détachant sur ce fond sévère de la Castille *le Moïse frappant le rocher*³⁰ que Gautier admira à la Caridad de Séville lui revient à la mémoire. Ce Moïse se métamorphose en femme dans le poème, en magicienne toute puissante qui fait sortir du « rocher de son cœur endurci »

en jets d'argent des eaux étincelantes,
Où viendraient s'abreuver les racines des plantes ;
Où les pâtres errants conduiraient leurs troupeaux,
Pour se coucher à l'ombre et prendre le repos ;
Où, comme en un vivier, les cigognes fidèles
Plongeraient leurs grands becs et laveraient leurs ailes.³¹

On sent que Gautier ici n'est pas loin avec son Moïse femelle, son enchantresse mythique, des compositions de Gustave Moreau, telle celle de *OEdipe et le Sphinx* dont il disait vingt ans plus tard : « L'étrangeté mystérieuse de l'œuvre, la brusque révélation d'un talent qu'on n'avait pas remarqué jusque-là [...] tout contribua à donner¹ la vogue à ce tableau d'un aspect bizarre mêlant des affectations de naïveté aux recherches les plus savantes [...] Il y avait là une interprétation neuve d'un mythe antique et l'on pouvait y voir beaucoup de choses [...] dans ce joli monstre à figure de femme. »³²

Beaucoup de trajet a été parcouru par Gautier dans *España*, mais pas toujours dans la bonne direction et il y eut beaucoup de piétinements aussi. Il y eut des retours en arrière vers les admirations de la jeunesse, des poèmes où l'écrivain remâche les clichés romantiques de l'Espagne, par exemple ceux de la sauvagerie, de la brutalité et du pessimisme de l'art espagnol. Dans d'autres compositions au contraire Gautier prend ses distances avec le romantisme et se moque gentiment de lui-même. Avec le mythe de Prométhée il atteint à une facture plus calme, mêlant le héros classique au héros romantique.

De peinture en peinture, de thème en thème, voilà Gautier au seuil du symbolisme, seuil qu'il ne franchira ni dans *España* ni dans *Emaux et Camées*, puisque c'est à la description précise et dure comme une pierrerie qu'il s'arrêtera. Et pourtant, il n'était pas loin de Baudelaire et de Mallarmé celui qui en 1864 proclamait : « Le but de l'art, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais bien la création au moyen des formes et des couleurs qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde. »

NOTES

1. I. H. Lipschutz, *Spanish paintings and the French romantics up to 1837* (Cambridge, Mass Harvard university Press, 1972)

2. P. -G. Castex *La critique d'art en France au XIX^{ème} siècle* (Centre de Documentation Universitaire, 1953)

3. M. Cottin, *Emaux et Camées* (Paris, Droz Minard 1968).

4. Nous nous référerons dans toute cette étude à la remarquable édition de M. René Jasinski, *España*, Paris, Droz, 1929.

5. Deux œuvres sortiront de l'expérience espagnole, l'une sera *España* et l'autre en prose sera intitulée *Tra los montes*. – Les idées de Gautier sur la peinture espagnole sont un peu simplifiées. Il ne retient que le macabre et le sauvage.

6. « Qu'on n'oublie pas que M. Ingres, qui avait fait *l'Odalisque*, *l'Oedipe*, *le Vœu de Louis XIII*, *Angélique et Roger*. M. Ingres, ce grand maître du seizième siècle, sur l'épau de qui le doux Raphaël eût posé amicalement sa blanche main ; M. Ingres qui dans son portrait de *la Jeune Romaine*, a créé le plus beau visage de femme que l'art réalisé depuis la *Monna Lisa* [...] est demeuré inconnu et méprisé jusqu'à l'âge de cinquante ans. » Th. Gautier, *La Presse*, 22 novembre 36 ; cf. aussi *ibid.*, 9 mars 37, *Ingres et Delacroix* ; *ibid.* 20 juillet 1841, grand éloge d'Ingres logé dans un feuillet théâtral sur la *Fille du Menuisier*.

7. Cf. R. Jasinski, *España*, *op. cit.*, p. 226.

8. *Ibid.*, p. 221. Gautier avait déjà pu voir dix tableaux de Valdès Leal à Paris lors de l'exposition des tableaux espagnols venant de la collection de Louis-Philippe (Louvre, janvier 1838)

9. Cf. Gautier, *La Presse*, 24 septembre 37 pour le compte-rendu de l'Exposition m nul l'ouverture ; cf. aussi 27 août 50, rétrospective : *Le Musée espagnol* repris dans *Tableaux à la plume*.

10. En fait, Gautier est déçu par le manque de moines et par les cloîtres vides (les moines venaient d'être sécularisés).

« Nous nous étions promenés mélancoliquement dans la chartreuse de Miraflores, près de Burgos, où nous n'avions trouvé qu'un pauvre vieux, accoutré de vêtements noirâtres [...] qui nous guida le long des couloirs déserts et des cloîtres abandonnés sur lesquels s'ouvraient des cellules vides [...] *Italia*, Paris, Lecou, 1852, p. 287.

11. *La Presse*, 22 et 28 août 1850; reproduit dans *Tableaux à la plume*. Gautier a va it déjà dû adopter des idées un peu plus saines sur la vie des moines. Son ami A. Karr avait visité la Trappe en 1837 et avait démoli quelques mythes sur la règle des Trappistes qui était selon lui « plus ennuyeuse que sévère, » *La Presse*, sept. 1837.

Il faut également citer le compte-rendu de Gautier sur deux tableaux de Jacquand, *Les Moines au réfectoire* (*La Presse*, 3 avril 40) et sur un de Corot : *Moine lisant son bréviaire* (*ibid.*, 22 mars 1840). Gautier ne semble pas insister sur le côté macabre de la vie des moines. « Son moine lisant son bréviaire dans une campagne aride est un chef-d'œuvre du genre ».

12. *España Op. cit.*, *A Zurbaran*, p. 234

13. C'est en effet fort curieux de trouver dans toutes sortes de ses écrits des allusions à l'horreur de la mort. Ce n'était pas du tout chez lui un thème littéraire.

14. C'est, semble-t-il, au sculpteur Préault que Gautier dut cette métamorphose. Cf. H. Clouard : « Le sculpteur Préault [...] disait en riant : - Gautier croit que la beauté est dans la maigreur et la jaunisse des primitifs. Attendez ! Je vais lui apprendre la gymnastique, le beefsteak, et à se faire les muscles. » H. Clouard, *La destinée tragique de Gérard de Nerval*, Paris, Grasset, 1929, p. 9.

15. Dès 1837, Gautier écrivait : « Réchauffons-nous un peu à cet admirable soleil d'Orient que Marilhat semble avoir trouvé le secret de fixer sur la toile. » (Salon de 1837, *La Presse*, 8 mars). Une semaine plus tard il ajoutait : « *Le Philéas de Marilhat*, églogue antique qu'on croirait peinte par *Théocrite ? ou Longus lui-même*. » Cf. aussi commentaire de Gautier sur les Souvenirs des environs de *Beyrouth* et les *Ruines grecques* (Salon de 1841, *Revue de Paris* 25 avril).

16. « M. Boissard a exposé un sujet mythologique, *Gygès et Candaule*, traité avec cette liberté de costume que prenaient les peintres du moyen âge et Raphaël lui-même » Th. Gautier, Salon de 1841, *Revue de Paris*, pp. 256-257.

17. Gautier, semble-t-il, a pu apprécier la sculpture polychrome espagnole. Il a pu voir des exemples de ces sculptures partout en Espagne, aussi bien chez les particuliers que dans les musées et les églises. Il a pu voir des têtes de saint Jean à Notre-Dame del Pilar à Saragosse, à l'église de Santa Clara à Séville (par Montañes) et au couvent de Santa Paula (par Alonso Cane). Ajoutons également que I. Lipzchutz mentionne que dans l'Exposition du Louvre (1838) se trouvait une tête de saint Jean de Valdès Léal, Saint Jean baptiste d'Alonso Cano et de nombreuses têtes de martyrs.

18. cf. *La Presse*, 27 et 28 août 1840, *Lettre d'un feuilletoniste*, puis dans le *Voyage en Espagne*.

19. Cf. Gautier, *Revue de Paris*, 25 avril 1841, Salon. » Personne n'a oublié ce paysage épique et grandiose, comme une tragédie d'Eschyle, *le Prométhée sur le Caucase*, qui excita autant de surprise que d'admiration », Le Prométhée avait d'abord été exposé au Salon de 1837 et Gautier en avait rendu compte.

20. Gautier avait fait partie de la commission chargée de l'examen des projets de monuments à la mémoire de l'empereur Napoléon (*Moniteur Universel*, 16 janvier 1842). Cf. aussi Lovenjoul, *Histoire des Œuvres de Th. Gautier*, t.I., N° 548.

21. dont Gautier rend compte dans *La Presse* du 14 mars 1843

22. *La Presse*, 3 avril.

23. Théodore de Banville, *La Lanterne magique, Camées parisiens*, Paris, Charpentier, 1883, p. 278.

24. Th. Gautier, *La Presse*, Salon, 3 avril 1840.

25. Madeleine Cottin, *Emaux et Camées Musée de Poche*, in Cahiers de l'AIEF, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1966, p. 216.

26. *España*, p. 129.

27. Cf. *Le Voyage en Espagne*, op. cit., p. 179. Le chapitre XI, *de Tolède à Grenade*, a paru dans le *Revue de Paris* du 17 octobre 1842.

28. Gautier, Salon de 1841, *Revue de Paris*, 25 avril, pp. 264-265.

29. *ibid.*

30. Le graveur Estève avait donné à ce tableau une grande célébrité, car il avait été publié dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* en 1842, p. 355.

31. *España*, p. 141. <^"

32. Th. Gautier, Salon de 1865, *Le Moniteur universel*, VII, 9 juillet 1865.

33. Th. Gautier, *Le Moniteur Universel*, sur Eugène Delacroix, 18 novembre 1864.

[61]

LES GROTESQUES DE THÉOPHILE GAUTIER ET LES GROTESQUES DE LA MUSIQUE D'HECTOR BERLIOZ

11 était tentant pour une berliozienne admiratrice de Th. Gautier de faire un rapprochement entre ces deux ouvrages qui portent pratiquement le même titre et qui furent édités en volumes à quinze ans d'intervalle.

Comment ont-ils été conçus ?
Que contiennent-ils ?
Quel est leur esprit ?
Les titres expriment-ils une parenté d'idées ?

La conception

Faire un parallèle entre Gautier et Berlioz conduit à cette constatation : pour gagner leur vie, les deux artistes devinrent journalistes : le premier devint dès 1836 feuilletoniste, critique d'art, critique dramatique et littéraire dans *LA PRESSE* et d'autres journaux et revues ; le second devint critique musical au *JOURNAL DES DEBATS* en 1835 après avoir polémique et chroniqué dans diverses feuilles depuis 1823.

Les *Grotesques* de Gautier ont d'abord paru, chapitre par chapitre dans *LA FRANCE LITTERAIRE* de janvier 1834 à septembre 1835. Ils ne connurent l'édition qu'en 1844.

Les Grotesques de la Musique sont issus de critiques musicales et de feuilletons que Berlioz écrivit au long de sa carrière littéraire et qu'il rassembla sous ce titre en 1859.

Ainsi la conception de ces ouvrages est différente. Les Grotesques de Gautier furent tout de suite écrits dans leur forme définitive et s'ils parurent sous forme de feuilletons, ce fut par pure nécessité car le jeune Théo était loin d'être riche. L'ordre chronologique fut simplement rétabli en intercalant l'étude sur Georges de Scudéry, écrite en 1843, entre celle de Chapelain et celle de Paul Scarron.

Les articles de critique et les feuilletons que Berlioz écrivait n'étaient pas destinés à être édités. C'est en 1852 que Berlioz eut l'idée de grouper une série d'articles qui devinrent *Les Soirées de l'Orchestre*. Encouragé par le succès de ce volume, Berlioz rechercha d'autres articles qui parurent en 1859 sous le titre *Les Grottesques de la Musique*.

Contenu et esprit

Alors que Gautier n'a que 22 ans, il écrit et publie trois ouvrages : *Les Jeunes France* dont il dira plus tard qu'ils furent ses *Précieuses Ridicules*, *Mademoiselle de Maupin* et *les Grottesques*, le tout en l'espace de deux ans. Ce dernier ouvrage¹ qui nous intéresse ici est composé de dix chapitres consacrés à la vie et à l'œuvre de dix poètes du passé, rejetés par les classiques. Dans sa préface, Théo ne se fait pas trop d'illusions sur les efforts qu'il prodigue.

Nous en dirions beaucoup plus long, que nous ne ferions changer d'idée à personne sur le compte de nos pauvres Grottesques, tant a de force un alexandrin solidement assis sur ses pieds au fond de la mémoire de tout le monde, et nous craignons bien que nos morts ne restent à tout jamais dans leur tombe, ayant pour épitaphe l'hémistiche qui les a tués, quelques efforts que nous ayons faits pour les remettre sur leurs pieds. – Rentrez donc dans votre poussière, pauvres gloires éclopées, figures grimaçantes, illustrations ridicules, – et que l'oubli vous soit léger !¹

Gautier consacre sa première étude à François Villon. Le poète, aujourd'hui rétabli dans sa gloire grâce à Théo, avait déjà été tiré de l'oubli en 1828 par Sainte-Beuve.

Tout au long de cette étude, Gautier révèle sa joie de découvrir la Beauté sous toutes ses formes :

Je trouve un singulier plaisir à déterrer un beau vers dans un poète méconnu ;²

Il décoche certaines idées en forme de maxime pour le plaisir de choquer ses lecteurs :

Et les bons poètes sont encore plus rares que les honnêtes gens, quoique ceux-ci ne soient guère communs.³

Gautier fait de nombreuses citations dont la verdeur scandalisa et fin mai 1831, *Le Constitutionnel* attaquait l'article et réclamait le rétablissement de la censure. Malgré un procès entre les deux journaux, Théo put continuer ses « exhumations littéraires ».

Le chapitre II est consacré à Scarron de Virblumeau, sieur d'Ofayel. Théo semble n'avoir publié cette étude que pour faire un éloge de Molière en fin de texte :

Il y a cent à parier contre un que Molière n'avait pas lu notre platonique poète, mais il était donné à Molière de

tout comprendre, de tout pénétrer, et de reproduire
comme par divination jusqu'aux plus incroyables
aberrations du ridicule humain.⁴

Le 3^{ème} chapitre- commence par une boutade. Gautier s'est
occupé de Théophile de Viau parce qu'il porte le même prénom :

Il était nécessaire, pour mon repos, de me confirmer
dans la supposition tout à fait gratuite que j'avais faite,
que Théophile de Viau était effectivement aussi bon
poète que moi, Théophile Gautier.⁵

Et il est rapidement rassuré.

Au cours du texte, il attaque la tragédie classique :

– Cela est si ridicule à voir, que je m'étonne beaucoup
que l'on n'éclate pas de rire dès la première scène de
toute tragédie quelconque : il faut y avoir été habitué de
longue main pour supporter un pareil spectacle.⁶

Il trouve dans l'audace des idées de Théophile de Viau l'origine du
romantisme :

– On sera bien surpris de retrouver dans Théophile des idées qui paraissent, il y a dix ou douze ans, de la plus audacieuse nouveauté. – Car c'est lui, il faut le dire, qui a commencé le mouvement romantique.⁷

Après cette tirade, en vient une autre sur la langue utilisée par Théophile de Viau :

C'est un style de vieille roche et qui sent son bon lieu. La phrase y tombe à grands plis, comme ces riches étoffes anciennes toutes brodées d'or et d'argent, mais sans raideur aucune. Jamais on ne voit un mot se prendre les pieds dans la queue de sa robe, comme une comtesse parvenue, et tomber sur le nez au beau milieu d'une période ; il règne dans tout cela une familiarité de bon goût, un ton de grand seigneur habitué à l'être, je ne sais quel parfum de haute aristocratie dont le charme est indéfinissable ;⁸

Quelques pages plus loin, c'est Malherbe, qui a tant fait pour pousser tous ces poètes dans l'oubli, qui a droit à cette cinglante apostrophe :

Malherbe, l'esprit le moins poétique qui fut jamais, est en vers un pendant assez exact de ce qu'était Balzac pour la prose. C'est le même purisme étroit et sans portée, les mêmes minuties de syntaxe, la même pauvreté d'idées et de passion. Dans les lettres de l'un comme dans les vers de l'autre tout est mesquin, symétrique et rabougri ; le style pousse la sobriété jusqu'à la lésine : il n'y a rien d'abondant, rien d'ample et de flottant ; le vêtement de l'idée est trop court pour elle, et il faut tirer à deux mains pour l'amener jusqu'aux pieds.⁹

Nous voilà fixés sur le goût de Gautier. Mais il en parlera encore plus loin. Le portrait suivant consacré à un poète détestable, le Père Pierre de Saint-Louis, lui sert à prouver que :

Le suprême mauvais est aussi utile à connaître que le suprême beau... Le Père Pierre de Saint-Louis est le contrepoids d'Homère... Homère est l'inspiration ; le Père Pierre de Saint-Louis est la fièvre chaude poétique.¹⁰

Saint-Amant occupe le chapitre V. Gautier le félicite d'avoir pris parti pour les modernes de son époque. Il l'admire pour avoir raillé Rome :

C'est une excellente leçon donnée en plaisantant aux touristes enthousiastes¹¹

et il termine sa tirade :

comme il se moque de votre musique, de vos sérénades plus discordantes qu'un concert d'amateurs ! Hector Berlioz n'en eût pas dit davantage.¹²

En 1834, Berlioz venait de revenir de la Villa Médicis et n'avait pas manqué de faire connaître son mépris pour la ville de Rome. Théo ne l'a pas oublié.

La fantaisie semble présider au chapitre VI qui traite de Cyrano de Bergerac, mais après un début faisant allusion à l'appendice nasal de son sujet, Théo aborde le chapitre de la tolérance religieuse. il s'attaque aux plagiaires qui ont pillé Cyrano et dont le plus célèbre, assurément, est le grand Molière :

Je suis complètement de l'avis de Cyrano, qu'on devrait établir des peines plus rigoureuses pour les plagiaires que celles dont on punit les voleurs de grand chemin... tout le monde a le droit de profiter de l'expérience d'un maître et de partir du point où il est arrivé, de se servir de ses procédés, et de ses manières de rendre, mais on doit s'en tenir là ; prendre une figure, *un mot*, une phrase, une page, est voler comme si on volait un mouchoir dans une poche, et il faut être arrivé à un état de civilisation bien avancé pour appeler cela autrement.¹³

Nous avons souligné prendre « un mot », car il semble bien que Berlioz ait pris un mot pour son titre.

Dans le chapitre VII, c'est à l'Académie, lieu de refuge des vieilles barbes pour les romantiques, que Théo s'en prend. Au sujet d'un vers dans lequel le cardinal de Richelieu voulait un mot plutôt qu'un autre mis par l'auteur, Gautier écrit :

Colletet en sa qualité d'académicien avait apparemment une grande horreur du mot propre, ainsi que ses illustres successeurs, car il n'en voulut pas démordre.¹⁴

Et plus loin Gautier ajoute :

C'était un génie plutôt didactique qu'inventif, plus descriptif que lyrique, un vrai talent d'académicien qui a du talent.¹⁵

Dans le VIII^{ème} chapitre, consacré à Chapelain, Gautier définit le goût des Français en matière d'art. Il en ressort que le Français n'aime pas la poésie car il ne la comprend pas ou plutôt :

La poésie ne se comprend pas au premier coup ; il faut être dans un état d'âme particulier pour en bien percevoir les beautés, et le Français veut comprendre au premier coup et même sans avoir écouté.¹⁶

Il en va de même pour la statuaire et la peinture. Quant à la musique :

L'Opéra-Comique lui convient semblablement ; il est à l'aise dans cette musique et dans ce théâtre ; ce sont des émotions douces qui ne troublent pas sa digestion, et il rentre chez lui fort satisfait en chantonnant à faux quelque phrase d'ariette.¹⁷

On croirait lire du Berlioz !!

Le pauvre Chapelain est assez malmené, mais c'est qu'aux yeux de Gautier il personnifie l'ennui. Et nous croyons que Théo n'a jamais pardonné à personne de provoquer ce sentiment en lui.

Dès la première phrase du chapitre IX, consacré à Georges de Scudéry, nous voilà fixé sur son opinion sur le poète :

Scudéry est assurément un très détestable poète, et un non moins détestable prosateur.¹⁸

SI Gautier parle de lui, c'est qu'il trouve en son roman *Le Capitaine Fracasse* qui est annoncé depuis longtemps déjà et qu'il n'a pas le temps d'écrire.

A travers l'analyse qu'il fait de l'œuvre de Scudéry, Gautier aperçoit le siècle de Louis XIV qu'il déteste :

Tout cela se retrouve dans *l'Alaric*, dessin, costume, couleur, architecture, paysage ; l'époque s'y reflète entièrement, jusque dans les moindres détails.¹⁹

Et enfin, dans l'étude consacrée à Paul Scarron, dans le chapitre X, Gautier exprime tout au long son goût pour le style Louis XIII :

La belle et riche langue du 16^{ème} siècle, blutée et vannée par des mains trop méticuleuses, pour quelques mauvaises herbes qu'on en a retirées, nous paraît avoir perdu beaucoup d'épis pleins de grains d'or. Nous sommes de ceux qui regrettent que Malherbe soit venu.²⁰

Gautier s'ennuie dans les jardins de Le Nôtre :

partout du marbre, du bronze, des Neptunes, des tritons, des nymphes, des rocailles, des bassins, des grottes, des colonnades, des ifs en quenouilles, des buis en pot-au-feu... ; mais au bout d'une heure ou deux de promenade, vous sentez l'ennui vous tomber sur le dos en pluie fine avec la rosée des jets d'eau.²¹

Le règne précédent possède tous les charmes :

Du temps de Louis XIII, il régnait en littérature un goût aventureux, une audace, une verve bouffonne, une allure cavalière tout à fait en harmonie avec les mœurs des raffinés. On ne regardait de près ni aux mots, ni aux choses, pourvu que la touche fût franche, la couleur hardie et le dessin caractéristique.

En conclusion à cette analyse succincte des idées de Gautier primées dans *les Grottesques*, nous citerons deux dernières réflexions :

Un travail amusant pour quelqu'un qui aurait du loisir, et qui ne craindrait pas de traverser et de remonter quelquefois le torrent des opinions reçues, serait la révision des arrêts par les contemporains ou la postérité, qui n'est pas toujours si équitable qu'on veut bien le dire, sur une foule d'auteurs et d'artistes : plus d'un de ces jugements serait cassé à coup sûr.²³

En petit, c'est exactement ce que Gautier a fait dans ses *Grotesques* : il a exalté les uns et rabaisé les autres pour arriver à chanter les louanges du romantisme qui reprenait à son compte la précision du langage, le goût du pittoresque, la vigueur des images employés dans les siècles qui ont précédé le classicisme et que Gautier range pêle-mêle sous le nom de « style Louis XIII » sans trop chercher la précision historique.

Epris de liberté Gautier certes l'était, mais il savait ce qu'il lui en coûtait de besognes fastidieuses, de soirées perdues au théâtre et il laisse échapper cette plainte :

Sans doute, la dignité humaine semble avoir gagné à la fierté qu'affichent aujourd'hui les écrivains : leurs livres ne sont plus précédés de ces épîtres à deux genoux où l'auteur élève au-dessus du Maecenas antique un grand seigneur ignare, dans l'espoir d'un régal de quelques écus ;... Réduits à leurs propres ressources, ils sont contraints à un travail incessant et manquent presque tous de loisir, – le loisir, cette dixième muse, et la plus inspiratrice ! – s'ils ne sacrifient pas leur orgueil, il faut qu'ils sacrifient leur art.²⁴

Les Grotesques de Gautier sont donc un plaidoyer pour la beauté dans toutes les expressions de l'art, mais principalement en littérature.

Chez Gautier, le terme « grotesque » doit être envisagé dans son acception de curiosité, de fantaisie, de découverte aussi de poètes parfois inspirés et usant d'une langue imagée et spirituelle, naturelle et non compassée.

Examinons maintenant ce que contient et ce que signifie l'ouvrage de Berlioz.²⁵ L'œuvre s'ouvre sur un prologue qui est une « lettre des choristes de l'Opéra à l'auteur. » Ce prologue s'achève par la « Réponse de l'auteur aux choristes de l'Opéra. »

L'ironie s'y trouve dès les premières lignes et la demande exprimée à la fin de la lettre des choristes donne un premier aperçu de ce qui sera la suite :

Allons, soyez bon, faites-nous un volume de contes véritables, d'histoires fabuleuses, de farces même, comme vous en écrivez souvent quand vous êtes de mauvaise humeur ; nous lirons cela dans nos entrepôts à la lueur de nos quinquets ; nous vous devons l'oubli de quelques tristes heures, et vous aurez droit à toute la reconnaissance du chœur.²⁶

La réponse laisse percer la tristesse et la lassitude sous une forme qui peut paraître fantaisiste :

Hélas ! je ne suis ni plus maître, ni plus libre, ni plus joyeux que vous.

Vous travaillez, je travaille, nous travaillons pour vivre ; et vous vivez, je vis, nous vivons pour travailler. Les saint-simoniens ont prétendu connaître le travail attrayant ; ils en ont bien gardé le secret ; je puis l'assurer, ce travail-là m'est aussi inconnu qu'à vous-mêmes. Je ne compte plus mes tristes heures ; elles tombent les unes sur les autres, froides et monotones comme ces gouttes de neige fondue qui alourdis-¹ sent à Paris le sombre silence des nuits d'hiver.²⁷

A la fin de sa réponse, l'auteur définit le caractère de son ouvrage :

Quoi qu'il en soit, je serais heureux, je vous le jure, de bercer un *instant votre ennui* (pour parler comme l'Oronte de Molière) ; mais la gaieté de mes anecdotes est fort problématique, et je n'oserais céder à vos amicales instances, si les choses les plus tristes n'avaient si souvent un côté bouffon ... Or, voici un opuscule dont je ne puis trop bien distinguer le caractère ; je le nommerai à tout hasard : *Les Grotesques de la musique*, bien qu'il y ait par-ci par-là des grotesques étrangers à l'art musical. Selon la disposition d'esprit des lecteurs, il peut leur sembler risible ou déplorable. Tâchez de trouver quelque plaisir à lire ; quant à moi, je me suis amusé en l'écrivant.²⁸

Ces quelques lignes définissent parfaitement l'esprit de l'ouvrage et nous pouvons constater tout de suite que les sentiments qui ont présidé à sa composition sont tout à fait différents de ceux de Gautier écrivant ses *Grotesques*.

Ce que Berlioz ne dit pas, mais qu'il faut deviner cependant, c'est que les histoires qu'il raconte sont destinées à faire découvrir au lecteur les erreurs qu'il ne faut pas commettre en matière d'art musical. Il attaque les critiques qui émettent des jugements stupides :

C'est convenu. Chacun a le droit de parler et d'écrire sur la musique ; c'est un art banal et *fait pour tout le monde* ; la phrase est consacrée. Pourtant, entre nous, cet aphorisme pourrait bien être l'expression d'un préjugé. Si l'art musical est à la fois un art et une science ; si, pour le posséder à fond, il faut des études complexes et assez longues ; si, pour ressentir les émotions qu'il procure, il faut avoir l'esprit cultivé et le sens de l'ouïe exercé ; si, pour juger de la valeur des œuvres musicales, il faut posséder en outre une mémoire meublée, afin de pouvoir établir des comparaisons, connaître enfin beaucoup de choses qu'on ignore nécessairement quand on ne les a pas apprises ; il est bien évident que les gens qui s'attribuent le droit de divaguer à propos de musique sans la savoir, et qui se garderaient pourtant d'émettre leur opinion sur l'architecture, sur la statuaire ou tout autre art à eux étranger, sont dans le cas de monomanie.²⁹

Toute la profession de foi berliozienne se trouve dans ces quelques lignes et tout l'ouvrage reprendra ces idées sous des

formes différentes pour arriver à la même conclusion.

Le livre est entièrement composé d'anecdotes dont nous relevons quelques titres significatifs :

- « Le droit de jouer en *fa* dans une symphonie en ré »
- « L'Évangéliste du tambour »
- « L'Apôtre du flageolet »
- « Le Prophète du trombone »
- « On ne peut pas danser en *mi* »
- « Lamentations de Jérémie »
- « La saison – Le club des cauchemars »
- « Guerre aux bémols »
- « Préjugés grotesques »
- « Les athées de l'expression ».²⁰

Il est difficile de faire des citations, car chaque petit chapitre renferme une histoire complète. Néanmoins, nous pouvons dire que si Gautier s'est complu à mettre en valeur dans ses *Grotesques* la beauté de la langue française sous le règne de Louis XIII, Berlioz se préoccupe, tout au long des *Grotesques de la musique*, du mauvais sort que l'on fait à la Musique. A l'appui de ces dires, nous citerons une anecdote intitulée : « Grande nouvelle » :

On vient de découvrir que l'hymne national anglais « God save the king » attribué à Lulli, qui l'aurait composé sur des paroles françaises pour les demoiselles de Saint-Cyr, n'est pas de Lulli. L'orgueil britannique repousse cette origine. Le « God save the king » est maintenant de Haendel ; il l'a écrit pour les Anglais, sur le texte anglais consacré.

Il y a des découvreurs patentés de ces supercheries musicales.

Ils l'ont depuis longtemps prouvé : « Orphée » n'est pas de Gluck, « le Devin de village » n'est pas de Rousseau ; « la Vestale » n'est pas de Spontni ; « la Marseillaise » n'est pas de Rouget de Lisle, enfin certaines gens vont jusqu'à prétendre que « le Freyschütz » n'est pas de Castil-Blaze !!³¹

Certainement, répliquerait le Monsieur Prudhomme mis en scène quelques chapitres plus loin, puisque c'est de Weber... A l'époque de Berlioz, les arrangeurs – que Berlioz appelait volontiers les dérangeurs – étaient nombreux. A l'idée que l'on pouvait ajouter une note aux partitions des grands maîtres, Berlioz se hérissait et de sa plume acérée ridiculisait les auteurs de ces mascarades, Castil-Blaze étant, entre autres, sa bête noire. Ce qu'il y a peut-être de plus surprenant dans ce livre qui grince, c'est de constater que Berlioz qui est né pour la musique – comme Gautier est né pour la littérature – semble ne pas vouloir en entendre à tout instant. Pour lui, un concert est une cérémonie qui ne doit pas avoir lieu tous les jours pour lui donner toutes les chances d'être parfaite. Cette nécessité ressort dans plusieurs chapitres :

Ah ! si vous ambitionnez de faire de grandes choses dans l'art, à la bonne heure ; gagnez des millions tant que vous pourrez ; pourtant arrêtez-vous à temps pour conserver les forces nécessaires à la tâche que vous vous êtes proposé d'accomplir. Tâche royale que nul roi n'a encore envisagée dans son ensemble. Oui, gagnez des millions, et alors nous pourrons voir un vrai théâtre lyrique où l'on exécutera dignement des chefs-d'œuvre, de temps en temps, et non trois fois par semaine ; où les barbares à aucun prix ne pourront être admis ; où il n'y aura pas de claqueurs ; où les opéras seront des œuvres musicales et poétiques seulement ; où l'on ne se préoccupera jamais de la valeur en écus de ce qui est beau. Ce sera un théâtre d'art et non un bazar. L'argent y sera le moyen et non le but.

Gagnez des millions, et vous établirez un gigantesque Conservatoire, où l'on enseignera tout ce qu'il est bon de savoir en musique et avec la musique ; où l'on formera des musiciens artistes, lettrés, et non des artisans ; où les chanteurs apprendront leur langue, et l'histoire et l'orthographe, avec la vocalisation et même aussi la musique, s'il se peut ; où il y aura des classes de tous les instruments utiles sans exception, et vingt classes de rythme ; où l'on formera d'immenses corps de choristes ayant de la voix et sachant réellement chanter et lire et comprendre ce qu'ils chantent ; où l'on élèvera des chefs d'orchestre qui ne frappent pas la mesure avec le pied et sachent lire les grandes partitions ; où l'on professera la philosophie et l'histoire de l'art, et bien d'autres choses encore.

Gagnez des millions et vous construirez de belles salles de concerts faites pour la musique et non pour des bals et des festins patriotiques ou destinées à devenir plus tard des greniers à foin.

Vous y donnerez de véritables concerts, rarement ; car la musique n'est pas destinée à prendre place parmi les jouissances quotidiennes de la vie, comme le boire, le manger, le dormir ; je ne sais rien d'odieux comme ces établissements où bouillotte invariablement chaque soir le pot au feu musical. Ce sont eux qui ruinent notre art, le vulgarisent, le rendent plat, niais, stupide, qui l'ont réduit à n'être plus à Paris, qu'une branche de commerce, que l'art de l'épicerie en gros.

Gagnez des millions et vous détruirez d'une main en édifiant de l'autre, et vous civiliserez artistement une nation.³²

Cette profession de foi en forme de litanies aboutit à la formulation de l'esprit dans lequel les *Grotesques de la musique* ont été écrits (c'est nous qui soulignons). La musique à tout prix n'est pas l'idéal de Berlioz. Il veut que la musique soit traitée comme une déesse et adorée comme telle. Il est vrai qu'il est bon que chacun puisse découvrir et aimer la musique, mais il n'est pas souhaitable que n'importe quel bruit soit qualifié du nom de « musique ».

Pour achever l'étude de l'ouvrage de Berlioz, nous voulons

citer un extrait du chapitre «Lamentations de Jérémie » qui répond à la lère citation que nous avons faite de Gautier. C'est le même thème du temps perdu à l'écoute d'œuvres sans envergure, sans véritable beauté, sans avenir même dont il faut parler et qui rongent le loisir créateur, thème traité oh combien différemment :

Trop misérables critiques ! pour eux, l'hiver n'a point de feux, l'été n'a point de glaces. Toujours transir, toujours brûler. Toujours écouter, toujours subir. Toujours exécuter ensuite la danse des œufs, en tremblant d'en casser quelques-uns, soit avec le pied de l'éloge, soit avec celui du blâme, quand ils auraient envie de trépigner des deux pieds sur cet amas d'œufs de chats-huants et de dindons, sans grand danger pour les œufs de rossignols, tant ils sont rares aujourd'hui... Et ne pouvoir enfin suspendre aux saules du fleuve de Babylone leur plume fatiguée, et s'asseoir sur la rive pour pleurer à loisir !...³³

Les titres des deux ouvrages expriment-ils une parenté d'idées ?
Telle est la dernière question que nous posons en tête de cette étude.

Les Grottesques de Gautier sont des auteurs tombés dans l'oubli par la faute de la mode qui impose des changements de goût à chaque époque. Gautier emploie donc ce terme dans son acception de découverte d'œuvres d'art anciennes dignes d'être réhabilitées pour la plupart d'entre elles. Il a parfaitement réussi pour Villon qui a été réimprimé depuis et admiré à juste titre et pour Cyrano de Bergerac dont la littérature s'est emparée peu de temps après, il est vrai pour en faire un héros de théâtre.

Les Grotesques de la musique de Berlioz sont des compositeurs, des interprètes, des arrangeurs qui mettent leur art au service de la mode, de ce goût du jour du public et non au service de la beauté. Ils sont grotesques parce qu'ils manquent de personnalité ou qu'ils mettent leur savoir au service de l'argent et non l'argent au service de la sublimité. Berlioz s'en moque, les méprise, les montre du doigt non pas comme des exemples à suivre, mais au contraire comme modèles à ne pas imiter»

Ainsi, par des voies différentes, les deux ouvrages ont un point commun : l'amour du beau. Il y a également cette idée directrice du temps perdu à la critique, qu'elle soit littéraire ou musicale, et l'on peut tout de même se demander si le titre de Berlioz est une pure coïncidence.

Gautier, qui était si sévère dans le chapitre consacré à Cyrano de Bergerac sur l'usage même d'un seul mot par un autre auteur, ne semble pas s'être ému de la parution de ce livre sous ce titre. L'amitié des deux artistes et leur souci commun de la beauté y sont certainement pour beaucoup?⁴.

HÉVELYNE

NOTES

1. L' édition de référence des *Grotesques* de Gautier date de 1859 chez Michel Lévy Frères, Libraires-Editeurs, Préface, p. XIV-XV.
2. Chapitre I, p. 2.
3. Chapitre I, p. 13.
4. Chapitre II, p. 61.
5. Chapitre III, p. 65.
6. Chapitre III, p. 75.
7. Chapitre III, p. 98.
8. Chapitre III, p. 99.
9. Chapitre III, p. 105.
10. Chapitre IV, p. 149.
11. Chapitre V, p. 175.
12. Chapitre V, p. 176.
13. Chapitre VI, p. 201 et 202.
14. Chapitre VI, p. 217.
15. Chapitre VII, p. 221.
16. Chapitre VIII, p. 261.
17. Chapitre VIII, p. 262.
18. Chapitre IX, p. 285.
19. Chapitre IX, p. 315.
20. Chapitre X, p. 335.
21. Chapitre X, p. 337.
22. Chapitre X, p. 339.
23. Chapitre X, p. 340.
24. Chapitre X, p. 379.
25. . Nous nous sommes servi d'une édition de 1888 pour l'étude des *Grotesques de la Musique* de Berlioz chez Calmann Lévy, Éditeur.¹
26. Prologue pages 4 et 5.
27. Prologue pages 7 et 8.
28. Prologue p. 12.
29. Pages 18 et 19.
30. Table, pages 309, 310 et 311.
31. « Grande Nouvelle », p. 77.
32. « Mme Stolz, Mme Sontag, Les millions », pages 244 et 245.
33. « Lamentations de Jérémie », p. 89.
34. L'amitié des deux artistes date probablement de l'époque de la traduction du *Faust* de Goethe par Gérard de Nerval et que Berlioz commença tout de suite

à mettre en musique en 1828. Il n'est pas interdit de penser que l'enthousiaste Berlioz rendit visite à Nerval dans son logis de l'impasse du Doyenné, également habité par Gautier. Il est à noter que la sensibilité de Berlioz fut éveillée par la poésie de Gautier puisqu'il mit six de ses poèmes en musique dès 1834, qu'il groupa sous le titre « Nuits d'Été » et qu'il orchestra en 1843.

Les relations amicales durèrent toute leur vie et Gautier rendit souvent service à Berlioz en annonçant ses concerts dans les feuillets de *La Presse*.

En 1846, après l'échec de *la Damnation de Faust*, Gautier avait fait un éloge chaleureux de l'œuvre et avait écrit que Berlioz formait avec Hugo et Delacroix « la trinité de l'art romantique ». Berlioz lui en sera infiniment reconnaissant et s'occupera avec zèle d'un projet de ballet que Gautier avait reçu en commande de Londres en 1847, projet sans suite. Gautier n'oubliera jamais son ami et après la mort de celui-ci, en 1869, écrira un élogieux article nécrologique

[77]

A PROPOS DU *CAPITAINE FRACASSE*

Dans le « Guide littéraire de la France » Bibliothèque des Guides bleus, Librairie Hachette, 1964) on trouve, page 654 :

« A 10,5 km de la route nationale n° 10 de Paris à Bayonne, à partir de Laharie, dans les Landes : *Arengosse* : Théophile Gautier faisait des séjours ici au château de Castillon, chez sa tante, la baronne d'Ismer. Il y situa une partie du « Capitaine Fracasse » (1863) et décrit notamment le château sous le nom de Château des Bruyères ou de la misère. »

C'est ce que l'on écrit habituellement, et prenons pour le moment les lignes ci-dessus comme valables. Je les ai choisies comme point de départ de mon argumentation car l'ouvrage est épuisé et ne sera pas réédité vraisemblablement.

Que dit Théophile Gautier dans les toutes premières lignes du *Capitaine Fracasse*, sous le titre du premier chapitre : « Le Château de la misère » :

« Sur le revers d'une de ces collines décharnées qui bossuent les Landes entre Dax et Mont-de-Marsan, s'élevait, sous le règne de Louis XIII, une de ces gentilhommières si communes en Gascogne, et que les villageois décoraient du nom de château. »

Rappelons-nous que *Le Capitaine Fracasse* a paru en librairie en 1863 et que l'auteur a mis vingt-cinq ans pour le sortir de ses tiroirs. Il a donc commencé à l'écrire vers 1838 alors qu'il avait environ 28 ans : sans doute après un séjour au château de Castillon chez la Baronne d'Ismer.

Nous savons que vers ses 17 ans Th. Gautier, qui habitait à Paris, avec ses parents, allait, avec ses sœurs, passer des vacances à Mauperthuis, près de Coulommiers (Seine-et-Marne). – A mon avis, il est descendu vers Arengosse par la diligence lorsqu'il était plus âgé, peut-être à partir de l'âge de 20 ans. De toute façon, s'il a fait plusieurs séjours à Arengosse avant 1838, il connaissait bien le château de Castillon et son cadre.

Mais est-ce bien le château de Castillon qu'il a décrit dans son roman ? J'en doute.

Sous Louis XIII justement, au moment où se passent les aventures du capitaine Fracasse, le château de Castillon a été construit pour le notaire royal Jehan Bertrand de Baffoigne, par l'architecte Gratien de l'Hern. Le linteau de la porte d'entrée sur la façade nord porte la date de 1625.

Sous Louis XIII, Castillon est un château neuf qui n'a rien à voir avec le château de la misère. Pas de tours rondes, pas de toits en éteignoir, pas de trace de pont-levis... Castillon était un vrai château d'habitation et non une simple gentilhommière à l'allure féodale, « décorée par les villageois du nom de château ».

Je pense que Th. Gautier, lorsqu'il a eu l'idée d'écrire son ouvrage, n'a pas été embarrassé pour imaginer un vieux château délabré en accumulant d'ailleurs tous les détails nécessaires pour en faire une « demeure » lamentable. (Il a pu d'ailleurs voir des manoirs à allures féodales, par exemple le château de Belhade, à moitié chemin entre Arengosse et Bordeaux, comme le pense M. le Colonel Massie, Président d'honneur de la Société de Borda, à Dax, qui trouve une ressemblance entre le château de Belhade et le château de la misère),

Mais ce dernier rappelle pour sûr le site de Castillon à Arengosse qui, lui aussi, est sur le revers d'une colline. Et au début du 17^e siècle cette colline devait être décharnée : la forêt n'avait pas encore remplacé la lande à moutons, et dès que l'on atteignait la muraille clôturant le jardin « s'étendait la lande avec son horizon triste et bas. pommelé de bruyère ».

Et la situation géographique du château de la misère : entre Dax et Mont-de-Marsan... En gros, cela est valable, d'autant plus que Th. Gautier ne tenait pas à dire la situation exacte du château, point de départ de son roman... Il fallait rester dans le vague et il y a réussi très simplement.

Et le château des Bruyères ?... Les détails donnés par l'auteur sur ce château sont si vagues qu'on ne peut guère l'identifier avec Castillon.

Donc, pour moi, ce n'est pas le spectacle d'un château délabré chez sa soi-disant tante, la baronne d'Ismer, qui a donné à Th. Gautier l'idée d'écrire *le Capitaine Fracasse*... Poursuivons... Et, pour cela, parlons le plus rapidement possible des divers châtelains de Castillon depuis Jehan Bertrand de Baffoigne qui en fut le premier : sa fille, riche s'est mariée avec un comte de Poudenx d'une très vieille famille noble de Chalosse, à la limite du Béarn. Et les Poudenx vont habiter Castillon pendant plus de cent cinquante ans. Le dernier comte de Poudenx qui a vécu à Arengosse, Henri-François-Léonard, né en 1747, maréchal de camp en 1788, revint à Castillon après la guerre d'Indépendance américaine, pour laquelle il avait été volontaire. Deux fois veuf, il ramenait dans ses bagages une dame française, Anne-Joséphine d'Orly, en réalité Anne-Josèphe Cocard née à La Rochelle en 1762. Ils eurent hors mariage 3 enfants, tous nés à Castillon et baptisés à Arengosse, 2 garçons et 1 fille, Henriette-Emilie, née le 3 juin 1789 et qui nous intéresse plus particulièrement. Les 3 enfants furent légitimés par le mariage de leurs parents, le 12 avril 1790.

Or la nouvelle comtesse de Poudenx est l'aînée de nombreux enfants d'une famille roturière, la famille Cocard, dont le chef, Jacques Cocard est, à cette époque, concierge-intendant d'un

château des Montesquiou à Mauperthuis, près de Coulommiers, en Seine-et-Marne. En particulier Anne-Josèphe de Poudenx a 4 sœurs et nous parlerons de deux d'entre elles, Henriette-Augustine née à Mauperthuis en 1777, et Adélaïde-Antoinette née à Mauperthuis en 1781.¹

Cette dernière est devenue Madame Jean-Pierre Gautier, à Tarbes en 1810. En 1811 elle a eu un fils : Théophile Gautier. On voit donc que Henriette-Emilie de Poudenx (née en 1789) et Théophile Gautier (né en 1811) sont les enfants de deux sœurs. Ils sont donc cousins germains, et c'est certainement à cause de leur différence d'âge qu'on a presque toujours écrit qu'Henriette-Émilie de Poudenx était la tante de Théophile.

Nous voici en 1813. La guerre d'Espagne s'achève. Les troupes de Napoléon sont refoulées dans le sud-ouest de la France et s'installent au sud de l'Adour. Et c'est alors que le général de brigade de cavalerie Pierre d'Ismer, baron d'Empire, chevalier de la Légion d'honneur et de la Couronne de fer, cantonné à Saint-Sever (Landes) demande au comte Henri-François-Léonard de Poudenx la main de sa fille Henriette-Emilie (Pierre d'Ismer était originaire d'une modeste famille de selliers de Teting-sur-Nied en Moselle. Il était né en 1768, 21 ans avant sa future). Le mariage eut lieu à Arengosse le 9 décembre 1813 et le couple s'installa au château de Castillon. En effet, le comte de Poudenx a vendu Castillon à son gendre le général pour 256.000 frs (et s'est installé à Dax avec la Comtesse). 40.000 francs en or et argent ont été versés par le général à la signature du contrat, et il a 6 ans pour payer le reste.

En 1814 (1ère Restauration) Pierre d'Ismer est nommé Gouverneur des Landes. Mais en 1815 il est rappelé aux armées par Napoléon de retour de l'île d'Elbe... Et 8 jours après la naissance du 1er fils du baron, Henri-Agénor-Paul d'Ismer, en juin 1815 ce fut le désastre de Waterloo.

De retour dans les Landes, le général d'Ismer perdit son poste de gouverneur à la suite d'un rapport de police mensonger, très défavorable. Il fut même mis à la retraite d'office à compter du 1er janvier 1816 : il avait à peine 47 ans.

C'était pour lui et sa famille, la catastrophe. Il devait beaucoup d'argent à la suite de divers emprunts (faits sans doute pour continuer à payer le château...) Il eut un 2e fils à Castillon : Henri-Stephen-Amédée, le 5 juin 1818.

En 1823, il envisagea de vendre son domaine pour payer ses dettes. La baronne, qui avait toujours vécu là, s'y opposa. Il mourut à Castillon le 29 septembre 1826 laissant sa famille aux prises avec de nombreuses difficultés. La baronne d'Ismer, devenue veuve, essaya de conserver l'héritage de ses enfants, mais en vain. Pour boucher un trou, il fallait en creuser un autre... Vers 1838, elle trouva un acquéreur pour Castillon : M. Petit, négociant à Lauze, qui aurait payé 370.000 francs. Agénor, majeur à l'époque s'opposa à la vente car il croyait sans doute faire mieux. La baronne quitta Arengosse pour emménager à Garein (à moitié chemin environ entre Arengosse et Labrit), dans une simple maison landaise de campagne.

Mais un créancier à qui on ne payait plus les intérêts fit, de 1838 à 1840, vendre le domaine sur saisie immobilière (Il se vendit 200.000 francs).

Théophile Gautier avait 27 ans en 1838. Sa cousine germaine la baronne d'Ismert avait 49 ans. Ses cousins Agénor et Stephen avaient respectivement 23 et 20 ans.

Si Gautier est venu à Castillon quelque temps avant le départ de la baronne pour Garein, il n'a pu faire moins que remarquer la vie misérable de ses cousins dans un magnifique château... Il a dû être affreusement surpris et il a dû rêver, rêver à une autre vie, à un avenir pour ses cousins. Et dans ce château de la misère, il a dû concevoir les grandes lignes de son roman: Agénor ou Stephen devenant un capitaine Fracasse qui finit ou par mourir (1ère version de Th.Gautier) ou dans le bonheur (2ème version conseillée à l'auteur au moment de clore son œuvre).

Après 1840, Agénor alla vivre à Morcenx (10 km d'Arengosse) mais en 1842 il alla mourir chez sa mère à Garein (18 km d'Arengosse). Dès 1840, Stephen était allé habiter à Garein, près de sa mère, dans une autre simple maison landaise...).

Pourquoi Garein ? Il nous faut parler ici de Henriette-Augustine Coccard sœur de la Comtesse de Poudenx et de Adélaïde-Antoinette Gautier, tante de la baronne d'Ismert. Elle a épousé un landais en 1798: Eustache Sarran, homme de loi à Labrit (chef-lieu du canton qui comprend Garein et à une douzaine de km de Garein). Dans leur descendance, une fille se marie avec un notaire de Labrit, Antoine Duboscq. D'où un fils, Henri-Antoine-Luc Duboscq né le 18 octobre 1822 à Labrit où il fut notaire à la place de son père. Il fut le tuteur de Stephen d'Ismert, mineur au moment de la vente au tribunal du domaine de Castillon. Il a vraisemblablement aidé la baronne d'Ismert et Stephen à s'installer à Garein.

La baronne d'Ismert est morte à Garein en 1859 et Stephen a recueilli l'héritage. Il est mort à son tour à Garein en 1874, et il a fait du notaire Henri-Antoine-Luc Duboscq son légataire universel : les biens des d'Ismert landais après la tourmente de 1840, sont ainsi passés aux Duboscq de Labrit.

La baronne d'Ismert est donc morte en 1859, son second fils, Stephen, vivait encore. Le roman picaresque « Le Capitaine Fracasse est sorti en librairie en novembre 1863 après avoir paru en feuilleton dans la *Revue Nationale et Étrangère*, du 25 décembre 1861 au 10 juin 1863.

Gaston DUPOUY

APOLLINAIRE ET GAUTIER

Titre fort ambitieux pour un propos résolument modeste : il s'agit d'ajouter quelques pièces nouvelles à un dossier ouvert depuis plusieurs années. On a déjà repéré dans l'œuvre de Théophile Gautier un certain nombre de sources apollinariennes. Antoine Fongaro a effectué, le premier, dès 1960, dans *Guillaume Apollinaire 5*, un curieux rapprochement entre une phrase du conte «Le Chevalier double » et l'ébauche d'une strophe de « La Chanson du mal-aimé ». Le même critique, dans une étude intitulée «Apollinaire, Gautier et les Sirènes », a souligné de façon convaincante les liens subtils qui se tissent entre «La Chanson», «Lul de Faltenin » et deux poèmes d'*Emaux et Camées*, « Tristesse en mer » et « Coerulei Oculi »¹. Marie O'Neill, de son côté, a pu établir que la philosophie moderniste de Gautier avait laissé des traces dans « Zone » et elle a signalé une série de « ressemblances frappantes » entre le poème inaugural d'*Alcools* et « Une visite nocturne » qui fait partie des *Contes fantastiques* de Gautier². Des recherches encore plus systématiques apporteront à coup sûr d'autres révélations. Notre ambition est moins de les produire que de les favoriser.

Curieusement, *Emaux et Camées*, ne figuraient point dans la bibliothèque d'Apollinaire – à moins que le recueil n'en ait été distraït depuis sa mort. En revanche, s'y trouvaient trois livres de Gautier qui ont moins fait apparemment pour sa gloire que ses poèmes, *Le Roman de la momie* ou encore l'illustre préface à son premier roman, *Mademoiselle de Maupin*. Et tout d'abord, les deux tomes de la série de médaillons littéraires, *Les Grottesques*, dans l'édition Desessart de 1844. Livre bien fait pour plaire à l'amateur de personnalités amusantes et singulières dont l'œuvre charrie dans le même flot abondant perles et incongruités. Parodiant Gautier, il serait d'ailleurs facile de compléter la galerie de ces écrivains oubliés, voire d'en constituer, toutes proportions gardées, une nouvelle. «Ami lecteur, avez-vous jamais ouï parler de Jean de Mitty, poète aimable et journaliste facétieux, d'Ernest La Jeunesse qui fut le « dernier boulevardier », du pauvre poète Paul Gabillard qui se noya dans « l'onde glauque des absinthes sans sucre », du bouillant patriote albanais Faik bèg Konitza, du phyllorhodomancien Louis de Gonzague-Frick qu'Apollinaire aurait volontiers couronné « Prince des littérateurs », de l'espagnol Pedro Luis de Galvez, que son talent de conteur délivra du bagne, du grand poète russe Constantin Balmonte, exilé pendant sept ans à Paris, d'Ebbe Kornerup, le « Pierre Loti danois », du restaurateur-poète Michel Pons et enfin – mais la liste pourrait se prolonger encore ! – d'Adrien Blandignère, poète turbiasque et « candidat perpétuel à l'Académie française » ? Ecrivains français ou étrangers, tous hors du commun que l'on rangerait sans dissonance aux côtés de Guillaume Colletet, Jean Chapelain et autres Scalion de Virbluneau. Attendants de naïveté, déroutants, et présentés avec-une sympathie amusée.

Apollinaire possédait également *L'Art moderne* dans l'édition Michel-Lévy de 1856 et on devine assez bien l'intérêt qu'il pouvait présenter pour le critique d'art qui aura sans doute plus particulièrement remarqué le texte intitulé « Du beau dans l'art » qui est un commentaire de l'ouvrage posthume de Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. De ce dernier, Apollinaire avait d'ailleurs publié dans sa revue *Le Festin d'Esope, L'objet aimé*, dans une adaptation d'Alfred Jarry, en décembre 1903. Apollinaire a dû souscrire sans réserve à l'affirmation de Gautier selon laquelle « la peinture n'est/.../ pas, comme on pourrait le croire d'abord un art d'imitation des réalités extérieures ». Cependant la conception du défenseur de l'art pour l'art pouvait-elle satisfaire celui qui, dans *Les Peintres cubistes*, professait que « le monstre de la beauté – la minuscule est capitale ! – n'est pas éternel » ? Plus près en cela du point de vue de Töpffer – « En art, il n'y a pas de progrès. Chaque poète, chaque peintre, chaque sculpteur emporte son secret avec lui ; il ne laisse pas de recettes » – que de celui de Gautier chez qui prime le désir du « Beau éternel et général ».

Il n'y a rien de très surprenant enfin à voir sur les rayons de la bibliothèque d'Apollinaire l'un des 100 exemplaires (le n° 15) de la « Lettre à la Présidente » dans l'édition de 1890. Nul n'ignore en effet que l'auteur des *Diabes amoureux*, le collaborateur à *L'Enfer de la Bibliothèque nationale*, catalogue établi avec Fleuret et Perceau, était grand amateur de cette littérature libertine qu'il a même, pour son propre compte, illustrée de plusieurs ouvrages publiés sous le manteau. Plus qu'une caution à sa propre démarche d'écrivain pornographe – mais le terme sera discuté – Apollinaire a peut-être retenu certains vocables – le problématique « coché » utilisé dans « les grenadines repentantes »³ mais employé dans un autre sens par Gautier – et certaines images, encore qu'on hésite à voir dans les « canons transformés en membres qui déchargent » la source de la métaphore qui revient si souvent dans la poésie de guerre d'Apollinaire et surtout dans sa correspondance avec Lou, où les « canons membres génitaux /.../engrossent l'amoureuse terre ».⁴

C'est, à n'en point douter, l'écrivain libre qu'Apollinaire admirait surtout en Gautier, témoin la place qu'il lui accorde par ailleurs dans le recueil anthologique, *L'Œuvre libertine des poètes du XIX^{ème} siècle* publié en 1910 par la « Bibliothèque des Curieux », dans la collection *Les Maîtres de l'amour*. Germain Amplecas – on aura reconnu les initiales du poète dans ce pseudonyme-calembour – a effective-repris dans cet ouvrage tous les poèmes de Gautier publiés dans *Le Parnasse Satyrique*, en 1864. En outre, il a placé en frontispice la fameuse lithographie de Benjamin Roubaut tirée du *Panthéon charivarique* figurant un Gautier à l'abondante crinière, coiffé d'un chapeau à larges bords, et qui s'accompagne de la légende :

Théophile Gauthier / sic / est de ce poil énorme
Né coiffé...Quel toupet ! Puisqu'il n'est amoureux
Systématiquement que de la belle forme,
Il devrait bien changer celle de ses cheveux.

Apparaissent ensuite, rangés dans diverses sections du livre :
« La mort, l'apparition et les obsèques du Capitaine Morpion »,

« Musée secret », « Le nombril », « Ainsi qu'une capote anglaise »,
« Que les chiens sont heureux », « Dieu fit le c..., ogive énorme »
(ces trois derniers poèmes publiés ensuite sous les titres respectifs
de « Question », « Bonheur parfait » et « Concordances ») et enfin
« Le godemichet de la gloire ». On notera qu'à l'exception des
deux premiers textes pour lesquels il indique le nom de Théophile
Gautier en toutes lettres Apollinaire utilise ensuite la seule graphie
Théophile G....r.

«Musée secret» est là seule pièce de cette anthologie qui bénéficie d'un traitement de faveur : Apollinaire la fait précéder d'une notice et l'accompagne de commentaires. Ce texte n'ayant point été repris dans les *Œuvres complètes* et l'ouvrage où il figure n'étant pas facilement accessible, il nous a paru bon de la donner ici.

«Voici une pièce de Théophile Gautier. (Poésies complètes. – Paris, Charpentier, 1876, in-12, tome II, 339, pp. On lit sur la page en regard du titre : Il a été tiré quinze exemplaires semblables à celui ci. Il est interdit de les mettre dans le commerce.) Elle est célèbre et fort belle. Gautier s'y montre tel qu'il était, un grand artiste amateur de la Beauté. Ce poème eût été digne de Goethe, mais Gautier seul pouvait l'écrire. On dit que Gautier aurait pu être, si la vie ne l'avait contraint à des travaux misérables et absorbants, un Goethe français. Leurs noms se ressemblent. Il n'y a pas de pièces dans toutes les littératures du monde où l'art plastique, la nudité souveraine, aient été chantés avec un lyrisme plus pur, plus noble, plus parfait. La pièce dont je parle et que j'admire au delà de toute expression, faisait partie des *Emaux et Camées*, et fut retirée par l'auteur. Elle porte un titre napolitain : *Musée secret*.

Des déesses et des mortelles,

.....

Le gazon où s'assied Eros.

A la fin du XIX^{ème} siècle, les sculpteurs et les peintres sont moins prudes. Non qu'ils aient tous du talent ; mais ils peignent ou sculptent souvent des nudités toisonnées. On m'a dit cependant que les jeunes peintres n'étaient plus sensuels et que nous allions avoir une peinture où les belles formes humaines et la représentation des beautés féminines, qui parlent aux sens des gens sains et bien constitués, n'allaient plus pour un temps entrer en ligne de compte pour les artistes qui ne prirent plus que la technique de leur art et les effets soit du coloris, soit de la composition ; mais la beauté, chers enfants, n'est-elle point comme de la plastique, de la lumière, de la lumière ? / sic/

Pourtant jamais beauté chrétienne

.....

∴j

Le cheveu que rien ne rend droit.

Cette allusion au diable de Papefiguière est piquante. D'autre part Théophile Gautier a bien raison de parler ici de la brune, car il est des blondes, surtout en Hollande, qui sont moins frisées. Voici la suite qui est une admirable évocation de tableaux célèbres :

Aussi, j'aime tes courtisanes

.....

Dans son manchon, ses doigts menus.

Puis, quand il quitte l'Art italien, si lyriquement célébré, Gautier évoque ses souvenirs pour chanter la nature, et ces seize vers sont un des plus beaux et des plus nobles poèmes qui soient.

Maître, ma gondole à Venise

.....

Le beau sein qu'il cache à demi.

Image charmante ! Je n'en connais pas de plus délicate.

Dans une soie ondée et rousse,

.....

Grande Vénus, ton mont sacré.

Cette pièce païenne de Théophile Gautier, mérite d'être connue de tous ceux qui aiment les beaux vers. Si j'avais un enfant et que ce fût un garçon, je les lui ferais apprendre plutôt que toutes les fausses tristesses de Musset qui gâtent le goût et ne signifient pas grand'chose.»

Sous le masque de Germain Amplecas, Apollinaire développe avec plus de vigueur et de liberté le rapprochement avec Goethe seulement esquissé dans cet écho retrouvé du *Mercur de France* sur la « Mort de Judith Gautier » :

« La petite académie ne sera pas restée longtemps au complet, la première académicienne est morte et l'on ne serait pas étonné qu'une tradition se créant, une autre académicienne la remplace.

Distinguée, il y a quelques années par ceux que M. Rosny aîné appelle « les pensionnés Goncourt », Mme Judith Gautier qui, dit-on, avait été élue grâce à l'appui de M. Lucien Descaves, grand électeur, avait cette année joué un rôle décisif dans l'élection de M. Jean Ajalbert.

Cette éminente femme de lettres était la fille du « poète impeccable », de Théophile Gautier, du méconnu illustre que la postérité commence seulement à mettre au rang qui lui est dû, auprès de Goethe. /.../ »⁵

Saisissant les occasions que l'actualité lui offre, Apollinaire évoque à plusieurs reprises l'œuvre de Gautier. Ainsi à la « Mort de Maurice Dreyfous » : « L'éditeur Maurice Dreyfous est mort le 6 janvier dans la matinée. Editeur-écrivain, familier du Parnasse, il avait débuté comme secrétaire de Théophile Gautier. Il était devenu un des plus fidèles amis du maître. Il avait édité une plaquette aujourd'hui introuvable de Banville : *Les Forgerons*. Editeur passionné de Jean Richepin, il fut l'infatigable prosélyte de la réputation du poète, et réalisa pour ses premières œuvres des modèles de typographie et de goût. /.../

Mais ce qu'il y a surtout d'émouvant dans la disparition de Maurice Dreyfous, c'est qu'elle coïncide avec celle de Judith Gautier. Et voici deux êtres qui tenaient de près au grand Théo qui s'en vont, pour ainsi dire, de conserve : sa fille, son secrétaire. »⁶

Mais c'est sans doute pour le centenaire de la naissance de Gautier qu'Apollinaire lui adresse le plus bel éloge dans sa « vie anecdotique » du 16 novembre 1911 : « M. Tristan Derème est un jeune poète heureusement doué. C'est avec raison qu'on l'a choisi pour prononcer un discours sous les tulipiers du Jardin Massey, à Tarbes, à l'occasion du centenaire de Théophile Gautier. Il fallait bien qu'un jeune homme rendît hommage à un poète dont l'œuvre peut être regardée comme la louange même de la jeunesse. /.../ »⁷

On fête cette année le centenaire de la naissance d'Apollinaire. Puisse l'amitié poétique qui l'a rapproché de Gautier susciter d'autres rencontres, assurément fructueuses pour les fidèles des deux écrivains et surtout pour la poésie !

Pierre CAIZERGUES

NOTES

1. *Guillaume Apollinaire* 7, *La revue des lettres modernes*, 1968, pp. 64-81.

2. *Guillaume Apollinaire* 10, id. 1971, pp. 190-210.

3. « Lueurs des tirs » in *Calligrammes*.

4. *Poèmes à Lou*, XX, Œuvres poétiques, Bibliothèque de la Pléiade, p. 407.

5. *Mercury de France*, Echos ; 16 janvier 1918.

6. Id. 1er février 1918. Ces échos ont été publiés dans ma thèse sur *Apollinaire journaliste*, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1979.

7. *Anecdotes, Œuvres complètes*, édition Balland-Lecat. tome II, p. 337 Tous les écrivains pittoresques évoqués au début proviennent de cette même rubrique.

Cydalise, Victorine, Alice Ozy, Marie Mattei, Carlotta Grisi : Théo les a toutes aimés et toutes chantées. Deux femmes se détachent des autres parce qu'elles ont donné des enfants que Gautier reconnaît. L'une, Ernesta Grisi aura deux filles, Judith et Estelle ; l'autre, Eugénie est la mère du premier enfant de Gautier, Théophile-Charles, dit Toto.

Ernesta, cantatrice sans succès, vivra vingt-trois ans avec Gautier ; par elle il est entré dans le clan Grisi et resté en contact familial avec Carlotta l'inaccessible. Beaucoup moins connue, Eugénie Fort a une étrange destinée qui pendant quarante ans côtoie celle de Gautier, sans jamais se confondre avec elle. Pour des raisons familiales, il y a eu longtemps autour d'elle une conspiration du silence que rompent seules de rares allusions publiques³ ou confidentielles⁴. Il est enfin possible de mieux la connaître grâce au dépouillement méthodique de la Correspondance de Théophile Gautier, et surtout par le Journal d'Eugénie Fort⁵ ; une collection privée⁶, et un article aux essentielles précisions biographiques⁷ complètent le dossier.

L'apport le plus intéressant est le Journal. Ses dix carnets cartonnés à l'écriture jaunie nous mènent de 1856 à 1872, année de la mort de Gautier auquel Eugénie a survécu neuf ans. C'est un document exceptionnel sur la maturité d'une femme déçue par l'existence ; accueillante, elle est aussi à l'aise avec ses amis anonymes qu'avec ses habitués célèbres : intelligente et sensible, elle aime autant les livres que la nature. Mais avant d'aborder le Journal, il faut rappeler brièvement ce qu'on devine et ce qu'on sait de la vie d'Eugénie Fort.

Elle naît le 6 juin 1812. Son père est un ancien soldat allemand de l'armée de Condé, Charles Pfort, dit Fort. Bien que dans quelques actes on ajoute « de Croneck » à son nom, lors de son mariage en 1807 avec Geneviève Baruet il est commis marchand, et sa belle-mère marchande fruitière. Des huit enfants qui naissent de ce mariage, quatre survivent. A l'exception d'Eugénie, leur vie sera obscure et leur condition modeste. Eugénie semble avoir de l'instruction. Elle écrira avec une simplicité parfois éloquente, souvent émue ; elle a le goût de la lecture et sait l'anglais et l'italien.

Voisine des Gautier à la place Royale⁸, la légende raconte qu'elle y a rencontré Théophile Gautier sur un banc, vers 1830. Le Journal évoquera souvent l'époque des longues conversations avec Gautier. Mais celui-ci devra attendre jusqu'en 1836 pour qu'enfin Eugénie devienne sa maîtresse.

Quelques lettres subsistent de cette liaison ; elles révèlent une passion réciproque⁹. Mais celle qui avait inspiré à Gautier la tendre Jacintha d'Onuphrius est presque aussitôt supplantée par Victorine¹⁰. Le 29 novembre 1836, Eugénie met au monde le fils de Gautier. Le lendemain un duel avec Charles Fort, frère d'Eugénie, est évité de justesse par la promesse que fait Gautier de reconnaître son fils¹¹.

De 1836 à 1842, il y a une période obscure dans la vie d'Eugénie. On l'aperçoit à Marseille en compagnie de Joseph Autran¹². Elle est domiciliée à Paris lors du baptême de son fils en 1842¹³. Quelques années plus tard nous la retrouvons vivant rue de Condé¹⁴ avec Charles Blanc, témoin de Charles Fort lors du duel avorté, et parrain de Toto. Sans ressources personnelles, soucieuse de donner une bonne instruction à son fils, est-elle la maîtresse de Blanc ? Il est difficile de se prononcer. La réponse semble négative si l'on se reporte au Journal, et surtout à la protection que Blanc accorde à la liaison d'Eugénie avec Edmond About en 1852¹⁵. Elle a quarante ans à l'époque, mais elle continue à séduire. On l'a dépeinte dans sa jeunesse : « belle, pensive et douce, la vraie muse du poète »¹⁶. A quarante ans, elle est « bonne, spirituelle, avec cette nonchalance de tous ces mouvements qui est d'une grâce infinie »¹⁷. Emile Bergerat, gendre de Gautier, dira d'elle après sa mort : « Elle était supérieure et avait dû être superbe »¹⁸.

Elle est changeante et s'accuse elle-même d'« inconstance »¹⁹. De tous les documents ressort son besoin d'aimer et d'être aimée ; mais sa quête d'un amour durable est toujours vaine. Sa situation irrégulière ne l'empêche pas d'être une excellente mère, trop indulgente peut-être, mais clairvoyante. La famille de Gautier aime Eugénie et déplore que Gautier ne l'ait pas épousée²⁰.

Quand Eugénie se met à écrire son Journal, elle a quarante-quatre ans et Toto vingt ans. Après de bonnes études au lycée Henri IV, il est en deuxième année de droit, intelligent mais indolent. Blanc est marchand de vin en gros et porté sur la boisson. Il est très fier d'avoir souvent Gautier à dîner, mais c'est lui qui entretient Eugénie et Toto : Gautier, qui a de très nombreuses bouches à nourrir, n'accorde aucun secours à Eugénie et à leur fils, ; d'où une situation des plus tendue, et qui oblige Eugénie à installer Toto dans un pied-à-terre rue de Beaune²².

Le déchiffrement du Journal est rendu très difficile, et parfois impossible par l'encre trop pâlie, les abréviations et les ratures. Les noms qui reviennent fréquemment sont toujours abrégés : ainsi Bl. Pour Blanc, T. pour Toto, T.G. pour Théophile Gautier, A. K. pour Arthur Kratz, Ch. Pour Charlotte. Ils sont souvent tronqués (ainsi d. Wally pour de Wally). Lorsqu'il n'y a que des prénoms, des allusions sans noms, ou encore des mots mal orthographiés, la difficulté risque de devenir insurmontable. Tous les noms qui n'ont pas pu être identifiés ne font l'objet d'aucune note, à moins d'un intérêt spécial d'Eugénie pour une personne dont le prénom revient souvent.

L'orthographe ça et là fantaisiste d'Eugénie a été respectée, ainsi que la ponctuation ; seuls les accents ont été rétablis.

Depuis déjà longtemps je voulais prendre la résolution de ne plus raconter les mauvaises heures que je passe dans mon intérieur et je suis toujours entraînée à manquer à cette résolution : et comme cela ne me fait aucun bien et n'intéresse personne je veux essayer de ce moyen d'écrire, de cette façon ayant confié au papier je ne parlerai pas. Je ne sais pourquoi c'est une idée qui me poursuit depuis quelques jours de faire un Journal, et pourtant ce que je fais, ce que je pense, ce que je souffre c'est sans doute ce que font ce que pensent et ce que souffrent presque toutes les femmes, n'importe, je veux essayer de ce mode de soulagement.

Bien entendu ceci n'est pas l'histoire de ma vie. Cependant pour moi même, j'ai besoin de remettre sous mes yeux quelques années passées, par exemple trois ans seulement, époque à laquelle Toto est sorti du lycée. –Jusque là Toto enfant m'occupait si

exclusivement que le reste de ma vie s'écoulait tantôt gaie souvent triste, mais tout passant vite avec une visite au Panthéon²¹. Mais depuis cette époque, bon Dieu que de douleurs ! Et pourtant c'est à travers tous les chagrins que m'ont causés les différences de ces deux caractères de Bl. et de T. qui à chaque instant se heurtaient que j'ai passé ces trois mois presque heureux par la présence de A.F. Durand l'hiver qu'il a passé à Paris de Oct. 54 à mars 55. Pas un jour ne s'est écoulé sans que nous passions de longues heures ensemble tout seuls ou en présence d'amis intimes quelles bonnes causeries. Je ne veux pas en dire les détails c'est seulement un bien bon souvenir au milieu de tant de troubles. – que de fois après des soirées remplies par les conversations les plus attachantes ne m'est-il pas arrivé de passer la moitié des nuits à entendre les lamentations les plus exagérées sur les affaires d'abord, puis venaient les reproches sur le caractère, le physique même les manières de mon fils, faisant tout employant tous les moyens pour m'amener à le prendre en grippe comme lui, il a tout fait il y a deux ans de cela et cela dure encore. Enfin fatiguée épuisée de corps et d'esprit après avoir tout supporté, au moins je le croyais – je crus bien faire en éloignant T. de la maison, au 15 avril 1856. Il est installé rue de Beaune²² dans un petit logement bien confortable, je croyais à plus de calme mais c'était pire pour moi – pour lui au moins il était plus libre. Puis le mois de juin ayant amené de grands désordres dans les affaires de Bl. il fallait s'en occuper exclusivement – Ici se passe un Drame complet - moins le crime qui... faut-il le dire n'était pas loin. Pendant huit ou dix jours quelles séances, que d'émotions ! Enfin vers la fin du mois tout s'arrangea quant aux affaires mais d'autres tourments commencèrent. – Du 1^{er} au 15 juin P.T. étant seul à Paris je le voyais tous les jours nous allions faire quelques promenades et il passait ses soirées près de moi. C'est un bien charmant homme et ces quinze jours à travers les plus cruelles inquiétudes me laisseront un bien doux souvenir. Mais après son départ me trouvant sans cesse en face de Bl. je me suis laissée aller au découragement à la lassitude des nuits passées à entrevoir la misère et qui sait quoi ! – En n'étant plus maîtresse de moi l'horreur s'empare de moi et je ne sais plus où j'allais quand au milieu de tout ce désordre une lettre de A.F.²³ où Bl. lit que l'on souhaite sa mort me fait réfléchir, j'arrive à me contenir et à remettre dans mon esprit un peu de calme d'abord, puis une grande résignation succède à cette tempête. Je laisse ceux que j'oublie, je vis en moi-même. Au mois d'avril F.G.²⁴ vient à Paris en congé : je décide Bl. à le laisser reprendre des travaux d'écriture et il est installé dans une chambre que je lui fais bien arranger et il dîne tous les jours avec nous cela change un peu la monotonie de chaque jour. Car seule avec Blanc je ne pouvais pas articuler un mot je ne pouvais le regarder en face. Les affaires se remettent un peu Bl. veut absolument faire un voyage l'on fait bien des projets, d'abord avec E. About puis pour me décider l'on ajoute T. alors pour ce grand enfant je ne sais plus résister lui faire faire le voyage des bords du Rhin, c'était son rêve tout est arrangé pour partir le 1^{er} sept : mais je prends un refroidissement et pendant quinze jours je reste au lit par prudence surtout. Car je n'étais pas très malade presque tous les soirs ma chambre était remplie d'amis et Bl. et F. G. fesaient une partie de cartes près de mon lit. – Enfin le 15 sept. : il fallait partir ou renoncer au voyage, pour moi c'était mon vif désir mais T. y tenait beaucoup. J'allais mieux puisque je sortais un peu mais en toussant toujours et surtout j'avais une espèce d'épuisement que j'ai encore, une agitation intérieure qui me laisse une fatigue qui me rend très triste – Enfin malgré tout les caisses se préparent pour le 17. Mais le temps pluvieux et froid me force à rester et Bl. et T. partent tous les deux assez d'accord et surtout me promettant de s'entendre et de ne pas se faire de peine mutuellement comprenant bien que j'en aurais été malheureuse. Deux jours après F. G. va à La Borde puis à Blois d'où il m'écrit deux fois – Bl. m'écrit des volumes dans le style le plus tendre pour moi je n'ai pu lui répondre qu'en lui parlant de ses affaires qui devenant assez mauvaises pour la fin du mois le forcent à revenir ; il laisse T. à Cologne. Le voyage s'était fait en assez bonne intelligence, mais aussitôt à Paris les visages froids et les mots piquants, malveillants des deux côtés les replacent tous deux dans cet état de gêne si désagréable. Voilà où en sont les choses quand je commence à

écrire à peu près chaque jour ce qui se passe nous sommes à la fin d'Octobre les soirées sont longues, tous les amis sont revenus Ch.²⁵ Vattegrain – F.G. occupe beaucoup Blanc. J'ai trouvé le courage de les laisser venir au coin de mon feu pendant que je travaille, en pensant, ils font leur partie de cartes. F. est quelques fois très original il est gai et je dois dire que sa présence m'a aidé souvent à passer des soirées qui eussent été le bien orageuses seule avec Blanc. Je vais essayer de passer l'hiver sans donner de ces dîners qui m'ont occasionné de si fortes dépenses l'année dernière, sans donner aucun bonheur à l'intérieur. Tous les quinze jours le Dimanche nous nous réunirons et je voudrais n'avoir personne dans la semaine nous verrons. –

9 novembre - En rentrant de Montrouge²⁶ où j'ai dîné avec Donat et Schel. sans T. j'ai trouvé Bl: qui guettait à la porte de l'escalier, une bougie dans l'antichambre, une autre dans la salle à manger, une troisième dans le salon, deux dans ma chambre, puis une lampe dans la sienne. Et pourquoi tout cela ? – je n'en sais rien, puis comme il m'accablait de questions auxquelles je ne répondais pas, car j'étais oppressée d'avoir monté l'escalier, il rentra dans sa chambre d'où il ne sortit que pour venir une heure plus tard pour me jouer une comédie, en s'asseyant devant le reste de mon feu avec un jeu de cartes dans les mains, trouvant très mal de la part de F. G. de ne pas être son esclave et enfin mettant les cartes au feu après quoi il partit sans que j'eusse fait un mouvement, sans que je lui eusse dit une parole. – Mais comme tout mon sang remonte et s'arrête au cœur ! c'est comme cela que je mourrai. – que n'est-ce aujourd'hui – non personne pas même Ch. Ne comprendra le chagrin que j'ai en moi ! Mais l'on ne sent donc pas les larmes que je refoule à chaque moment – tout en causant, à table même, je sens une petite douleur au cœur puis les larmes me montent aux yeux et mon visage ne bouge pas quelle chose étrange !

10. – Le matin, il n'y paraît pas Mme La B.²⁷ et M. sont venues passer la journée avec moi. Bl. s'est enfermé pendant le dîner, T. est parti à 10 heures alors Blanc est venu dans ma chambre où nous étions à travailler il a été poli avec les dames, à 11 heures il s'est fait servir à souper deux heures après c'est à dire à une heure de nuit il est venu m'accabler des protestations les plus tendres, j'ai fait tous mes efforts pour me contenir ; pendant une demi heure j'ai pu cacher ma répugnance, mais je n'ai pas pu aller plus loin, la plainte plus forte que ma volonté m'a échappé et il a bien fallu qu'il me laisse seule. Qui saura jamais ce que sont pour moi ces heures affreuses ! – quelle nuit j'ai passé ! Ce matin j'ai mal à la tête et de plus... quand je pense que le mot : tant mieux m'est échappé à la vue d'un peu de sang que j'ai craché à la suite de quintes de toux – mais mon visage toujours le même ne laisse rien paraître. Je ne ferai aucune imprudence mais je ne me soignerai pas. J'y suis bien décidée ! J'en demande pardon à ceux qui m'aiment réellement mais j'ai assez vécu.

11 – Ch. Est venue passer la journée avec moi mais nous n'avons pas été seules. D. Wally²⁸, T. G. et le soir (illisible) qui a dîné. Bl. n'est pas sorti. Je n'ai été libre et seule que depuis onze heures le soir jusqu'au matin, j'appelle cela une bonne nuit.

12 – Ce matin je reçois une bonne et charmante lettre de A. F. elle m'apporte comme toujours un bien être véritable. Il y a dans l'affection de cet ami une douceur qui m'occupe agréablement au milieu de mes plus pénibles réflexions.

mais je ne veux plus jamais m'en occuper, c'est pour moi comme s'ils n'existaient ni l'un ni l'autre – Je ne parle de lui que pour ce qui nous est particulier à T. ou à moi, sa vie en dehors de ma chambre m'est indifférente.

16 – Moris³² dîne au Restaurant et va au théâtre après - nous dînons seuls et ce soir, Mme La B. mr Thorel, Kratz E. Langevin viennent passer la soirée Adeline est très agréable et nous fait de la musique.

17 – Je reçois une lettre de Constantinople³³ à laquelle je réponds de suite : quoique fatiguée et très peu disposée à écrire sans m'en apercevoir je mets sous enveloppe huit pages bien remplies, je lui conseille d'obliger le gouvernement à l'employer, sa position me paraissant des plus convenable.

19 – Castiglia a passé deux heures avec moi ce soir T. était là. J'ai été étonnée des remarques que T. faisait sur les longs raisonnements d'humanité de philosophie de misanthropie qu'a développé Castiglia. T. me dit ce soir qu'il veut travailler beaucoup dans le sens administratif. Il veut faire donner sa demande par A. Houssaye, il fait des lectures sérieuses, beaucoup d'Histoire moderne, je le crois bien disposé au travail – Cher enfant je le désire bien car tu es seul et tu n'as rien que ma tendresse qui dit-on t'est souvent funeste. Il suit ses cours et travaille son examen de deuxième année avec Sal.

M. Martin de Strasbourg, à qui j'ai écrit vient me voir, il était resté un mois sans venir, croyant que sa présence m'était pénible. Pauvre ami c'est un homme bon et obligeant que je ne veux pas perdre comme ami. J'ai été très contente de le revoir. – T.G. et Ch: sont venus dîner Mes Renon³⁴ le soir toujours, T., F.G. est revenu de Monte a dix heures il est entré chez moi j'étais seule nous avons causé longtemps et de quoi ? de littérature. Il me remercie de lui avoir donné le goût de la lecture. – Bl: a été méchant à cause d'un mauvais dîner il a eu une colère à étouffer. J'ai eu le courage de l'entendre parler une heure sans s'arrêter – Mais quel supplice, toujours dans la nuit. Vraiment il y a des moments où je le crois fou – Puis le lendemain il n'y paraît plus - il est simplement méchant, – ce caractère et cette vie de bruit et de querelle est si différente de ce qui se passe avec les autres personnes qui m'entourent que véritablement je ne sais pas comment je supporte tous les mauvais procédés et pourquoi ? –

98

20 – Quel vilain temps, mais il faut sortir quand même c'est jeudi , et pourtant je me sens comme épuisée d'une nuit agitée, et puis je viens d'écrire une longue lettre à A.F. Il écrit à sa sœur qu'il veut absolument savoir où en sont les affaires de Blanc : il est tourmenté sur notre avenir à T. et à moi. Pauvre ami qu'y peut-il faire !

21 – J'ai été chez ma mère, je ne regrette pas ma sortie elle en a été contente Ch: surtout – nous lui avons acheté son châle – La petite Charlotte est vraiment bien gentille par la manière dont elle profite des leçons des Diles Grossard. L'oncle en est très heureux. C'est vendredi mais je n'attends personne. – Quelle soirée fatigante – Blanc a hurlé ou plutôt crié depuis le dîner jusqu'à onze heures, puis à minuit il est venu dans ma chambre pour continuer ses discours mais je ne peux plus je ne veux plus avoir aucune conversation suivie avec lui, je ne réponds pas et il faut bien qu'il se taise. Vraiment la voix, l'aspect du visage est souvent effrayant l'on dirait qu'il est ivre ou même pire que cela. – Et quand je pense qu'il faut admettre tout cela qu'il n'y a aucun moyen d'éviter ce spectacle si pénible ! Tous les jours et presque toute la journée il est là - mais je ne dois pas me plaindre. C'est le seul moyen de gagner ce que j'appelle la paix. –

22 – Je me suis imposé de dire comment s'écoulaient tous mes jours, mais j'avoue que

ce que je dois écrire de la conduite de Bl: me paraît aussi monotone que pénible. Ce caractère est tout mauvais tout maniaque. Ce sont presque toujours les mêmes actions comme les mêmes raisonnements, exagérés, faux, injustes. Depuis quelques jours sa bouderie se manifeste en refusant du feu dans sa chambre ou en s'enfermant pendant le dîner. Tout cela paraît indifférent mais pour moi, je sais que j'en souffre beaucoup. Comme je serai contente de moi si je ne parle de rien à Mont : – J'ai passé deux heures avec T.G. et T. rue de Beaune – nous avons beaucoup parlé de l'Artiste, dont la signature doit avoir lieu à la fin de ce mois. T. sera chargé de la traduction des articles d'art, dans les journaux Allemands. S'il peut avoir une centaine de francs par mois ce serait un encouragement. Mais je le crois bien convaincu du besoin de travailler. J'espère qu'il passera son examen en Janvier. Castiglia est resté huit à dix heures avec nous cet homme a souvent une conversation bien intéressante avec son apparence de falot il est de très bon conseil.

24 – Dîné à Mont : avec T. et Moris l'on ne s'est pas occupé de Blanc je suis rentrée à dix heures et demi j'ai passé la nuit assez tranquillement sans autre dérangement que la vague inquiétude d'entendre des pas et d'ouvrir ma porte. Si Bl : pouvait toujours vivre de cette façon depuis deux jours je ne l'ai pas vu quel calme.

Mes Renon, puis About, puis T. G. sont venus demander à dîner, la soirée s'est bien passée. Mais à minuit a commencé mon supplice et deux heures sonnaient quand j'ai été libre de ma chambre d'où il est sorti après avoir parlé tout le temps, se plaignant de mes injustices et ne concevant pas que je puisse lui reprocher une seule de ses actions. Il m'a fait entrevoir les plus horribles menaces au sujet de T. et de Moris – mais cet homme n'a donc pas la moindre parcelle de conscience ? – Tout étant inutile, je ne dis rien. J'ai essayé, je crois, de tous les moyens pour modifier tous ces ennuis, ou je n'ai pas su, ou je trouver³⁵ le sentier à suivre, j'attends. Il faut que T. finisse ses Etudes, que Moris arrive à la fin de son année c'est-à-dire en août 1857. Je ne changerai rien à ma manière de vivre – le moins de monde possible, le moins de dépense et le plus de sérénité en apparence, le cœur serré, la certitude d'un avenir des plus tristes, mais n'importe puisque je ne puis l'éviter.

25 – Quelle tranquillité ! Si cela pouvait durer longtemps, mais qu'est-ce que cela ferait à Bl : de me laisser tranquille c'est pourtant bien simple si au lieu d'être désœuvré et passant tous ces jours à boire du vin chaud et à dormir devant son feu, il était comme tous les hommes occupé de ses affaires, ce serait la chose ordinaire mais selon lui je dois être sa destruction, il faudrait que je remplace tous les excès qui remplissaient sa vie d'autrefois, mais je ne le veux pas – Je puis être une société mais avec de l'aménité, avec les relations les plus simples, toutes complications dans ma vie ne me convient plus, je n'en veux plus – Et pourquoi chercher bien loin tous ces plaisirs forcés, je suis si aimée autour de moi je ne demande rien – Émilie³⁶ a-t-elle raison quand elle dit : faites le bien pour le mal ; entourez cet homme de soins, rendez-le heureux. Mais les soins de pure délicatesse il ne les comprend pas, il ne sait pas ce que c'est que l'amitié basée sur les sacrifices, il ne croit qu'aux sacrifices d'argent, les autres sont fades à ses yeux. Et puis ne l'ai-je pas fait et à quoi cela m'a-t-il menée ? à rien. Je resterai dans mon silence car je ne veux plus lutter.

26 – J'ai déjeuné seule après une nuit d'orage. J'attends marie Renon, TI viendra sans doute. Pauvre garçon, bien que je l'ai vu partir bien triste. Et pourtant je ne lui ai rien dit sinon que les choses allaient assez mal et qu'il devait se hâter d'arriver à l'indépendance. L'Affaire de l'Artiste est terminée³⁷, T. G. est content Bl : est tout fier de m'avoir annoncé cette bonne nouvelle. Mais comme il ne peut pas faire le bien sans le mal, il a trouvé moyen de faire entendre quelques phrases les plus désagréables contre T. S'il voulait comprendre que tout cela ne sert qu'à m'éloigner de lui, je connais mon fils mieux que personne et ses défauts ne m'empêcheront jamais de l'aimer plus que qui que

ce soit.

27. Nous avons dîné T. et moi chez Mes La B. Marie m'a fait lire sa correspondance avec son fiancé quelle bonne petite femme. Nous avons passé une agréable soirée.

1^{er} Déc. – Lucile et son mari ont dîné hier nous avons causé toute la soirée. Ce soir, après avoir dîné ensemble nous allons voir *les Faux Bonshommes* Bl. A loué une loge.

8. Toute la semaine s'est passée à voir Lucile tous les jours elle a été charmante d'affection. Ils partent demain soir après avoir déjeuné et passé la journée avec moi. Elle est heureuse son mari est content de ses affaires. Elle adore sa fille. – T. est un peu malade, il doit rester chez lui une huitaine de jours. J'irai chaque jour passer une ou deux heures avec lui. Je suis bien triste cette indisposition est mal venue ; puis hier soir Vattegrain qui a eu la bonté de s'occuper d'une assurance contre la conscription m'a dit que le prix était fixé à 1400 F. Comment ferai-je ! Et les frais d'études pour l'année prochaine ! Enfin ayons patience et courage ; – T. travaille pour Hetzel.

12. – T. va bien il a repris les leçons de Salvetat. C'est vendredi T.G. doit venir. Je n'attends personne autre. T.G. et E. About ont dîné, l'on a beaucoup parlé de *l'Artiste*. E. A. doit faire la critique des théâtres. C'est T. G. qui la lui offre. T. la chronique étrangère. C'est le dimanche 15 que le premier article de T.G. doit paraître. Je ne m'occupe plus de ma santé. Je ne comprends pas pourquoi je suis mieux quoique sentant toujours une petite douleur au cœur et des forts battements qui me laissent une agitation dont je ne suis pas maîtresse. Cette nuit par exemple, j'ai peu dormi tant mon cœur bondissait dans ma poitrine. Alors je lis et surtout je pense toujours à l'avenir et moins au présent de T. – Il faut être vrai et savoir que je suis aussi occupée d'une autre personne que je n'aime pas bien certainement, mais dont je me sens aimée, et il m'échappe souvent de rougir à son approche comme si j'avais dix-huit ans. Je ne peux rien faire pour le rendre heureux mais je ne veux pas savoir qu'il est malheureux. Je ne veux plus me trouver seule avec lui. J'ai peur d'un aveu, que ferai-je ? Et pourtant quelle douce chose de sentir cette atmosphère d'amour timide et vrai qui vous entoure et qui vous cherche. J'ai toujours eu et j'aurai toujours une vive reconnaissance pour les êtres qui m'ont aimée, et j'ai été tout aussi émue aujourd'hui que mon fils a vingt ans.

15. – Hier nous avons dîné à Mont : en rentrant j'ai trouvé une longue lettre de Lucile je me suis couchée de suite – un quart d'heure après Bl : est venu s'asseoir près de mon lit pour faire sa partie d'écarté avec F. Gaig : – C'est presque une mauvaise action, mais je ne pouvais pas l'éviter sans amener cette mauvaise humeur de la part de Bl. Contre ce bon et aimable garçon. Ce matin je reçois une lettre d'Adeline qui en contient une autre de Constantinople. Quelle lettre ! que de protestations affectueuses pour moi j'en suis effrayée. Il compte sur une mission scientifique du gouvernement turc pour parcourir l'Orient.

Marie Renon est venue passer la journée avec moi. Quelle délicieuse petite fille ! T. est charmant avec elle, il s'en occupe comme si elle avait dix sept ans, elle lui fait faire tout ce qu'elle veut.

16. – Lundi je suis allée voir T.G. j'avais besoin de lui dire comme son article de *l'Artiste*⁴⁰ était beau et même celui du *Moniteur*⁴¹ il y a q. q. fois dans ce qu'il écrit une telle splendeur que l'on est étonné. C'est au moins l'effet que cela produit sur moi qui n'ai pourtant aucune illusion sur lui-même. En rentrant Mme LA B. et M. étaient là, E (illisible) est venu le soir, j'ai été obligée de le prier de s'en aller car après minuit il

trouvait tout naturel de rester là au coin du feu. Il est très singulier. C'est un mélange de très honnête garçon avec un grand désordre dans l'esprit.

17. – Comme je suis fatiguée la poitrine me brûle. Je ne veux pas sortir ni partir, je ne verrai personne je pense. Je reçois une lettre de F. Il est nommé Inspecteur des Hôpitaux militaires mais malgré cette bonne nomination, il est seul triste malheureux. Je ne voulais pas parler et je n'ai pas été seule une heure dans la journée, excepté un mot à Adeline pour lui envoyer la lettre de son frère. M. Martin est resté une heure et demi, il a beaucoup parlé de Arthur K. Ch : était là elle dînait chez les Donat. Puis T. est arrivé, il a mis au net quelques petits articles pour *l'Artiste*. A la nuit tombante Art. K. arrive : la conversation de Mart. Me revient nous causons dans l'ombre : il avait assisté à un cours de littérature qu'il me raconte. A cinq heures E. Donat vient me chercher. Il faut que j'aie dîner chez sa mère ; j'étais si bien chez moi ; mais la perspective de rester seule avec F. Gaig : me décide. Bl : avait dîné chez Vattegrain. Il vient me faire une scène de larmes, éveillée du plus profond sommeil, et entrecoupée des mots les plus désobligeants. J'empoie des expressions convenables puis il me laisse, mais le mal est fait, la poitrine me brûle je ne puis dormir, je me mets à lire jusqu'à cinq heures.

Ce matin je vais répondre à Lucile, à A.F. je ne veux pas sortir je veux me reposer. T. vient à midi avec un gros volume sous le bras. C'est une traduction à faire qui doit lui être payée trois cents francs. Henri Mercier est venu me voir ; il est toujours le même gentil garçon comme à quinze ans. F. Gaig est descendu dans la journée. Il est souvent très songeur, aujourd'hui il était très causeur. Quelle journée il est onze heures je n'en puis plus et pourtant je veux lire *l'Artiste* que j'ai fait demander. Bl : est resté dans sa chambre toute la soirée, toujours le même.

18. – J'ai dîné chez Ch. Nous sommes restées seules toute la soirée.

Castiglia vient à huit heures il veut me lire une lettre de Lamartine en réponse à des notes sur le Dante que celui-ci a insérées dans *le Siècle*. Cette lettre est véritablement très curieuse, il ne manque qu'un peu de français mais les idées les expressions sont très vives. F. Gaig est venu me dire bonsoir, mais sans un mot de plus. Je n'ai pas vu B : quel calme !

25 – J'ai passé la journée seule et la soirée avec Moris, quel enfant changeant, il était aimable, caressant, doux et soumis...

26 – Mme Renon est venue après dîner. Marie a dansé. Pauvre petite quelle est intéressante. T. G. l'a trouvée charmante et douée de toutes les grâces, et lui a donné quelques conseils. Bl : s'est ému jusqu'aux larmes.

19. – Vendredi, T. G., Mme Renon sont venus dîner. T. et F. Gaig : bien entendu. Bl : a eu le caprice de rester boudier dans sa chambre – faut-il le dire ? – quand Bl : n'est pas là tout se passe bien mieux. Chacun cause aisément, sans être interrompu par un mot désobligeant. T. a été très bavard et F. Gaig. J'ai été surprise de la manière dont il parlait. Est-il possible qu'un homme se laisse aller à ce travers terrible qui le rend insupportable à tous, même aux plus patients. Arthur K. a fait de la musique. Quand j'ai été seule, Bl : est venu essayer de me faire une de ces scènes, il a entamé deux ou trois sujets, entr'autre celui-ci : a-t-on des nouvelles des Barroux ? non mais T.G. y va très souvent : aussi c'est là ce qui explique la brouille. Comme je n'ai pas l'air d'entendre il s'en va – C'est bien fini, je ne veux plus d'explication pour quoi que ce soit. F. Gaig est descendu dans la journée, nous avons causé une heure et demi. Que de peine il se donne pour me faire comprendre sa pensée : mais je n'entends rien et ne veux rien entendre. Plus que jamais je veux éviter ces conversations.

21 – Dimanche Moris est venu le matin, cet enfant me donne de l'inquiétude à cause de son caractère entêté, discuteur à l'excès. Je sais bien que je peux le faire engager l'année prochaine s'il ne se conduit pas bien : cependant il a d'assez bonnes dispositions pour les affaires. J'espère prendre assez d'influence sur lui pour le diriger, mais les défauts de son caractère me (sont)⁴² si connus ! Adeline est venue ce soir elle arrivait de Villandry.

22 – Victorine⁴³ et Vattegrain à dîner. Bl : a été assez bien mais moi j'étais nerveuse. J'avais le cœur plein de larmes. Après dîner, Victorine a joué avec Bl : T. et Adeline ont fait de la musique. F. Gaig : n'a pas paru quoique Bl : l'ait fait demander.

23 – Je suis brisée, j'ai la gorge brûlante et des petites douleurs dans la poitrine comme si l'on me pinçait, ce n'est pas une grande souffrance, mais quelle fatigue ! J'ai pris un bain et passé la journée seule il est six heures je vais dîner au coin de mon feu et me coucher.

27 – Bl : a voulu que T. aille au banquet des anciens élèves du lycée il lui a donné onze fr. pendant que nous dînions seuls. E. About est venu il a pris un potage, fumé un cigare, il a longuement parlé de ses projets d'avenir – Cet homme calcule – Après dîner F. Gaig. et Bl : sont venus pour une partie de cartes dans ma chambre.

28 – Dimanche, Moris, F. Gaig : et moi avons dîné ; chez Char : le soir l'on a fait le whist. Je travaillais et le hasard m'avait placé près de F.G :

29 – J'ai vu T.G. Me la B. et Moris étaient là. Quand je suis rentrée (illisible) bien triste. Adeline a fait de la musique.

30 – Ce matin j'ai eu une conversation sérieuse avec T. Il faut que ce soit moi qui le tourmente pour le faire travailler son Père me disait qu'il renonçait à le lui dire. F. Gaig : doit partir pour Blois, Bl. A essayé de l'en empêcher. – J'ai reçu une lettre de Constantinople datée du 15 Déc. Lettre à laquelle je suis bien embarrassée pour répondre, enfin j'attendrai quelques jours. Mon Dieu ! comme le temps marche, je n'ai pas le temps de songer à moi. Une deux trois personnes à déjeuner et surtout si ce n'est pas à dîner. Ce sont de sages projets que je faisais de vivre seule par économie, il paraît que ce n'est pas possible, pourtant je dépense moins que l'hiver dernier.

(à suivre)

Marianne CERMAKIAN

NOTES

1. Ernesta Grisi (1816-1895) vit avec Gautier de 1843 à 1866. Sa correspondance avec Gautier se trouve à la bibliothèque Spoelberch de Lovenjoul, C. 475.
2. Eugénie Fort (1812-1881). Le dossier Lovenjoul 474 bis contient sa correspondance avec Gautier, et avec la famille de Gautier, en particulier avec Pierre et Emilie Gautier.
3. A. Houssaye, - *Les Confessions*, Paris, Dentu, 1885, I, p. 331-336.
4. *Infra*, n. 17 et 18.
5. Le Journal a été acheté par l'Institut à Madame Pierre Gautier, veuve du dernier descendant direct de Théophile Gautier portant son nom.
6. *Infra* n. 17.
7. Jean Ziegler – *Amours de jeunesse de Théophile Gautier*, *Bulletin du Bibliophile* 1976, II, p. 136-144, III, p. 305-307.
8. Les Gautier vivent au 8 et les Fort au 10.
9. Lovenjoul C 474 bis, ff. 4 à B. et 66.
10. Malgré plusieurs hypothèses, il a été impossible d'identifier Victorine qui restera la maîtresse de Gautier jusqu'en 1843, date de la liaison de celui-ci avec Ernesta Grisi (A. Houssaye, *op. cit.* p. 336 : « Celle qu'on appelait la Victorine... une fille brune, bouche de pourpre, yeux

- d'enfer /.../ Victorine prit Gautier par la force, crinière et griffes de lion. »)
11. Théophile-Charles-Marie, déclaré d'abord de parents non désignés est reconnu par Gautier le 7 décembre 1836.
 12. Lovenjoul C 500 bis. Lettres d'Edmond About à Eugénie Fort. D'autres lettres d'Edmond About et de ses amis (infra n. 17) se trouvent chez M. Sébastien Lose qui nous a gracieusement permis d'en prendre connaissance. L'ensemble est indispensable pour nuancer le caractère d'Eugénie Fort. Voici le passage d'une lettre d>About à Eugénie (de répétiteur de Toto, About avant son départ pour la Grèce, était devenu vers la fin de 1853 l'amant d'Eugénie). En janvier 1852, il lui écrit de Marseille (C 500 bis, f. 129 recto) : « Je suis allé aujourd'hui penser à toi sous ces belles allées de Meilhan ; et je me suis assis sur ce banc de pierre où tu t'es assise tant de fois avec notre bon Toto. Mais je n'ai pu voir M. Autran ; il était sorti quand je suis allé chez lui. Il habite à l'entrée de ces allées où il se promenait jadis avec toi. Est-ce en mémoire de toi ? Je n'en serais pas surpris. Je crois qu'on est capable de tout lorsqu'on t'aime. »
 Dans les neuf volumes du poète et auteur dramatique Autran (1813-1877), il n'y a aucune allusion à Eugénie. La seule autobiographie d'Autran, *La maison démolie*, a été dédiée à sa femme.
 13. Toto est baptisé le 5 mai 1842. Il a pour parrain Charles Blanc, et pour marraine Charlotte Hallez (infra n. 25). A cette date, Eugénie est domiciliée au 58 quai de la Mégisserie.
 14. 12 rue de Condé. Dans *Le Collier des Jours*, Paris, T. Juven s. d. pp. 71 à 74, Judith Gautier, fille aînée de Théophile Gautier décrit longuement l'appartement de Blanc où elle rencontrait son père quand elle vivait à Montrouge avec son grand-père et ses tantes. La cuisine donne sur le palier. A droite, la salle à manger, chambre d'Eugénie où « triomphait l'élégant acajou qui contrastait avec le ton clair des boiseries grises » (p. 73). A gauche de la salle à manger, cabinet de Blanc. D'après le journal d'Eugénie il y avait aussi un salon.
 15. Lov. (C 500 bis, f. 141 recto) Athènes 15 février 1852 : « Voilà ce bon Blanc qui m'a promis de veiller sur vous et de me conserver votre amour. »
 16. *Supra*, n. 3, p. 334.
 17. Collection de M. Sébastien Lose. Edmond About à Eugénie Fort, Athènes, 5 juin 1852 : (Francisque Sarcey a écrit à About après avoir rendu visite à Eugénie) « Je me la figurais toujours charmante, et je l'ai trouvée mieux encore que je ne me l'étais imaginée : elle est ce que tu l'as laissée, bonne, spirituelle, avec cette nonchalance de tous ses mouvements qui est d'une grâce infinie. »
 18. Lovenjoul C 1155, Emile Bergerat au vicomte S. de Lovenjoul. Après tous ces témoignages, il faut ajouter que l'iconographie d'Eugénie Fort est décevante. Son portrait de jeunesse par Bard, et sa photographie en crinoline par Nadar sont trop figés pour rendre justice à son pouvoir de séduction.
 19. *Supra*, n. 12, f. 129 verso : « ce que toi-même m'a dit de ton inconstance. »
 20. Lovenjoul 474 bis – Lettres d'E. Fort à Emilie et à Pierre Gautier.
 21. Une visite au Panthéon, c'est-à-dire au Lycée Henri IV où Toto avait fait ses études.
 22. 21 rue de Beaune.
 23. A.F. est le A. F. Durand de la page précédente : il semble avoir été un des amoureux d'Eugénie, si ce n'est son amant.
 24. F. G. ou F. Gaig devient le secrétaire de Blanc ; il va tomber amoureux d'Eugénie ; bien que touchée par son amour, elle ne l'encouragea pas.
 25. Ch : est Charlotte Hallez-Gruau. Dans le dossier Lovenjoul 502 bis se trouvent quelques lettres de Charlotte Hallez à la famille Gautier. Elle se dit cousine des Gautier, mais il nous a été impossible de la placer dans leur généalogie. Les lettres sont écrites d'Italie, où vivent alors les Gruau et leur petit Camille. La sœur de Charlotte, Emilie, protégée de Rossini dès

- ses débuts, a une brillante carrière de cantatrice qui la mène de l'opéra de Palerme au théâtre San Carlo de Naples. Elle devait être ensuite engagée à Bologne, puis à Milan, mais elle renonce à la scène en 1843 pour épouser un jeune et riche propriétaire italien. Rossini l'en félicite, mais regrette l'abandon de sa carrière.
26. A Montrouge vivent les deux sœurs de Gautier, Emilie et Zoé, au 64 Grande Rue, ainsi que les Hallez-Gruau. Félix Gruau est le gérant de l'entrepôt de vin de Blanc.
 27. Mme La Beaume est une amie fidèle d'Eugénie. Le dossier Lovenjoul 474 bis contient plusieurs lettres d'elle à Emilie Gautier, datées d'août 1868. Elles rapportent au jour le jour l'évolution d'un grave abcès au bras d'Eugénie, que Mme La Beaume soigne avec dévouement.
 28. D. Wailly est ailleurs de Wailly. Mais duquel s'agit-il ? De Gabriel Gustave, d'Augustin Jules son frère, de Jules de Wailly fils du précédent ? Tous trois ont été journalistes et auteurs dramatiques. Léon de Wailly, cousin germain de Jules, semble le plus probable. Il assurera dès 1857 la chronique littéraire de *l'Illustration*.
 29. Edouard Arthur Kratz (1831-1911) est d'abord avocat, puis auditeur au Conseil d'Etat de 1855 à 1866. Un des habitués des déjeuners Gautier à Neuilly, il sera le dernier amour d'Eugénie ; il est intéressant de suivre les étapes de l'aventure dans le *Journal*.
 30. A. Houssaye connaît Eugénie dès l'époque du Doyenné. Il est un des témoins de Théophile lors du duel avec Charles Fort. En 1851, avec Gautier, Cormenin et Maxime du Camp, il assume la direction de *l'Artiste* et de la *Revue de Paris*.
 31. Rosalie est cuisinière Blanc.
 32. Les origines du jeune Moris ne seront jamais éclaircies dans le *Journal*. Eugénie le surveille et le guide tout en déplorant ses défauts. Blanc le déteste au même titre que Toto. On le voit aussi souvent chez les Gruau que chez Eugénie.
 33. Aussi mystérieux que Moris est cet inconnu de Constantinople. Tout ce que nous savons de lui est qu'il est le frère d'une certaine Adeline qu'Eugénie voit souvent, et qu'il a pour Eugénie une grande tendresse.
 34. Eugénie écrit toujours Renon. Il s'agit en réalité de madame Félix Renom. Sa fille Marie est la filleule de Théophile Gautier et d'Eugénie. Elle se destine à la danse.
 35. Textuel.
 36. Emilie est Emilie Gautier.
 37. Gautier est nommé directeur de *l'Artiste* le 1^{er} décembre.
 38. Lucile et son mari sont probablement Lucile Victorine Damarin, mariée en 1841 avec Edouard Renaut. Celui-ci un peu plus jeune qu'Eugénie, vivait aussi place Royale vers 1830.
 39. Comédie en quatre actes par T. Barrière et Ernest Capendu. La première représentation eut lieu le 11 novembre au Théâtre des Variétés. Gautier en avait fait un compte rendu défavorable dans *le Moniteur* du 17 novembre.
 40. L'article liminaire de Gautier paraît le 14 et non le 15 comme le croyait Eugénie.
 41. L'article du 15 décembre du *Moniteur universel* : Un théâtre idéal. Nouvelles.
 42. *Sont* a été oublié par E. Fort.
 43. Victorine, née en 1821 était la sœur cadette d'Eugénie ; elle s'était mariée en 1853 à Victor Legras. Dans les lettres d'About à sa mère, on voit qu'elle est couturière de son métier.

Joseph Lingay : profession de foi politique

Dans la Correspondance de Théophile Gautier, rassemblée par le vicomte Spoelberch de Lovenjoul, avec la passion et le soin méticuleux que tous les gautiéristes connaissent bien et qui est l'assise de toutes leurs recherches, se trouve un échange de lettres entre Théophile Gautier et Joseph Lingay. Celui-ci fut pour le poète un protecteur souvent efficace, dont le rôle a été étudié par Madeleine Cottin, en particulier dans son édition du Voyage en Algérie. Joseph Lingay (1791-1851) est un homme politique à l'influence et au crédit certains, mais un peu mystérieux parce qu'il a vécu dans l'ombre du pouvoir. Sa carrière politique a été étudiée d'une manière approfondie d'après des documents d'archives, par Anne-Marie Meiningen Celle-ci fait allusion à un prospectus électoral envoyé aux électeurs de Joigny par Lingay, alors candidat dans cette circonscription de l'Yonne aux élections de 1838.

Il nous a paru intéressant de signaler que ce prospectus que nous publions aujourd'hui, figure dans les dossiers des lettres reçues par Théophile Gautier (Lov C496 f. 391-392). Lingay n'entraîna pas la conviction des électeurs, puisqu'il fut battu par M. de Cormenin.

A Monsieur

Electeur de l'arrondissement de Joigny

Juillet 1834

Monsieur

Encouragé par les offres bienveillantes de quelques-uns de MM. les Electeurs, je viens solliciter votre suffrage, comme candidat à la députation de Joigny.

Personnellement inconnu dans cet arrondissement, je vous dois quelques explications sur ma position politique, sur mes convictions, sur l'usage que je ferai de votre confiance.

Je suis entré il y a dix-huit ans, dans l'administration publique, sous les auspices du Ministre dont le nom reste attaché au souvenir de l'Ordonnance du 5 septembre 1816, ordonnance conçue dans l'esprit de la révolution de 1789, et dont la révolution de 1830 n'est elle-même qu'une consécration plus solennelle ; car, en septembre 1816, comme en août 1789, et en juillet 1830, il s'agissait d'assurer le triomphe de la France nouvelle sur l'ancien régime.

Je suis resté fidèle, dans mes travaux, à la pensée de cette ordonnance toute nationale, toute constitutionnelle, qui mérita à son auteur l'infatigable hargne du parti de la contre-révolution.

Chargé momentanément des intérêts des exilés et des bannis que la contre-révolution avait exceptés de l'amnistie, j'eus le bonheur de mériter, dans ces relations délicates, l'amitié d'un grand nombre d'entre eux, l'estime de tous, et des témoignages de reconnaissance de la part du vénérable Cte Boissy d'Anglas dont les lettres sont devenues pour moi de précieux parchemins (Pièces n° 1 et 2).

En 1820, je donnai ma démission des fonctions de secrétaire de la Présidence du conseil des Ministres, quand la contre-révolution s'empara du pouvoir.

De 1821 à 1824, je rédigeai un journal d'opposition dans la ligne sincère de la monarchie constitutionnelle, dans ces idées vraies du gouvernement représentatif que la Charte de 1830 a consacrées depuis.

De 1824 à 1827, quand Ministre, alors puissant, qui, par les lumières du moins, n'était pas toujours de son parti, essaya de se rapprocher du parti constitutionnel, il m'appela quelquefois près de lui et je profitai de cet accès pour renouveler en faveur des patriotes proscrits des intercessions dont M. de Lafayette me remercia au nom de tous ses amis (Pièce n° 3).

En 1828, je fus appelé au Cabinet du Ministre des Affaires étrangères sous le Ministère Martignac, et les loyales explications qui furent données alors dans le sein des chambres sur les affaires extérieures au pays sont restées dans la mémoire de tous les hommes politiques.

En 1828, je n'hésitai pas à prévoir et à prédire la catastrophe qui attendait le gouvernement dans les voies où il s'engageait.

Après avoir fait mes adieux à la Restauration, dans un *mémoire* qui contenait cette prophétie : *sortir de la Charte, ce sera sortir de la France*, je me chargeai de la rédaction politique du journal *Le Temps*, qui influa si puissamment sur la réélection des 221, et par suite, sur les trois journées durant lesquelles on tapissait les murs de la capitale des proclamations publiées par ce journal et que M. Coste et moi, nous aurions payées de notre sang en cas de revers.

Le 13 mars M. Casimir Périer qui m'honorait depuis 1823 de sa bienveillance et de son amitié, m'appela près de lui, et m'associa durant les 13 mois de son Ministère, à tous les travaux politiques qui ont signalé sa Présidence. C'était sous ses auspices que je devais me présenter un jour aux Electeurs ; il se le promettait.

E suis resté, dès lors, attaché en qualité de Maître des Requêtes, secrétaire de la Présidence, à l'illustre Maréchal successeur de Casimir Périer dans la Présidence du Conseil.

Le *Moniteur* dans lequel, à plusieurs reprises depuis 18 ans, j'ai parlé un langage que les honnêtes gens de tous les partis avoueraient complètement, a recueilli, le 9 juin 1832, la déclaration des principes qui furent et qui seront toujours la règle de mes actions et de mes travaux. Après deux ans je n'y vois rien à changer. Je veux aujourd'hui toujours ce que voulaient nos pères en 1789, ce que nous avons voulu tous en 1830, l'influence légale de la classe moyenne, qui possède enfin dans le code civil, dans la charte de 1830, et dans le drapeau de la révolution, toutes les conditions désirables d'égalité civile, de liberté politique et d'indépendance nationale.

Fidélité à ces principes et à la Dynastie qui les représente et qui en est la plus sûre garantie ; attachement à nos institutions, avec une persévérance sage et soutenue, dans les voies où la liberté doit toujours marcher de pair avec la civilisation résistance ouverte et courageuse contre les factions ennemies de l'ordre politique ; respect inaltérable pour la liberté de la presse qui comprend et protège toutes les autres ; voilà mes convictions fondamentales, elles marqueraient ma place, si j'étais honoré de vos suffrages, sur les bancs du centre gauche, où depuis 1814, j'ai toujours vu s'asseoir la vérité.

La France entière était au centre gauche le jour où elle dotait la famille du général Foy ; le jour où elle opposait, avec calme, la réélection des 221, aux menaces des coups d'état ; le jour où elle renversait un pouvoir parjure, aux cris de *Vive la charte* ; le jour où elle élevait au trône Louis-Philippe d'Orléans ; - le jour où ses gardes nationaux combattaient et succombaient en même temps, dans l'ouest contre le drapeau blanc, à Paris contre le drapeau rouge ; le jour où elle reconduisait sur le rivage, en 1830, Charles X et en 1833 l'ex Duchesse de Berry ; le jour où, sans s'inquiéter du dehors ni du lendemain, elle plantait le drapeau tricolore sur les murs d'Ancône et d'Anvers ; le jour où elle relevait sur son piédestal éternel la statue de Napoléon ; le jour où elle suivait avec un deuil religieux le convoi de Casimir Périer !...

Dévoué aux intérêts généraux du Pays, je ne le serai pas moins aux intérêts de votre arrondissement, convaincu comme je le suis, que le développement de l'agriculture, de l'industrie et du commerce, dans toutes les localités, contribuent non moins que les lois organiques, à remplacer les luttes amères des opinions, par l'émulation généreuse des intérêts. Après chaque session je viendrai au milieu de MM. les Electeurs, motiver mes votes, recueillir des avis, m'informer des besoins de l'arrondissement.

Voilà, Monsieur, mon passé, mon présent, j'ose ajouter mon avenir. Jusqu'aujourd'hui, quoique pressé plus d'une fois par des hommes honorables de m'expliquer devant l'opinion, j'ai cherché dans une vie laborieuse et discrète, à bien mériter de mes concitoyens, me réservant un jour de leur rendre compte de mes actes et de mes pensées, quand le moment serait venu de solliciter leur confiance. Je demande la vôtre, Monsieur, avec l'assurance de la justifier, au moins par la pureté de mes intentions, et par un zèle actif pour les intérêts de notre patrie !

Agréez, Monsieur, l'hommage de ma profonde considération, et de mon entier dévouement.

J. Lingay

Maître des requêtes, Secrétaire de la Présidence du Conseil des Ministres.

Pièces annexées

(ces trois lettres sont choisies dans un grand nombre de documents du même genre.)

N° 1 Vous êtes, Monsieur, l'un des plus utiles et plus respectables appuis du malheur, et votre nom est surtout béni dans son asile (suivent des recommandations en faveur de quelques bannis).

Quoi qu'il arrive, Monsieur, je serai pénétré constamment d'une grande reconnaissance et d'une grande estime pour vous. Je vous prie d'en recevoir l'expression avec bienveillance.

Paris ce 1^{er} avril 1819, signé : Boissy d'Anglas.

N° 2

Bougival par St Germain en Laye

5 juillet 1819

Vos vers, Monsieur, sont d'autant plus beaux, à mes yeux, que vous les avez fait précéder par une foule d'actions qui ne sont pas moins belles : on voit, en les lisant, que votre esprit et votre âme sont à l'unisson, et que vous savez écrire et penser, comme vous savez parler et agir. Vous prouvez la vérité de ce qu'a dit Vauvenargues que les belles pensées viennent du cœur. Il y a dans votre ouvrage des vers que le talent seul n'eût pas inspirés, et qui ont leur principale source dans les sentiments généreux que vous ont dictés tant d'utiles rapports, et qui ont contribué si puissamment à sécher de si douloureuses larmes. Continuez, Monsieur, à plaider la cause du malheur de toutes les manières qui peuvent le mieux influencer sur la volonté de ceux à qui il appartient de le faire cesser ou de l'adoucir. Dites leur en beaux vers et en belle prose que si les actes de clémence de la nature de ceux qu'ils ont encore à faire, n'étaient pas réclamés par la plus noble des vertus, ils le seraient par la plus sage politique (suivent des recommandations en faveur de quelques bannis).

Agrérez, Monsieur, avec mes nombreux remerciements, l'assurance de ma considération distinguée et mes félicitations bien sincères sur votre talent, et sur le noble emploi que vous en faites.

Signé : Boissy d'Anglas

N° 3

Paris 4 mars 1826

Mes rapports avec vous, Monsieur, me sont d'autant plus précieux qu'ils se trouvent toujours liés à vos bonnes actions. Lorsque nous avons fait connaissance chez l'excellence Mme de L... il s'agissait de rendre service à des proscrits et vous y travaillez de tout votre cœur, à mon retour en France j'apprends que vous vous êtes occupé avec le même zèle, et avec un bon commencement de [114] succès, de tous ces intérêts d'autant plus chers pour moi, qu'en prenant une part générale au sort des patriotes proscrits, il en est beaucoup parmi eux qui sont mes amis personnels. J'ai donc besoin de vous exprimer ma reconnaissance pour ce que vous avez déjà fait, et pour ce que vous entreprenez encore. C'est faire un usage bien méritoire de vos relations, de votre activité et de vos talents. Je serai toujours très empressé de vous offrir de vive voix l'expression de ces sentiments. Agrérez-en ici la cordiale assurance, ainsi que celle de ma considération distinguée et de mon sincère attachement.

Signé : Lafayette

Claudine LACOSTE

NOTES

(N. B. = il n'y a pas de notes 1 à 3)

⁴ *L'Année balzacienne* 1961 p. 149 sqs *Qui est des Lupeaux ?*

⁵ Donc en 1816.

⁶ Laîné Joseph-Louis-Joachim, 1767-1835, ministre secrétaire d'Etat à l'Intérieur.

⁷ L'ordonnance signée par Louis XVIII le 5 septembre 1816, publiée au *Moniteur Universel* du 7, dissolvait la Chambre des députés, dite « Chambre Introuvable », et organisait des élections, suivant les modalités indiquées par l'article 36 de la Charte et l'ordonnance du 21 juillet 1815.

⁸ L'ordonnance du 14 janvier 1816 stipulait : « L'amnistie pleine et entière est accordée à tous ceux qui, directement ou indirectement, ont pris part à la rébellion et à l'usurpation de Napoléon Buonaparte, sauf les exceptions ci après. « Etaient exclus du bénéfice de la clémence... les personnes contre lesquelles ont été dirigées des poursuites ou sont

intervenues des jugements avec la promulgation de la présente loi », ainsi que « ceux des régicides qui, au mépris d'une clémence sans bornes, ont voté l'acte additionnel ou accepté des fonctions ou emplois de l'usurpateur ».

⁹ Il s'agit du Comte François-Antoine Boissy d'Anglas, 1756-1828, l'ancien président de la Convention, qui se rallia à Bonaparte, puis aux Bourbons.

¹⁰ Il suivit le destin de Decazes, dont la démission fut acceptée par Louis XVIII dans une ordonnance du 20 février 1820.

¹¹ Le nom de Joseph Lingay n'apparaît pas dans la *Bibliographie de la Presse du XIXe siècle*, par Hatin.

¹² Il s'agit d'Auguste-Pierre Ferron, comte de la Ferronnays, pair de France, 1777-1842, ministre secrétaire d'état au département des affaires étrangères, du 4 janvier 1828 au 24 avril, date à laquelle il fut nommé ministre d'état membre du conseil privé.

¹³ Charles X avait dissous la chambre des députés le 16 mai 1830 ; le 25 juillet dans une des fameuses quatre ordonnances, il dissolvait la nouvelle chambre des députés.

¹⁴ Les trois Glorieuses : 27, 28, 29 juillet 1830.

¹⁵ Coste avait pris en janvier 1823 la direction des *Tablettes universelles*, journal des plus vifs, « autour duquel il groupa les forces vives de la presse » (Hatin op. cit. p. 347).

¹⁶ Le 14 mars 1831, *le Moniteur universel* publie l'ordonnance du 13 mars : « Monsieur Casimir Périer, président de la chambre des députés, est nommé ministre secrétaire d'état au département de l'Intérieur et président du Conseil. »

¹⁷ C. Périer mourut le 16 mars 1832.

¹⁸ Nicolas-Jean-de-Dieu Soult, maréchal et pair de France, 1769-1851, ministre de la guerre de Louis-Philippe, fut président du Conseil en titre à partir du 10 octobre 1832, et devait le rester jusqu'au 10 septembre 1847.

¹⁹ Par exemple le 25 février 1818 (voir la dernière note), le 22 décembre 1829 ou le 9 juin 1832 (voir note suivante).

²⁰ Dans *le Moniteur universel* du 9 juin 1832, Lingay répond à une attaque du *National*. Il résume sa carrière politique d'une manière très parallèle à la teneur de ce prospectus et il termine : « Maintenant s'il s'agit de sa coopération aux affaires présentes, oui, il s'y dévoue entièrement. Il croit qu'après 42 ans de révolutions, la France ayant obtenu les trois choses qu'elle ambitionnait, une dynastie de son choix, une constitution discutée et le triomphe de la classe moyenne sur l'aristocratie de l'ancien régime et sur la démagogie des clubs, il est aujourd'hui du devoir de tout bon Français de soutenir cet ordre de choses. »

²¹ Maximilien-Sébastien Foy, 1775—28 novembre 1825 (article nécrologique dans *le Moniteur universel* du 1^{er} décembre) représentait le type du constitutionnel pur. Sa mort fut un deuil public. La nation adopta sa veuve et ses enfants : une souscription ouverte produisit un million en quelques semaines.

²² La Garde Nationale avait été rétablie par La Fayette le 30 juillet 1830.

²³ Charles X quitte Paris au soir du 30 juillet 1830.

²⁴ La duchesse de Berry fut embarquée sur l'ordre du gouvernement français à Blaye vers Palerme, le 8 juin 1833.

²⁵ La statue de Napoléon par Chaudet, au sommet de la colonne de la place Vendôme (monument élevé à la gloire de la grande armée entre le 15 août 1806 et le 15 août 1810) avait été sciée et abattue en 1814. A l'initiative de Casimir Périer l'ancienne statue devait être remplacée par une nouvelle, conçue par Seurre et fondue par Crozatier.

L'opération prit des allures très officielles : la statue fut coulée dans la fonderie du gouvernement le 1^{er} juin 1833 et mise en place le 20 juillet 1833, en présence d'A. Thiers, ministre du commerce et des travaux publics, de Cavé, chef de la division des Beaux-Arts. Elle fut inaugurée en présence de Louis-Philippe à l'occasion des fêtes de juillet, le 28 juillet 1833, au cours d'un grand défilé militaire. Sur toutes les phases de l'opération, voir *le Moniteur universel* du 2 juin, des 8, 21, 23 et 29 juillet 1833.

²⁶ La duchesse de Berry fut embarquée sur l'ordre du gouvernement français de Blaye vers Palerme, le 8 juin 1833.

²⁷ Voir note 9.

²⁸ Il s'agit du *Discours au Roi*, par Joseph Lingay, chevalier de l'ordre royal de la Légion d'Honneur, Paris, janvier 1818. *Le Moniteur universel* du 25 février 1818 en fait un compte rendu élogieux et circonstancié ; illustré de larges citations : Lingay a fait un panorama en vers des principaux poètes contemporains qui ont dignement encensé le roi.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

1840

Lov. I, 759 : « *Oui, Forster j'admirais...* »
(*Poésies complètes*, éd. R. Jasisnki, t. II, p. 222).

Il existe de ce poème une version un peu différente, inconnue de Lovenjoul et de M. Jasisnki, intitulée « *Sur une oreille.* »

Nous l'avons copiée, écrite de la main de Gautier, signée mais non datée, dans l'album de Chérie Couraud (Mme Adolphe Adam) conservé à la Bibliothèque du Conservatoire qui porte sur la couverture les initiales C.C. (W22, pièce 53, le poème est au f° 91).

Chérie Couraud était une cantatrice, non dépourvue de talent, qui devint Mme Adam. On sait que ce musicien fit la musique de *Giselle* vers 1840, puisque le ballet fut créé en 1841. Comme on date le poème « *Oui, Forster, j'admirais* » d'avril 1840, la version que nous publions est peut-être légèrement postérieure.

A en juger par les autres autographes que comporte l'album, Chérie Couraud fréquenta le cercle d'artistes, d'amis et de parents groupés autour de Victor Hugo, puisque paraissent les noms d'Auguste Vacquerie, Louis Boulanger, le peintre (également lié avec Gautier) et d'Hugo lui-même. L'album de Mme Adam renferme aussi de nombreux autographes de musiciens.

Nous plaçons en notes les variantes de la version « *Oui, Forster...* »

SUR UNE OREILLE

*Madame, j'admirais votre¹ oreille divine
Vous m'aviez bien compris, l'éloge se devine,
Qu'elle est charmante à voir sur les bandeaux moirés
De vos cheveux anglais si blonds² et si dorés !
Jamais Benvenuto (sic) Dieu de la Ciselure
N'a tracé sur l'argent plus fine niellure,
Ni dans l'anse d'un vase enroulé d'ornement*

[118] *D'un tour plus gracieux et d'un goût plus charmant ;*

*Epanouie au coin d'une tempe d'albâtre³
Elle semble au milieu de la blancheur bleuâtre⁴
Une fleur qui vivrait une rose de chair
Une coquille prise⁵ à l'écrin de la mer !
Comme en un marbre grec elle est ronde⁶ et petite
Et le moule en est pris sur celle d'Aphrodite.
Bienheureux le bijou qui de ses lèvres d'or
Mord⁷ son lobe de rose et plus heureux encor
Celui qui peut verser, ô faveur sans pareille !
Dans les contours nacrés de la conque vermeille
Tremblant d'émotion, pâissant, éperdu
Un mot mystérieux, d'elle seule entendu !*

Théophile Gautier.

Oui, Forster, j'admirais ton oreille divine

² *De tes cheveux anglais si richement dorés*

³ ... de la tempe bleuâtre

⁴ ... de ta blancheur d'albâtre

⁵ ... ôtée à l'écrin de la mer

⁶ ... droite et petite

1843

Lov. I, 592 Fatuité

Collection Alfred Bovet, série V et VI, Etienne Charavay, 1884.

N° 913, fac-similé que nous reproduisons. Ce manuscrit apporte cinq variantes que n'ont relevées ni Lovenjoul, ni ML Jasinski.

Manuscrit

Texte publié

v. 2 sont *d'ébène* sont
de jais

v. 7 l'*Aube* l'aube

v. 10 son *duc* et son vainqueur son *maître*
et son vainqueur

v. 11 et *souvent* un ange et
parfois un ange

v. 13 est *brillante* et facile est
heureuse et facile

[119]

1844

Lov. I, 683.

La nouvelle *Le Berger*, reprise du *Musée des familles* de mai 1844 parut aussi le 5 juin 1844 dans le *Cabinet de lecture*, p. 506-509.

1845

776 bis : (Lov. I, 776)

PROLOGUE D'OUVERTURE DU SECOND THEATRE FRANÇAIS.

(UN ESPRIT CHAGRIN) On trouve dans le *Magasin littéraire* de décembre 1845, pp. 48-49 t. IX n° 54 (B.N. : Z 4276) le texte intégral de ce prologue récité à l'Odéon à partir du 15 novembre 1845. C'est, dit Lovenjoul, dans la seconde édition du *Théâtre* en 1877 que furent rétablis les noms des acteurs interprétant les trois rôles de ce Prologue. Le texte du *Magasin littéraire* est identique à celui du *Théâtre*, la seule variante avec le texte du volume est que le nom de l'acteur jouant « Un garçon de théâtre » est donné comme étant *Baron*, au lieu de Breton.

Si on se reporte à la liste des acteurs de la troupe réunie par Bocage, telle que la donne *L'Histoire de l'Odéon* par P. Porel et G. Monval, t. II, 1882, pp. 248-249, il semble que les deux noms possibles soient *Barré* et *Breton*.

En outre, p. 250-251 du même ouvrage, sont reproduits deux extraits du Prologue de Gautier mis bout à bout de manière assez maladroite. Se reporter à la note de Claude Book-Senninger dans *Théophile Gautier, auteur dramatique*, 1972, p. 210. Elle y signale une publication partielle du

Prologue dans *L'Époque* du 16 novembre 1845 et plusieurs manuscrits à la Collection Lovenjoul sous les cotes C 422 ; C 442 f 100 ; C 1500.

Voir aussi les variantes données par **Lov. I, 776.**

1847

Lov. I. 855 ; I, 858

Les deux articles de *la Presse* du 14 février 1847 et du 28 février furent repris dans *l'Abeille littéraire* du 1^{er} semestre 1847, avec cette note du rédacteur en chef : « La gravité de nos lecteurs ne doit point s'effrayer du titre et du but de cet article ; rien de ce qui peut effrayer la décence ne prendra place dans nos colonnes. Mais c'est ici un détail de mœurs trop curieux pour être négligé. Parmi les singularités contemporaines, il n'y en a peut-être pas de plus étrange que la persévérance et l'intérêt avec lesquels la société parisienne, même dans les premiers rangs, s'est occupée récemment des femmes sur lesquelles nous avons recueilli quelques fragments et quelques fantaisies échappés aux plus vives plumes de la presse contemporaine. L'avenir recueillera ses détails avec étonnement. »

Le titre général était : MŒURS CONTEMPORAINES « LES REINES DE MABILLE – Etudes de mœurs vivantes et souvenirs du carnaval de 1847. » Suivait un sous-titre : « I. Le bal de l'opéra pendant le carnaval de 1847. Histoire générale et particulière, physiologique et morale des reines Pomaré, Mogador, Rose-Pompon et Frisette, peintes en pied par M. Théophile Gautier, MM. Pritchard, Tortillard et Brididi. Anecdotes des bals masqués. » Suivait le texte de l'article de *la Presse* du 14 février, occupant les pages 237-241.

Deuxième sous-titre : « II. Fragment de l'histoire privée de Céleste Mogador. Comment elle causa beaucoup de trouble dans un jeune cœur et dans un petit théâtre. »

Suite de l'Article de *la Presse* du 28 février, occupant les pp. 241-243.

Lov. I, 858 et II, 1158.

Il s'agit des pages consacrées à Marie Duplessis (La « Dame aux camélias ») d'abord publiées dans *la Presse* du 28 février 1847, reprise dans *la Presse* du 10 février 1852 et dans le t. VI de *L'Histoire de l'art dramatique*, pp. 300-304.

Dans *l'Abeille littéraire* du 2^e semestre de 1847 ces pages numérotées 243 à 245 constituent le III des « Reines de Mabille » avec en sous-titre : « Vente après décès d'une reine. Qui était Marie Duplessis. La chambre et le perroquet de la défunte. Philosophie. »

Lov. I, 896. PIERROT POSTHUME

I.

Procès-verbal de ce

Aux Archives Nationales sont conservés le manuscrit de *Pierrot posthume* soumis à la censure en 1847 et le procès-verbal de censure de la pièce, dont voici le texte :

Ministère de l'Intérieur
Direction des Beaux-Arts
Commission d'examen
N° 8065

Paris le 29 septembre 1847

Théâtre du Vaudeville

Pierrot posthume

Arlequinade en un acte et en vers

Pierrot pendu par des corsaires est tombé vivant du gibet ; mais, bien convaincu de sa mort, dont tout le monde l'assure, il rentre comme une ombre dans sa maison, ne se croyant pas le droit d'empêcher les amours d'Arlequin et de Colombine. Il se proclame mort, fait son oraison funèbre et son épitaphe ; puis, ayant consulté le docteur, il se croit rendu à la vie et reprend sa femme, tout en exigeant que son ami Arlequin ne quitte pas la maison.

Nous croyons que cette vieille donnée permet une grande latitude en conséquence, nous proposons l'autorisation, à la charge de la modification indiquée.

R. Ademar (?) Florent Roux... Haussmann

II. *Manuscrit*

Il figure dans la liasse F¹⁸ 753 et porte, sur la première page, les indications suivantes : « Manuscrit 8065, reçu au théâtre du Vaudeville le 15 septembre 1847 », signé : LEFEVRE (nom du directeur du théâtre, comme l'on sait). Le manuscrit fut déposé à la censure le 24 septembre 1847. Au début de la pièce, il est précisé : *La scène se passe à Paris en 1847*, indication qui ne se retrouve pas dans le texte imprimé.

La correction demandée par la censure dont il est question dans le procès-verbal se trouve à la scène II ; Gautier avait écrit :

*Et que ne restais-tu, lorsque Dieu fit son geste,
Au flanc du père Adam, côtelette funeste !*

Le censeur avait proposé de remplacer le premier vers par :

Et que ne restais-tu, toi qui tant nous mollestes (sic)

Nous ignorons quel vers fut prononcé à la représentation par l'acteur Tétard, chargé du rôle d'Arlequin. Mais, dans le *Théâtre* de Gautier tel qu'il est imprimé, le distique est devenu :

*Tout irait mieux, si Dieu ne t'avait fait d'un geste
Sortir du flanc d'Adam, côtelette funeste !*

Par ailleurs, un passage du monologue de Pierrot qui constitue la scène IV a été écourté (p. 174 du *Théâtre* dans l'édition de 1877). Nous en soulignons les vers inédits :

« La justice s'était prise d'un goût pour moi

*Si vif qu'à son palais elle pouvait à peine
Sans me faire venir passer une semaine
Comme une mariée avec un jeune époux
Elle s'inquiétait d'un air tendre et jaloux
De l'heure où je rentrais, de mes chants à la lune¹
De mes moyens de vivre et de chercher fortune ;
Pour lui faire sentir son indiscretion,
Je rompis, un beau jour, la conversation ;
Et j'allais, n'aimant pas qu'en route on m'accompagne,
Errer incognito sur les côtes d'Espagne,
Où je fis connaissance avec d'honnêtes gens,
Très peu questionneurs et très intelligents,
Qui par humanité² allaient attendre au large
Les navires marchands pour alléger³ leur charge.
Car il est reconnu que c'est pour un vaisseau
Un fort grave péril que de tirer trop d'eau.
Nous menions sur la mer une charmante vie. »*

Notes :

1. Ces vers son devenus dans le texte définitif : *Elle s'inquiétait de mes chants à la lune*
2. Var : *philanthropique*
3. Var : *leur ôter*

Pour établir une édition critique de *Pierrot posthume*, si la chose en valait la peine, il faudrait comparer le manuscrit aux Archives que nous avons retrouvé aux divers manuscrits et fragments conservés à la collection Lovenjoul (C 418, C 440, C 441).

Le manuscrit des Archives nationales a figuré, sous le n° 85 à l'exposition Gautier de la Bibliothèque nationale, en 1961. Mme Book-Senninger ne fait que signaler son existence, p. 303 de *Théophile Gautier auteur dramatique*, Nizet, 1972, où elle mentionne aussi le manuscrit appartenant à J. Ducourneau (n° 84 du catalogue de l'exposition), précédemment dans la collection Lucien-Graux (huitième partie de la vente, Vidal-Mégret expert, 11 / 12 décembre 1858, n° 131).

Comme le relève Mme Book-Senninger, il est étonnant que Gautier ait autant travaillé un si mince ouvrage ! (qui, finalement, devait lui attirer beaucoup de désagréments).

Lov. I, 875, « Chiens et rats » a été repris aussi dans *Le Magasin Littéraire*, t. XIII, septembre 1847, p. 60.

Jean RICHER
Université de Nice

[125]

THEOPHILE GAUTIER ET LA PRESSE DE SON TEMPS¹

II

La presse parisienne à la mort du poète²

A.R. Article sans titre, *La Gazette de France* du 28 octobre 1872.

AUBRYET Xavier T.G., *Le Figaro* du 26 oct. 1872 et *Paris-Journal* du 29 oct. 1872.

AUNAY Alfred d', *Les obsèques de T. G., le Figaro* du 27 oct. 1872.

BACHAUMONT *Chronique parisienne, le Constitutionnel* du 27 oct. 1872.

BANVILLE Théodore de, *T. G., le National* du 28 oct. 1872.

BEDOLLIERE Emile de la, *Obsèques de T. G., le National* du 28 oct. 1872 et dans *le Petit National* du 27 oct. oct. 1872.

BERGERAT Emile, *Causerie, le Bien public* du 18 nov. Et du 5 déc. 1872. *Les derniers moments de T. G., l'Événement* du 2 nov. 1872.

BERNARD Daniel, *T. G., l'Union* du 28 oct. 1872.

BIART Lucien, *T.G., la France* du 28 oct. et du 11 nov. 1872.

BIEVILLE Ed. de, feuilleton du *Siècle* du 28 oct. 1872.

CHRYSALE, *Hommes et choses, la Liberté* du 26 oct. 1872.

CLARETIE Jules, *T.G., l'Événement* du 26 oct. et *le Soir* du 28 oct. 1872.

CLAUDIN Gustave, *T. G., le Petit Moniteur universel* du 29 oct. 1872.

COCHINAT Victor, *T. G., La Petite Presse* du 25 oct. 1872.

DALLOZ Paul, *T. G., le Petit Moniteur universel* du 25 oct. 1872.

DENIS Achille, *T. G., l'Entracte* du 25 oct. 1872.

DEMARE H., *T. G., la Chronique illustrée* du 1^{er} au 8 nov. 1872.

DRUMONT Edouard, *T. G., le Bien public* du 25 oct. 1872.

DUBOIS George *Chronique, le Journal illustré* du 3-12 nov. 1872.

DUMAS Alexandre *Discours sur la tombe de T. G. Le National* du 27 oct., *le Petit Moniteur universel* du 28 oct., *la Presse* du 28 oct. 1872.

DUPONT Léonce *T. G. Le Gaulois* du 28 oct. 1872.

DUVAL Georges *T.G. La Liberté* du 25 oct. 1872.

ESCUDIER L. *T. G. L'Art musical* du 31 oct. 1872.

FOUCHER Paul article sans titre *l'Opinion nationale* 28 oct. 1872.

GAILLARDIN Gaston *T. G. La Presse* 26 oct. 1872.

GERARD Marc *T. G. Le Gaulois* du 25 oct. 1872.

GEROME *Courrier de Paris, l'Univers illustré* du 2 nov. 1872.

GOUZIEN Armand *Revue de Paris le Courrier de France* du

25 oct. 1872.
 GYGES *Choses du jour Paris Journal* du 26 et du 27 oct. ; du 12 août 1873.
 H. M. *les Funérailles de Théophile Gautier, le Petit Moniteur universel* du 27 oct. 1872
 HOUSSAYE Arsène article sans titre dans *la Gazette de Paris* du 26 oct. 1872 ; *T.G. la Gazette de Paris* du 25 oct. 1872 ; *la Statue de T.G. la Gazette de Paris* du 27 oct. 1872 ; *le Tombeau de T.G. le Gaulois* du 25 oct. 1872.
 JANIN Jules *T.G. le Journal des Débats* du 26 oct. 1872.
 JAVEL Firmin article sans titre dans *l'Événement* du 27 oct. 1872 et *Paris Journal* du 28 oct. 1872.
 JEHAN DE PARIS *Paris chez lui le Bien Public* du 26 et du 30 oct. 1872.
 J. R. T. G. *le Corsaire* du 25 oct. 1872.
 LAFORET L. P. *T.G. la Liberté* du 28 oct. 1872.
 LA ROUNAT T. G. *le XIXe siècle* du 29 oct. 1872
 LAVOIX Henri *Courrier de Paris l'Illustration* du 2 nov. 1872
 L.C. *T.G. le Propagateur* du 5 nov. 1872
 LESPEL Léo article sans titre *l'Événement* du 25 oct. 1872
 LUDOVIC Hans (pseudonyme d'Armand Silvestre) *la Semaine fantaisiste l'Opinion nationale* du 29 oct. 1872.
 MAGNARD Francis article sans titre *le Figaro* du 26 oct. 1872.
 MENDEL Emile article sans titre *Paris journal* du 29 oct. 1872.
 MEYER Jacques *Mort de T. G. le Soir* du 24 oct. 1872.
 MEURICE Paul *Mort de T. G. le Peuple souverain* du 25 oct 1872.
 MONSELET Charles *Mes petits Lundis le Petit Journal* du 26 nov. 1872 ; *T.G. la Chronique illustrée* du 1^{er} au 8 nov. 1872 et *le Monde illustré* du 2 nov. 1872 ; *T.G. en déshabillé le Voleur* du 8 nov. 1872.
 MONTROSIER Eugène *T.G. la Cloche* du 29 oct. 1872.
 NAZET Hippolyte *Obsèques de T. G. le Gaulois* du 27 oct. 1872.
 O'SQUARR *Obsèques de T. G. l'Événement* du 27 oct. 1872.
 OSWALD François *la Semaine dramatique : T. G. le Gaulois* du 29 oct. 1872.
 PHILINTE *Chronique de Paris l'Événement* du 29 oct. 1872.
 POIRIER Edmond *T.G. le Pays* du 25 oct. 1872.
 R. *Obsèques de T. G. le Constitutionnel* du 26 et du 27 oct. 1872.
 REVILLON Tony *L'Enterrement de T. G. le Corsaire* du 27 oct. 1872.
 REYER E. T. G. *Revue musicale du Journal des Débats* du 1^{er} nov. 1872.
 RUBIO Léon article sans titre *la Renaissance* du 2 nov. 1872.
 SAINT-VICTOR T. G. *le Moniteur universel* du 28 oct. 1872 et *l'Ordre* du 29 oct. 1872.
 SARCEY Francisque *Chronique théâtrale du Temps* du 28 oct. 1872 et du 31 août 1874 ; *les Enterrements du XIXe siècle* du 27 oct. 1872 ; *T.G. le XIXe siècle* du 25 oct. 1872.
 SHOP baron *T.G. le National* du 25 et du 26 oct. 1872.
 SILVESTRE Armand *Simple notes sur T.G. l'Opinion nationale* du 8 et du 10 nov. 1872 ; *T.G. l'Opinion nationale* du 25 oct. 1872 ; *T.G. : au cimetière Montmartre l'Opinion nationale* du 27

oct. 1872

ULBACH T.G. *La Cloche* du 25 oct. 1872.

VACQUERIE Auguste *Mort de T.G. le Rappel* du 25 oct. 1872.

VALADE Léon *Etude sur T. G. la Renaissance littéraire et artistique* du 9 nov. 1872.

VALENTIN Paul article sans titre *le XIXe siècle* du 26 oct. 1872.

VALTER Jehan *Mort de T. G. le Figaro* du 25 oct. 1872.

VASSY Gaston *La Mort de T.G. le Figaro* du 30 oct. 1872.

VILLEMÉR Marquis de (pseud. De Charles Yriarte) *Chronique l'Événement* du 3 nov. 1872.

WOLF Albert *Gazette de Paris le Figaro* du 30 oct. 1872.

ANONYMES *Chronique le Siècle* du 26 oct. 1872.

Chronique le Temps du 25, du 26 et du 27 oct. 1872.

Chronique du jour la République française du 27 oct. 1872.

Chronique quotidienne l'Ordre du 26 oct. 1872.

Les Funérailles de T.G. l'Opinion nationale du 26 oct. 1872.

Mort de T.G. le Constitutionnel du 25 oct. ; *la France* du 24 oct. ;

le Français du 24 oct. ; *la Patrie* du 25 oct. ; *le Petit Journal* du 25 oct. 1872.

Notes du Jour l'Avenir national du 25 et du 27 oct. 1872.

Obsèques de T.G. le Constitutionnel du 25 oct. ; *le Courrier de*

France du 26 oct. ; *la France* du 26 oct. ; *le Français* du 26 oct. ;

la Gazette de France du 27 oct. ; *la Gazette de Paris* du 26 oct. ;

la Liberté du 26 oct. ; *le Moniteur universel* du 26 oct. ; *le Petit*

Journal du 27 oct. ; *le Peuple souverain* du 27 oct. ; *la Presse* du

26 oct. ; *le Rappel* du 27 oct. ; *le Soir* du 26 oct. 1872.

Les On-dit le Rappel du 26 oct. 1872.

Revue des Journaux le Moniteur universel du 25 oct. 1872.

T. G. L'Avenir national du 25 oct. ; *le Français* du 25 oct. ; *le*

Moniteur universel du 27 oct. ; *la Patrie* du 26 oct. ; *le Petit*

Moniteur universel du 25 oct. ; *l'Unité française* du 8 nov. 1872.

T.G. au cimetière Montmartre l'Espérance du 27 oct. 1872.

T.G. : le poète et le feuilletoniste le Petit Moniteur universel du

26 oct. 1872.

ARTICLES SANS TITRE : le 20 oct. 1872 *Le Rappel*. Le 24 oct.

1872 *le Courrier de France* ; *le Journal officiel* ; *le National* ;

l'Opinion nationale ; *l'Ordre* ; *la Patrie* ; *la Presse* ; *le Siècle* ;

le Temps. Le 25 oct. 1872 *le Constitutionnel* ; *le Courrier de*

France ; *l'Événement* ; *le Figaro* ; *le Journal de Paris* ; *la*

République française ; *le Siècle* ; *l'Univers*. Le 26 oct. 1872 *le*

Gaulois ; *le Journal officiel* ; *le Moniteur universel* ; *Paris*

Journal ; *le Temps*. Le 27 oct. 1872 *l'Événement* ; *le Figaro* ; *la*

France ; *le Journal de Paris* ; *la Liberté* ; *le Soir*. Le 28 oct.

1872 *le Constitutionnel* ; *le Figaro* ; *la Gazette de France* ; *le*

Pays. Le 29 oct. 1872 *l'Événement* ; *le Figaro*. Le 1^{er} novembre

1872 *le Bien public*.

Claudine LACOSTE

NOTES

1. Pour le début de l'article, voir N° 1 du Bulletin de 1879.

2.

Relevé et classement effectués :

[131]

SUPPLEMENT AU DOSSIER AMERICAIN SUR THEOPHILE GAUTIER

Le premier numéro du *Bulletin de la Société Théophile Gautier* (1979) contient un dossier américain sur Gautier. J'ai préparé ce compte rendu de perspectives critiques nord-américaines sur l'auteur et son œuvre en vue d'offrir aux gautiéristes un outil modeste pour faciliter leurs recherches. Grâce aux collègues qui m'ont communiqué dès lors des précisions et des renseignements supplémentaires, j'ajoute les études suivantes au dossier en espérant que la documentation qui en résulte sera plus détaillée et plus complète que l'originale.

ERREURS

Je tiens d'abord à rectifier quelques erreurs qui ont paru dans le dossier. Le schéma des contes de Gautier, proposé par J. LOWIN se trouve dans le deuxième volume du *French Literature Series* (1875). Ce volume, édité par Ph. GRAND, est consacré au conte français. L'article de D. BURNETT sur la préface de *Mademoiselle de Maupin* paraît dans le septième volume de la même série. F. HENRY édite ce dernier volume qui s'occupe des manifestes et des mouvements littéraires.

PRECISIONS

J. LOWIN me signale que son article « Racine et Gautier : De la polémique à la poésie », déjà mentionné sous un titre moins précis dans le Dossier, paraîtra cette année dans les *Cahiers raciniens*.

La séance de la réunion nationale du MLA organisée par quelques gautiéristes américains a eu lieu à San Francisco au mois de décembre 1879. Les quatre communications se proposent de déceler le rapport de la théorie esthétique et de la pratique poétique chez Théophile. Les collaborateurs et leurs sujets : Claude-Marie SENNINGER, *España : A mi-chemin entre la Comédie de la Mort et Emaux et Camées* ; Jon HASSEL, « Gautier and the Esthetics of the Petit Cénacle » ; Thérèse Dolan STAMM, « *Gautier and French Illustration* » (examine les rapports Gautier-Gavarni et l'appui de Théo pour la caricature comme genre artistique) ; et Joe LOWIN, « *The Alternating Frameworks of Gautier's 'Albertus'* ». Une trentaine de collègues se sont privés des plaisirs nocturnes de la ville admirable qu'est San Francisco pour assister à la séance, et une autre vingtaine qui n'ont pas pu venir ont demandé une copie écrite des communications.

ADDITIONS

Il y avait des lacunes inévitables dans la première version du dossier et il faut tenir compte de quelques études américaines importantes qui n'y figurent pas.

Un cas capital, c'est la thèse d'Edwin BINNEY, *Les Ballets de Théophile Gautier* préparée sous la direction de R. JASINSKI. Parue chez Nizet en 1968, cette étude très détaillée nous rappelle la valeur esthétique et psychologique des douze libretti composés par Gautier et fournit une documentation précieuse sur cet aspect important de son œuvre artistique.

Un article de J. LOWIN, paru en 1974 dans *Romance Notes* (vol. 16) mérite également notre attention. Ce dix-neuviémiste prolifique de New York (Touro College) y publie deux lettres à Carlotta Grisi où il s'agit de la composition de « Spirite ».

VIENT DE PARAITRE

Plusieurs critiques américains, dont les recherches occupent une place considérable dans le dossier américain sur Gautier viennent de publier de nouvelles analyses.

Ross CHAMBERS poursuit son analyse des représentations métaphoriques du texte

littéraire chez Gautier et d'autres poètes du dix-neuvième siècle dans « *Pour une poétique du vêtement* » (*Michigan Romance Studies*, Vol. 1, 1980). Chez quelques poètes, le vêtement de la femme devient moyen de rendre sensible un vide esthétique au fur et à mesure que le corps féminin de la Muse s'efface. Dans « *La robe pailletée* » de Gautier, nous voyons une représentation de la robe-texte, composition autonome, grâce à la mort du référent corporel, la femme elle-même. CHAMBERS conclut qu'« avant Mallarmé, personne... n'avait saisi plus clairement que Gautier le fulgurant principe de l'autonomie de l'écriture ni aperçu la liberté créatrice qui s'ensuit. »

Albert SMITH a récemment fait paraître deux études sur l'œuvre en prose de Théophile. Dans « *Mademoiselle de Maupin Chapter IX: Plot, Character and Literary*, » (*Kentucky Romance Quarterly* 25 (1978), l'auteur de *Théophile Gautier and the Fantastic* examine le rôle narratif que joue l'épisode célèbre de la mise en scène de *Comme il vous plaira* dans la structure de *Maupin*. SMITH y trouve des éléments qui témoignent du désir de Théophile d'écrire un « roman fantasque ».

Une deuxième étude (*Neophilologus* 63 (1979) aborde la question du mythe du héros chez Gautier, Hoffmann, et Queneau. A la lumière de la thématique du voyage intérieur, SMITH compare *Die Minen zu Falun* avec le libretto du *Preneur de rats de Hameln* pour illustrer l'importance chez Gautier de cette source archétypale d'inspiration. Richard GRANT (Cf. la première version du dossier) a bien remarqué des manifestations de cette structure dans les poésies narratives de Gautier, surtout dans *España* et l'article de SMITH nous a fait penser également au personnage de don Juan dans *La Comédie de la mort*.

La technique narrative de Gautier intéresse également J. LOWIN qui publie une étude des contes dans *Nineteenth Century French Studies* (vol. IX, 1980), « *The Dream Frames in Gautier's Contes Fantastiques* » dégage, par rapport aux théories de Goffman et d'autres psychologues de la perception, l'emploi narratif qu'y fait Gautier du rêve.

TRAVAUX EN COURS

Parmi les projets actuels des gautiéristes américains, je voudrais mentionner la thèse en préparation de Joël GOLDFIELD à Bandels University (Massachusetts). Ce jeune dix-neuviémiste interprète le thème de la violence chez Gautier et Hoffmann. Nous comptons voir les fruits de sa recherche dans un prochain avenir.

A. SMITH fait actuellement des recherches sur le théâtre fantasque ou comédie romanesque, au 19^e siècle. L'étude envisagée dit-il, « donnera une place capitale à Gautier, comme théoricien du genre et comme auteur de pièces romanesques. »

En dernier lieu, D. BURNETT prépare une analyse de l'influence du peintre anglais John MARTIN, sur la « composition de « Notre-Dame » (*Comédie de la mort*). Cette communication fera partie d'une séance sur « l'Architecture gothique et les images littéraires au 19^e siècle » lors du colloque des dix-neuviémistes américains en 1980.

D. BURNETT.

THEOPHILE GAUTIER AU JAPON

L'introduction au Japon de l'œuvre de Théophile Gautier remonte aux environs de 1900. *Le mouvement du symbolisme dans la littérature française* par Arthur Symons et le long séjour au Japon de Lafcadio Hearn, connu pour un traducteur de Gautier en anglais, ont élargi sa diffusion. Ces deux éléments ont exercé une grande influence sur nous, mais ont trop mis l'accent sur le côté « l'art pour l'art », sur le satanisme et le fantastique, au détriment de la diversité de l'œuvre.

A partir des années 1940, M. Kazuo Watanabe et M. Teinosuke Tanabe ont commencé à faire connaître l'image authentique de Théophile Gautier. Plusieurs œuvres sont traduites en japonais :

Emaux et Camées, par Isoo Saïto, éd. Heibonsha.

Le Capitaine Fracasse, par Teinosuke Tanabe, éd. Iwanami.

Mademoiselle de Maupin, par Teinosuke Tanabe, éd. Hakusuisha.

Le Roman de la momie, par Teinosuke Tanabe, éd. Kokusho-kankokai.

Histoire du romantisme, par Kazuo Watanabe, éd. Fuzanbo.

Contes fantastiques, par Tanamura Shinji et Koyanaghi Yasuyoshi, éd. Sodosha.

Nouvelles, par Teinosuke Tanabe, éd. Shikaisha.

(Parmi ces éditions, il y a quelques livres complètement épuisés.)

– Hajimé Ohama, « A propos de la *Préface de Mademoiselle de Maupin* », *Géibun-Kenkkyu* (Bulletin de la Saociété Kéio), n° 13, 1962.

– Imura Minako, « Sur Théophile Gautier », *Bulletçin de l'Université des jeunes filles de Tokyo*, juillet 1971-mars 1972.

– Imura Minako, « La critique culturelle de Théophile Gautier », « *Gakuto* » (Revue mensuelle) août 1972.

– Nishi Setsuo, « La *Préface de Mademoiselle de Maupin* » Idem.

– Kurachi Tsuneo, « Théophile Gautier et les décadents japonais », Idem.

– Imura Minako, « Nerval et Gautier », « *Schicho* » (revue trimestrielle), été 1972.

– Imura Minako, « Où est la petite fleur bleue ? », *Cahier des études françaises* n° 1, nov. 1972.

– Furuno Kiyoto, « Théophile Gautier et Hachisch », « *Gakuto* », avril 1973.

– Imura Minako, « Au-delà du ciel bleu », *Cahiers des études françaises* n° 2, nov. 1973.

– Imura Minako, « Les Willis. Autour du ballet *Giselle* », *Cahier des études françaises* n° 4, nov. 1975.

– Kimata Sho, « Les contrastes dans les premières œuvres de Théophile Gautier » *Etudes de langue et littérature françaises* n° 35, 1979.

Sho KIMATA.

[137]

BIBLIOGRAPHIE

CHAMBERS Ross : *La Comédie au château* (Corti, 1971), *Le poète fumeur* (*Australien Journal of French Studies*, XVI, 1-2, 1979) ; *Pour une poétique du vêtement* (*Michigan Romance Studies*, 1, 1980).

DUPOUY Gaston : *Parenté et descendance de T. G. dans les Landes et ailleurs* (*Bulletin de la société de Borda*, Dax, 2^e et 3^e trimestres 1878).

LOWIN Joseph : *Dreams of Stone : Disengagement and Binding in Poetic Novels of T. G.* (these de doctorat, Yale, 1968.) *T. G. et ses juifs* (*Revue des Etudes juives*, 131, 1972). *Two ineditis of T. G. : Letters to Carlotta Grisi of his Novel Spirite* (*Romances Notes*, 16, 1974). *On classifying Gautier's Short Stories* (in Philip Grant édit. *The French Short Stories*, University of Carolina, 1975).

WHYTE Peter : *Deux emprunts de T. G. à Irving* (*Revue de Littérature comparée*, tome 40, 1966). *Gérard de Nerval inspireur d'un conte de G.*, (RLC tome 40, 1966).

SOUS PRESSE

LOWIN Joseph : *The Dream-Frame in Gautier's Contes fantastiques* (*Nineteenth-Century French Studies*, 9, 1980). *Racine devant Gautier: de la polémique à la "poésis"* (*Cahiers raciniens*, 1980).

RICHER Jean : *Etudes et recherches sur G. prosateur* (Nizet).

VOISIN Marcel : *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de G.* (éd. De l'université de Bruxelles).

EN PREPARATION

BERCHET Philippe : *Le Voyage en Espagne* de T.G. (Garnier-Flammarion).

BERTHIER Patrick : *Le Voyage en Espagne* de T. G. (Folio).

CASSABALOGLOU Maria : *T. G. et la Grèce* (Thèse de 3^e cycle, Paris IV).

CHAMBERS Ross : *La lecture comme hantise : « Spirite » et « le Horla »* (*Revue des Sciences humaines*).

DUPOUY Gaston : *Lexique pour servir à la lecture des œuvres principales de T.G.*

LOWIN Joseph : *Le dehors fait connaître le dedans : les cadres de l'«Albertus» de T.G. T. G. et ses fictions.*

EDITIONS RECENTES D'ŒUVRES DE

THEOPHILE GAUTIER

La Croix de Berny par Mme de Girardin, T.G., Joseph Méry et Jules Sandeau, Collection La Bibliothèque oubliée, juil-août 1980, (avec une erreur, car le roman est annoncé comme ayant paru en feuilleton dans *le Siècle* alors qu'il a paru dans *la Presse*)

Jettatura, la Bibliothèque oubliée, janv. 1980.

Mademoiselle de Maupin, notes et appareil critique de Jacques Robichez, collection Lettres françaises, Imprimerie Nationale, juil-août 1980.

Poèmes érotiques de T.G. et Paul Verlaine, Collection Aphrodite classique n° 85.

Le Roman de la momie, éd. Bibliothèque de prestige, Garnier, avril 1980.

Trio de romans, prés. De Pierre Laubriet, Slatkine Reprints fév. 1980.