

LA MILAN DE GAUTIER

GIOVANNA BELLATI
Università di Modena e Reggio Emilia

« J'ai toujours aimé Milan, cette ville si chère à Stendhal [...], cette ville où s'est écoulée votre enfance » : ainsi s'exprime Théophile Gautier dans une lettre à Carlotta Grisi écrite au début du mois d'août de 1869¹, en attendant de partir pour Genève et d'entreprendre avec elle un bref voyage en Italie. Le poète avait connu Milan une vingtaine d'années plus tôt, à l'occasion d'un bref séjour qui avait dû, à ce qu'il paraît, lui laisser une émotion assez profonde et durable. Une émotion qui se renouvelle dans son esprit bien des années plus tard, avec son amour pour Carlotta, revivifié par sa visite à Saint-Jean en octobre 1861² ; on doute pourtant qu'il ait beaucoup pensé à elle pendant son premier séjour à Milan en août 1850, car c'était l'époque de ses amours avec Marie Mattei, pour laquelle il avait entrepris ce voyage d'Italie. La promenade, évoquée dans la lettre à Carlotta, dans les « rues si propres » de Milan, doit s'entendre comme une rêverie, peut-être une de celles qui l'absorbaient si totalement, au dire d'Emile Bergerat, qu'aucun membre de sa famille n'osait le déranger, sachant qu'il se trouvait spirituellement avec la bien-aimée³.



1. Gaetano Gariboldi, Francesco Citterio, *Veduta di Milano*, aquatinte (milieu du XIX^e siècle)
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

De bien moindre importance par rapport au séjour à Venise, cette courte halte à Milan fait, naturellement, l'impression d'une simple parenthèse dans l'ensemble du voyage en Italie, et sollicite peu l'attention du lecteur d' *Italia*. C'est pourquoi nous aimerions proposer une relecture et une revalorisation de ce passage, tant d'un point de vue philologique que littéraire, en reconstruisant un cadre le plus exact et le plus complet possible de la visite de Gautier, et en nous efforçant de relire dans cette contextualisation, pour mieux les appréhender, ses impressions et ses descriptions de la ville⁴.

Le séjour à Milan, qui eut lieu vraisemblablement les 7 et 8 août⁵, n'est qu'une courte pause d'arrêt dans le voyage vers Venise. La visite de la ville occupe environ deux chapitres d' *Italia*, de la dernière partie du chapitre IV jusqu'à un peu plus du milieu du chapitre VI. Elle est donc très sommaire – ce que Gautier lui-même reconnaît au moment de son départ – et l'accumulation des choses vues en un laps de temps si réduit se lit en filigrane dans la densité de ce récit qui procède par blocs juxtaposés, traduisant le passage rapide et définitif d'un objet à un autre, alors que le récit vénitien, par exemple, montrera plutôt la flânerie, la promenade libre et détendue, les choses vues et revues qui deviennent familières et dont l'esprit se nourrit.

Un coup d'œil aux structures spatio-temporelles du récit sera aussi instructif relativement aux conditions de cette courte visite. L'espace du récit est fortement restreint, car l'itinéraire de Gautier ne sort pas du cadre de la *Piazza del Duomo* et de son environnement immédiat ; le deuxième jour seulement il se déplace hors du centre-ville, jusqu'à *Santa Maria delle Grazie*, dans le but de voir ce qui reste du *Cenacolo*, qu'il avait cru d'abord totalement disparu⁶. Quant à la structure temporelle, elle alterne la dilatation descriptive des moments « forts » à la synthèse typique des parties de raccord, technique qui montre les transferts assez rapides d'un centre d'intérêt à un autre. Si l'on mesure l'ampleur des blocs narratifs, il est aisé de constater que la visite du *Duomo* occupe hiérarchiquement la première place (cinq pages environ), suivie, par ordre d'importance, de la visite à *Santa Maria delle Grazie* (deux pages), de la description de quelques spectacles de théâtre (une page et demie), de la flânerie dans les rues du centre-ville (une page et demie) et de la description de l'hôtel (une page). Le cœur du récit est donc occupé par la visite de la Cathédrale et de sa place, à laquelle Gautier ajoute, par une sorte d'esprit de méthode, une brève flânerie dans les rues⁷ ; avec la description des spectacles, ensuite, il semble plutôt accomplir, de loin, son devoir professionnel de feuilletoniste. En revanche, la visite de *Santa Maria delle Grazie*, autre moment fort du séjour milanais, est de toute évidence un imprévu, une escapade à laquelle l'écrivain n'a pu résister, mais qui n'était pas inscrite au programme.

Le Gautier milanais fait donc figure de voyageur très pressé, au champ visuel assez limité ; à part l'excursion à *Santa Maria delle Grazie*, ajoutée au dernier moment, il évolue dans un espace qui n'est pratiquement constitué que par la *Piazza del Duomo*. Il se déplace sur les courtes distances qui relient son hôtel, la place, la rue « *degli Omenoni* » et les Jardins publics, parcourant ainsi un espace limité⁸, qui cependant s'ouvre largement vers le haut, avec l'ascension à la terrasse de la Cathédrale, et sur les alentours, avec la vision globale du panorama qu'on admire du haut de la plate-forme. L'espace se constitue donc, dans ce récit du séjour de Gautier à Milan, selon un contraste assez évident entre une surface close et limitée, connue et décrite avec une certaine précision, et un lieu élevé qui permet une vision vaste mais générale, un point de vue globalisant et par conséquent plus superficiel ou sommaire. En tout cas, c'est l'espace restreint et bien délimité de la *Piazza* et de ses environs qui tient lieu de cadre principal et tout à fait dominant.

Le récit se déroule par blocs juxtaposés, rendus évidents par les procédés de la dilatation et de la synthèse temporelles, qui montrent que le regard du voyageur se fixe sur quelques objets-clés et passe rapidement sur le reste. Rien d'étonnant à ce que les blocs fondamentaux soient constitués par le *Duomo*, *Santa Maria delle Grazie* et les spectacles (nous voyons une fois de plus s'allier les deux visages du Gautier artiste et du Gautier journaliste) ; notre voyageur s'accorde aussi, même dans sa hâte de reprendre la route pour Venise, le temps d'une courte flânerie dans les rues qui entourent la Cathédrale, pour ne pas déroger aux principes de son système de connaissance des lieux visités. Ce qui est peut-être plus surprenant, par rapport à l'ensemble de ce micro-récit, est l'attention pour l'hôtel, dont la description occupe une page entière, et dans lequel il reviendra presque vingt ans plus tard, dans son passage à Milan en compagnie de Carlotta.

On serait en droit de se demander, vu la brièveté du séjour et les caractéristiques du récit de Gautier, si cette visite de Milan a effectivement pu lui inspirer le sentiment profond qu'il exprime dans sa lettre à Carlotta de début août 1869. Milan ne lui avait certes pas déplu, mais la connaissance qu'il en avait eue

était restée assez limitée : on a plutôt l'impression qu'il aime Milan à travers Carlotta, que c'est la vue tout à fait intérieure et imaginaire de la petite milanaise qu'elle avait été, qui anime dans son cœur ce sentiment pour la ville lombarde, de laquelle Carlotta lui apparaissait vraisemblablement comme le *genius loci*. Plutôt que l'affection pour une ville qu'il avait finalement peu connue, nous lisons dans cette lettre une transposition de la tendresse pour la femme qui l'avait habitée.

MILAN EN 1850

La Milan dans laquelle Gautier arrive le soir du 6 août 1850 est une ville qui vit une situation politique d'extrême tension. Deux ans plus tôt, jour pour jour, les Autrichiens avaient repris possession de ce chef-lieu qui avait gagné son indépendance avec l'insurrection populaire des *Cinque Giornate*, mais dont la libération s'était révélée éphémère, ayant duré moins de cinq mois. Le 6 août 1848 les Autrichiens rentrent à Milan, après que des milliers de citoyens l'ont quittée, aussi bien pour éviter des représailles que pour manifester leur refus de l'occupation. Ce sont des années très sombres que Milan et la Lombardie s'apprentent à vivre : pendant la « décennie de résistance » qui s'écoule de 1849 à 1859, les Milanais expérimentent les effets d'une domination qui se fait de plus en plus dure, tout en continuant à exprimer une forme d'opposition plus ou moins latente et silencieuse mais obstinée.

Malgré une apparente indulgence pour les fauteurs des journées de mars, le gouvernement impérial frappe cruellement les Milanais par des impôts d'un poids insoutenable. Au mois de novembre 1848 le maréchal Radetzky annonce la levée d'une contribution extraordinaire de 20 millions de lires autrichiennes, à la charge de ceux qui avaient préparé ou aidé l'insurrection ; cet impôt est présenté comme une forme d'indemnisation des frais de guerre que l'Empire avait dû soutenir pour enrayer la révolte milanaise. Les principales familles aristocratiques – Litta, Borromeo, Casati, Greppi, Isimbardi – sont imposées pour des sommes qui vont de 80.000 à 500.000 lires, mais qui dans certains cas s'élèvent jusqu'à 800.000 lires ; Alessandro Manzoni doit verser la somme de 20.000 lires. Même l'Hôpital (*Ospedale Maggiore*) est taxé pour 300.000 lires, pour avoir recueilli et soigné des blessés. L'administration impériale ne se borne pas, cependant, à frapper l'aristocratie milanaise : les commerçants subissent l'imposition d'un prêt forcé d'un million et demi de lires autrichiennes⁹.

Le 2 décembre 1848, au moment de son intronisation, le jeune empereur François-Joseph¹⁰ réaffirme l'unité de l'Empire autrichien, ce qui sous-entend la décision de ne pas reconnaître l'indépendance du Lombardo-Veneto ; un édit du 30 décembre ordonne la rentrée des émigrés dans le délai d'un mois, sous peine de confiscation des propriétés et des biens personnels. Au cours de l'année 1849 la reprise d'actions militaires entre Piémontais et Autrichiens voit la défaite des premiers, suivie de l'abdication du roi Charles-Albert et de l'avènement de Victor-Emmanuel II. Les derniers foyers insurrectionnels, à Brescia, Rome, Venise, s'éteignent l'un après l'autre : la grande vague insurrectionnelle de 1848 semble avoir sombré dans un échec total.

À Milan la surveillance de la police est de plus en plus stricte, la répression devient brutale, les punitions sont souvent d'une cruauté inouïe et disproportionnées aux infractions commises. Au mois d'août 1849, un épisode suscite l'indignation générale : le 18, jour de l'anniversaire de l'empereur, Annetta (ou Teresa) Olivari, une ouvrière qui était en bonnes relations avec les officiers de l'armée d'occupation, expose une pièce de drap en guise de store aux couleurs de l'Autriche – noir et jaune – en signe de fête. Elle est huée par un groupe de manifestants rassemblés devant sa maison, qui sont arrêtés et condamnés à une peine qui, sans être des plus graves, est ressentie comme particulièrement dégradante : la *bastonatura* en public. L'exécution de la sentence a lieu sur la place du Château ; parmi les condamnés il y avait aussi deux femmes¹¹. La police autrichienne ajoute la dérision à la cruauté, mettant à la charge de la municipalité les frais de l'exécution – que le *podestà* refusera de payer – ; l'épisode aura l'effet d'exaspérer l'indignation citadine et d'attiser une haine profonde contre l'occupant.

C'est ainsi que Milan s'achemine vers la « décennie de résistance », pendant laquelle une forme d'opposition surtout passive et plus ou moins latente s'installe durablement, jusqu'à déboucher sur la deuxième Guerre d'Indépendance en 1859. Une sorte de guerre froide commence contre les Autrichiens, avec lesquels les Milanais évitent progressivement toute sorte de contact : ne pouvant agir militairement, ils combattent l'occupant avec l'arme de l'isolement social, fermant devant lui les portes des salons et des

associations citadines. Les groupes politiques reprennent une activité qui pour être secrète n'est pas moins vive et fervente, et qui s'exprime aussi à travers la presse, par exemple avec la fondation du *Crepuscolo* dirigé par Carlo Tenca, qui sera l'âme du patriotisme lombard pendant la décennie de résistance. Le témoignage de première main de Giovanni Visconti Venosta¹² nous représente cette époque comme une page du *Risorgimento* italien – et spécialement lombard – non moins glorieuse que le *Cinque Giornate* ; les jeunes gens comme lui – qui avait dix-huit ans en 1849 – cultivent un sentiment d'abnégation, de discipline et de dévotion patriotique illimitées¹³. L'impression qu'on a en lisant ces pages est celle d'une attente vigilante chez les patriotes lombards, pour lesquels, si l'action est pour l'instant impossible, l'espoir reste toujours vivant, et qui s'imposent la tâche de se tenir prêts à une intervention matérielle qu'ils croient inévitable et prochaine.

Telle est la situation politique dans le chef-lieu lombard au moment de la venue de Gautier ; toutefois, notre auteur n'en eut que très partiellement conscience, d'un côté parce qu'il faisait peu d'attention à la politique, d'un autre côté parce qu'il était objectivement difficile de se rendre compte de cet état de choses pour un étranger qui n'était que de passage. Les allusions aux Autrichiens sont rares dans le bref récit consacré à Milan ; leur première apparition a lieu à la douane de Sesto Calende, mais Gautier et son compagnon – son ami Louis de Cormenin – sont traités avec politesse, leurs passeports et bagages sont contrôlés assez rapidement et ils ne doivent pas subir les « tracasseries » rapportées dans quelques récits de voyageurs. N'empêche que Gautier note, assez finement, la rapidité du gouvernement à prendre des renseignements sur les voyageurs, et la précision avec laquelle ces renseignements mêmes sont reportés dans les registres ; l'attitude particulièrement soupçonneuse de la police ne lui échappe donc pas :

Cependant, malgré cette aménité de formes, nous devons dire que notre signalement était déjà arrivé de Paris et recopié sur tous les registres ; nous avons pourtant voyagé avec rapidité, ne nous étant arrêté qu'un seul jour à Genève (éd. cit., p. 57)

La présence des troupes impériales est d'ailleurs très visible et la surveillance qu'elles exercent assez étouffante, même aux yeux d'un étranger. Gautier ne manque pas de tracer un bref portrait du soldat autrichien dans lequel, malgré son équanimité coutumière, percent un sentiment de désagrément et un penchant discret pour la cause italienne :

On rencontre fréquemment sur ce chemin, soit par petits groupes, soit isolés, ou dans des fourgons d'artillerie, des soldats autrichiens qui vont et viennent ; ils ont l'air triste et doux, et semblent atteints de nostalgie. Malgré leur maintien réservé, ils produisent, même sur l'étranger, un effet désagréable ; il est douloureux de voir le bec de l'aigle d'Autriche au flanc de cette belle contrée, et pourtant les vainqueurs n'affectent pas l'allure triomphante et superbe ; on dirait même qu'ils cherchent à se dissimuler et à tenir le moins de place possible ; mais le flegme allemand est incompatible avec la vivacité italienne : c'est une question d'antipathie autant que de patriotisme (éd. cit., p. 58).

En revanche, pendant sa promenade dans les rues du centre-ville, Gautier aura lieu de s'étonner au sujet de la libéralité du gouvernement autrichien dans la diffusion libraire et les représentations théâtrales.

L'ARRIVEE A MILAN

Gautier entre dans Milan par la porte la plus grandiose que la ville possède à l'époque, constituée par l'Arc du Simplon ou Arc de la Paix. La description qu'il en donne est très sommaire et n'exprime pas d'admiration particulière pour ce monument, qui le frappe surtout pour ses dimensions colossales : en connaissait-il l'histoire, qui pour un français pouvait comporter une note mélancolique ou quelque peu pénible ? La construction de l'Arc remonte en effet à l'époque napoléonienne, et fait partie d'un projet de revalorisation de l'aire, très vaste, que la démolition de l'ancienne forteresse – décrétée par Napoléon en 1801 – avait libérée. Après la construction de la route du Simplon, la porte homonyme devient l'entrée principale de la ville, idéalement tournée vers Paris : il est donc naturel qu'elle soit décorée de manière à acquérir aussi une fonction célébrative de la personne et des entreprises de l'empereur. Mais l'érection de l'Arc – commencée en 1807 sous la direction de l'architecte Luigi Cagnola – doit être interrompue en 1814, et les mutations historiques qui surviennent ne permettent pas de continuer et de terminer la

construction en restant fidèles aux premiers auspices. C'est pourquoi, après la restauration du pouvoir autrichien, l'Arc sera achevé, mais ses sculptures seront dédiées aux empereurs François et Ferdinand d'Autriche : ainsi, l'œuvre qui avait été conçue pour immortaliser les triomphes de Napoléon deviendra, à l'opposé, une représentation de sa défaite et une glorification de ses adversaires.

Les publications de l'époque ne manquent pas de renseigner sur l'histoire du monument et sur les changements qu'on lui a fait subir¹⁴ : les scènes historiques représentées dans les bas-reliefs montrent, en effet, la bataille de Leipzig, la rencontre des souverains alliés, la paix de Paris, le Congrès de Vienne, la fondation du Royaume du Lombardo-Veneto, et ainsi de suite. Certaines scènes ont été modifiées pour convenir à la nouvelle célébration : le bas-relief de la capitulation de Dresde, par exemple, devait initialement figurer la victoire d'Ulm, celui de l'occupation de Lyon devait représenter l'entrée de Napoléon à Berlin. Gautier n'était peut-être pas au courant de ces faits concernant la construction de l'Arc de la Paix, et il n'est même pas en mesure, probablement, de déchiffrer les narrations monumentales¹⁵ ; toujours est-il que le temps qu'il lui consacre est très réduit, sa description très générique¹⁶, et que, finalement, son admiration pour ce chef-d'œuvre de l'architecture publique milanaise est à peu près nulle.



2. Francesco Citterio, Filippo Naymiller, *L'Arc de la Paix à Milan*, aquatinte (1850 env.)
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Il en est de même pour la Place d'Armes et pour l'Amphithéâtre, dont il ne remarque, une fois de plus, que les proportions gigantesques ; le Château, utilisé comme caserne à l'époque, n'attire pas non plus son attention, qui, en revanche, se concentre immédiatement, même de loin, sur la Cathédrale. De tous ces monuments plus ou moins grandioses qu'il voit ou qu'il entrevoit, le *Duomo* est en effet le seul qui soit, dès le premier moment, évoqué par une image poétique, qui rend compte de la première impression et de l'émotion suscitée chez le voyageur, et qui restera dominante même dans ses descriptions successives de l'église. Il s'agit de l'image du « filigrane d'argent », qui dans ses différentes variantes (gigantesque dentelle de marbre blanc, guipure d'argent) sera toujours centrée sur la réunion de deux notions particulièrement chères à Gautier, et qui avaient pour lui une valeur esthétique – la légèreté et la blancheur – :

au fond s'élève le vieux château, et plus loin se découpe sur le bleu du ciel, comme un filigrane d'argent, la blanche silhouette du dôme qui n'a aucunement le contour d'une coupole ; mais dôme, en Italie, est le terme générique, et n'implique pas l'idée de coupole (éd. cit., p. 59).



3. Francesco Citterio, Filippo Naymiller, *Le Dôme à Milan*, aquatinte (1850 env.)
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Les premières impressions qu'il ressent très nettement à son entrée dans la ville sont surtout la vitalité et le sens de grandeur qui s'en dégage : Milan lui apparaît comme une « capitale vivante », ce qu'il considère comme « une chose rare en Italie, où il y a tant de villes mortes » (éd. cit., p. 59). L'image et la notion de « villes mortes », que Gautier n'explique pas, pourraient être une réminiscence (ironique ?) du *Voyage en Italie* de Jules Janin, pour lequel les villes italiennes n'étaient plus que des ruines d'une splendeur passée¹⁷. Cette vision vaguement fantastique et hallucinatoire est encore reprise dans le récit de Jacob de La Cottière, qui accentue le motif de la ville morte jusqu'à en faire le titre de son ouvrage¹⁸ ; dans la préface « Au lecteur », cet auteur explique toutefois le concept, qui semble surtout lié à la situation politique de l'Italie. Gautier lui-même s'était servi de cette expression dix ans plus tôt, en parlant de Cordoue et en la comparant à Séville¹⁹ ; quoiqu'il en soit, la première impression qu'il a de Milan, dès son arrivée, est celle d'une ville pleine de mouvement et de vitalité, et qui mérite le nom de capitale. Tout lui apparaît « grand, régulier, majestueux, un peu emphatique même » (éd. cit., p.59) ; cette impression de grandeur est probablement due au fait qu'il traverse les rues les plus élégantes du centre-ville, mais en effet l'apparence luxueuse est un aspect de la vie milanaise que même les autochtones ne passent pas sous silence. Voici quelques observations « de l'intérieur » qui confirment les impressions générales de Gautier sur la magnificence milanaise ; elles sont tirées d'une description de Milan parmi les plus réputées de cette époque :

La gente di grado è troppo somigliante per tutto, sicché possa distinguersi la fisionomia della milanese; colta del resto, gentile [...]; il suo gusto dello sfarzo e del teatrale si manifesta negli ornamenti delle case, in tante prospettive, nelle dipinture delle sale; che più? Sin nelle pompe funebri, ove in catafalchi d'un giorno si spendono le 20, le 30 mila lire²⁰.

Il crescente desiderio del bene stare materiale rivela in queste comode abitazioni, [...] nel gusto dei fiori e degli addobbi sino all'eccesso²¹.

Le grand nombre de colonnes, d'architraves et d'édifices richement décorés, qui attirent l'attention de notre voyageur, est également témoigné par les historiens de Milan, selon lesquels on peut compter 800 nouvelles maisons bâties dans la ville entre 1834 et 1844. Ces maisons sont souvent pourvues de grandes cours embellies par des colonnades, si bien que Milan pouvait à juste titre être appelée « *la città delle colonne* » – la ville aux colonnes – : il paraît qu'on pouvait en dénombrer jusqu'à 39.000²². Ce goût parfois excessif de l'ornementation pouvait être lié à un reste de « *secentismo* », dont Gautier reconnaît instinctivement l'héritage quand il définit l'aspect de Milan comme « quelque chose entre Madrid et Versailles » (éd. cit., p. 59).

Un certain « espagnolisme » lui apparaît aussi dans l'usage de stores bigarrés aux fenêtres et dans la mode du voile ou de la mantille²³, dont les Milanaises, particulièrement celles des classes moyennes, ont l'habitude de couvrir leur tête et leurs épaules :

Les femmes de la classe moyenne ou qui ne sont pas en grande toilette portent le mezzaro, espèce de voile noir qui joue la mantille à s'y tromper ; l'illusion serait presque complète si les Autrichiens ne venaient la détruire (éd. cit., p. 59).

Cette particularité dans la toilette des femmes est d'ailleurs témoignée par nombre de récits de voyageurs, qui ont des mots admiratifs pour « le long voile noir » qui « relève l'éclat de leur teint », pour la « mantille légère ornant une chevelure d'ébène », et qui parfois, comme Gautier, remarquent un air espagnol chez les jeunes filles « coiffées de la mantille noire comme des Andalouses »²⁴.



4. *Dame milanaise*, d'après Jules Gourdeau, *L'Italie*, Paris, Hachette, 1877
(Site gallica.bnf.fr)

La première impression générale du chef-lieu lombard, toute centrée sur le sentiment d'une somptuosité monumentale et quelque peu écrasante, est couronnée par l'arrivée de Gautier à l'Hôtel de la Ville, qui lui avait été recommandé comme le « meilleur de Milan ». Cet hôtel – tantôt indiqué sous ce nom, tantôt sous celui de *Albergo de la Ville*, *Albergo della Città* ou même de *Albergo Bairr*, d'après le nom de son propriétaire – était situé sur le *Corso Francesco*, face à l'église de *San Carlo*. Gautier indique la rue sous son ancien nom de *Corsia de' Servi*, mais il semble que sa dénomination ait été assez incertaine à l'époque.

La rue, qui longeait le côté Nord de la Cathédrale et continuait vers *San Babila*, s'appelait *Corsia de' Servi* d'après le nom du couvent de *Santa Maria de' Servi* qui s'y trouvait anciennement ; à partir de 1825 et pendant une dizaine d'années, elle fut l'objet d'importants travaux d'élargissement et de réaménagement, après lesquels elle prit le nom de *Corso Francesco* en l'honneur de l'empereur d'Autriche François 1^{er}²⁵. N'empêche que dans plusieurs guides et plans de l'époque elle continue d'être indiquée sous le nom de *Corsia de' Servi*, et qu'elle le sera encore beaucoup plus tard²⁶ : s'agissait-il simplement d'une habitude lente à mourir, ou bien faudrait-il comprendre que l'ancien nom subsistait dans l'usage populaire parce que le changement n'était pas bien vu par tous les Milanais ?

Quoiqu'il en soit, pour régulariser le plan de la rue, le couvent et l'église *dei Servi* sont démolis, et à leur place est édifiée l'église de *San Carlo al Corso*, petit temple qui est l'un des derniers exemples d'architecture religieuse néoclassique à Milan et en Italie. L'église, terminée en 1847, est à peu près tout ce qui reste aujourd'hui du *corso* tel que Gautier avait pu le voir en 1850 ; en face se dressait l'Hôtel de la Ville, qui avait dû lui aussi subir des remaniements considérables²⁷. Des gravures d'époque nous le

montrent en effet à des moments différents de son histoire : une première image, publiée en 1840, le représente tel qu'il devait être encore dans les dernières années de la décennie 1830 – un édifice assez simple, flanqué de boutiques, qui était certes réputé puisque tous les guides le signalent comme l'un des premiers hôtels de la ville, mais qui n'avait rien de la grandeur et du luxe décrits par Gautier.



5. Louis Cherbuin, *Corso Francesco à Milan et Hôtel de la Ville*, aquatinte
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Une deuxième image, datée de 1850, nous le montre tel que Gautier avait dû le connaître : on voit qu'il a été surélevé et agrandi, que la façade est enrichie et que tout son aspect est changé ; c'est de cette reconstruction que parle vraisemblablement Raffaele Bagnoli, qui a dû être si importante, dans le cadre du renouvellement de l'ancienne rue, qu'elle a pratiquement été considérée comme une première édification.

Projeté par Gerolamo Rovaglia, cet immeuble remarquable pour son élégance et fréquenté par une clientèle d'élite fut presque complètement détruit sous les bombardements d'août 1943. Sa réputation d'édifice notable est prouvée par sa mention dans le catalogue des bâtiments détruits par les incursions aériennes des Alliés, dont Milan fut l'une des cibles principales, et qui eurent comme conséquence la disparition d'un nombre impressionnant d'immeubles publics et privés. L'Hôtel de la Ville est signalé dans le catalogue des bâtiments privés entièrement détruits ou si gravement endommagés qu'ils n'ont pu être récupérés : une note précise que la « belle façade » avait survécu, ainsi que le rez-de-chaussée, mais que toutes les autres parties de l'édifice étaient perdues²⁸. Un Hôtel de la Ville existe encore aujourd'hui à Milan, qui a été bâti au cours des années 1960 non loin de l'ancien emplacement²⁹ ; mais, en dehors du

fait que c'est toujours l'un des hôtels les plus luxueux de la ville, il n'a plus rien de commun avec celui qui avait hébergé Gautier.

D'autres voyageurs plus ou moins célèbres ont séjourné ou fait une halte dans cet établissement, sans, toutefois, en donner une description aussi détaillée que Gautier³⁰. Ce qui frappe surtout notre auteur, c'est la somptuosité, la richesse des matériels employés et la profusion des décorations, qui rendent cet édifice une demeure digne d'un prince : il met en valeur la façade ornée « de pilastres, de consoles et de bustes de grands hommes de l'Italie », l'escalier revêtu « de marbre, de stucs et de peintures d'une richesse inouïe », le plafond aux peintures éclatantes et les chambres décorées des manières les plus variées³¹. Mais c'est surtout la salle à manger qui lui coupe le souffle : avec ses « huit cariatides colossales », son « plafond à compartiment d'une richesse folle », et tous ses autres détails fastueux, elle lui apparaît finalement « d'un luxe écrasant ». Il semble, en fait, que Gautier éprouve plus d'étonnement que d'admiration pour cet édifice impressionnant, dont la richesse invraisemblable pouvait résulter lourde et fastidieuse ; il ne qualifie jamais de beau aucun des aspects qu'il décrit, mais il utilise plutôt les adjectifs de « recommandable, étonnant, étrange, royal », tout en louant sans réserves le service irréprochable et les prix modérés.



6. Frères Bramati, *Hôtel de la Ville et Place Saint-Charles à Milan*
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Il est certain que, malgré les quelques ambiguïtés de l'éloge, les propriétaires de l'hôtel ont su gré à Gautier de lui avoir consacré une page d'*Italia*, ce qui est attesté au moment du deuxième passage à Milan de l'écrivain, en 1869, lorsque le fils du précédent *conduttore*, Giovanni Bairr, le reconnaît et lui réserve un traitement de faveur :

Nous sommes à Milan, hôtel de la Ville, comme tu le vois par le timbre de ce papyrus. J'avais autrefois passé par cet hôtel qui est superbe et dans mon volume d'*Italia*, j'en avais fait une jolie description accompagnée d'éloges pour l'aménité des maîtres et la bonne nourriture. On nous avait d'abord fourré (*sic*) dans des chambres assez ordinaires,

mais quand on a vu mon nom sur le registre, le maître de l'hôtel, qui est le fils du précédent, est venu se confondre en excuses et nous a fait donner des appartements de princes, des dîners faits exprès à la milanaise, envoyé chercher une calèche d'ambassadeur, choisi des cigares exquis et nous a comblés de toutes les gentillesse imaginables. Il nous a même donné le volume d'*Italia* où est l'article – à vingt ans de distance, trouver un aubergiste reconnaissant de père en fils, c'est rare et ce beau trait mérite d'être cité. La note que j'appréhendais formidable est juste ce qu'il faut pour que je puisse dire que j'ai payé. Nous avons mené une vie de satrape pour ainsi dire à l'œil³².

Si le nom de Gautier n'a pas été oublié vingt ans après son passage, c'est peut-être qu'il avait servi aussi de publicité à l'Hôtel de la Ville ; le volume d'*Italia* précieusement conservé montre que l'article publié par ce voyageur d'élection avait été un motif d'orgueil pour la famille Bairr, qui ne s'était pas formalisée pour la pointe d'ironie que l'éloge pouvait contenir – ou ne l'avait même pas perçue.

Que l'article de Gautier ait ou non servi à augmenter la réputation de l'établissement, quelques témoignages postérieurs au voyage de notre écrivain évoquent l'Hôtel de la Ville dans des termes élogieux. C'est le cas de Louise Colet, qui y séjourne en novembre 1859, tout en remarquant surtout l'aspect agréable et la politesse du fils du propriétaire :

je traverse *il Corso francese* et descends au bel hôtel *de la Ville*, tenu par une famille suisse. Un des fils, jeune gentleman blond, à tournure de vignette anglaise, reçoit les voyageurs avec une bonne grâce exquise³³.

Touriste plus obscur, Jean Caussade y passe également, et tout en consacrant deux pages assez insignifiantes à Milan, il ne manque pas de mentionner l'hôtel, qu'il qualifie de « magnifique » :

Nous sommes descendus à l'Hôtel de la Ville, magnifique et grand hôtel situé sur le Corso, et où l'on trouve tout le confortable d'une maison de premier ordre³⁴.

Quelqu'un l'évoque même sans y aller, à cause d'un prix qui, dans ce cas, semble trop élevé :

L'*hôtel de la Ville* et l'*Albergo del Re* sont les deux meilleurs hôtels de Milan ; le premier est situé dans le Corso, en face de la jolie petite place de *San Carlo* : il paraît qu'on y est très bien, mais à des prix fort élevés³⁵.

Aucun voyageur, parmi ceux dont nous avons lu les récits, ne donne cependant de détails sur l'aspect de l'hôtel³⁶. Pour retrouver une description semblable à celle de Gautier, de cet établissement qui jusqu'à sa disparition violente fut considéré comme un édifice de prestige dans la ville, il faut se reporter aux pages que l'historien Ettore Verga a écrites dans son charmant essai *A Milano con Carlo Porta*, dans lequel il nous entraîne dans un voyage imaginaire à travers les quartiers disparus qui avaient été familiers au poète milanais. Le point de vue est pourtant différent, puisque l'historien met en valeur les multiples confort que l'hôtel offrait à ses clients, plutôt que son aspect esthétique :

Nell'albergo della Città (Ville), sulla Corsia dei Servi al n. 607, rimesso a nuovo nel 1817, ogni camera aveva la sua retrocamera a doppia uscita; ad ogni "stanza dei padroni" ne era annessa una pel servitore ed una per la cameriera, nonché un camerino con due condotti d'acqua "a tromba" all'uso inglese. V'era servizio di carrozze di città e grande scuderia, bagni "naturali, artificiali e medicati", "officina da parrucchiere, da barbiere e da fabbro", dispensa di liquori e di caffè. L'edificio fu poi riformato nel 1848 dall'architetto Rovaglia che lo ridusse allo stato attuale³⁷.

LA VISITE DU *DUOMO*

La *piazza del Duomo*, telle qu'elle apparaissait au milieu du XIX^e siècle, était loin de ressembler à celle qu'on voit aujourd'hui. La vaste esplanade qui de nos jours sert de cadre à la Cathédrale était en partie occupée par des groupes d'édifices qui ont été abattus lors des grands travaux de réaménagement postérieurs à l'unification nationale. En particulier, le long du côté Nord de la place se dressait l'ancien *Coperto dei Figini*, bâti au XV^e siècle et déjà fort changé à l'époque du voyage de Gautier : son aspect originaire ne se reconnaissait plus que dans les arcades du rez-de-chaussée, tandis que les étages supérieurs avaient pris l'aspect pittoresque qu'on voit dans plusieurs tableaux et gravures, avec leurs balcons en fer forgé et les stores multicolores. En face du *Coperto dei Figini*, de l'autre côté de la place, se trouvait le non moins pittoresque quartier du *Rebecchino*, constitué d'un pâté de maisons qui tirait

son nom d'un célèbre restaurant, mais dans lequel rôdaient aussi des individus peu recommandables. Ces constructions rendaient irrégulière la forme de la place et cachaient en partie la perspective de la Cathédrale ; l'affirmation de Gautier sur les guides touristiques n'est que trop vraie³⁸, du moment que presque tous déplorent les dimensions trop exigües de la place, son irrégularité et la présence de bâtiments qu'on voudrait faire disparaître. Le *Manuel du voyageur en Italie* publié chez Giegler en 1818, formule le jugement en des termes qui seront ponctuellement repris dans des guides successifs :

Les places de Milan sont, en général, sans décoration et très irrégulières dans leur forme. Celle du Dôme est assez longue, mais pas assez large ; un seul de ses côtés est garni d'une galerie où l'on étale ce que la mode invente de plus précieux ; mais les autres côtés et l'ensemble ne répondent pas à la façade du Dôme ; et cette irrégularité est trop frappante, pour ne pas choquer au premier coup d'œil »³⁹.

Les guides des voyageurs, publications en série qui souvent reprenaient telles quelles d'importantes parties d'œuvres précédentes, ont parfois reproduit ce passage, qui se trouvait identique, par exemple, dans le Guide Richard que Gautier avait sur lui dans son voyage en Italie⁴⁰. Les publications italiennes étaient encore plus explicites et allaient jusqu'à souhaiter la démolition des édifices considérés comme encombrants :

Poche e mal corrispondenti alla grandezza ed alla opulenza della città sono le piazze. Quella del *Duomo*, che è la maggiore, sarebbe grandiosa, se si atterassero i due corpi isolati di case che le stanno sui lati. Ma è progetto più facile a immaginarsi che ad eseguirsi⁴¹.

Poche e mal corrispondenti all'opulenza ed all'ampiezza della città sono le *Piazze*, [...]. La *Piazza del Duomo* sarebbe più degna di quel magnifico tempio, se si atterassero i due corpi isolati di case, che le stanno sui lati⁴².



7. Giovanni Migliara, Giovanni Battista Gatti, Johann Jakob Falkeisen, *Veduta di Milano*, aquatinte (milieu XIX^e siècle)
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Dans ce débat sur le réaménagement de la place, dans lequel les « modernistes » défendaient une esthétique de la régularité, de la ligne droite et des vastes perspectives, des avis différents se font aussi entendre, comme celui de Carlo Cattaneo⁴³, qui refusait de reconnaître dans une « vastité vide » l'image ou le concept de la beauté urbanistique⁴⁴. Gautier semble se trouver assez spontanément en syntonie avec ces positions plus conservatrices, peu enclines à réorganiser l'espace en détruisant tout vestige du passé ; il fait valoir, dans ce cas, un principe contrastif suivant lequel l'irrégularité du cadre peut aider à mettre en valeur la forme plus régulière de l'édifice principal :

Ces maisons, avec leurs piliers massifs, leurs bannes couleur de safran, faisant face à des bâtisses sans ordre et d'inégales hauteurs, forment un très-bon repoussoir pour la cathédrale. Les édifices perdent souvent plus qu'ils ne gagnent à être désobstrués : [...] nous pensons que rien n'est plus favorable à un palais, à une église, et à tout édifice régulier que d'être entouré de constructions incohérentes qui en font ressortir la noble ordonnance (éd. cit., p. 61).

Gautier n'avait pourtant pas toujours professé les mêmes opinions ; dix ans plus tôt, au moment de son voyage en Espagne, il avait lui aussi déploré que la cathédrale de Burgos, suivant le destin commun aux églises gothiques, soit enfouie dans un groupe de bâtiments qui en gênaient la perspective :

Mais Burgos a sa cathédrale, qui est une des plus belles du monde ; malheureusement, comme toutes les cathédrales gothiques, elle est enchâssée dans une foule de constructions ignobles, qui ne permettent pas d'en apprécier l'ensemble et d'en saisir la masse⁴⁵.

Plus tard Gautier sera d'avis contraire, et à propos de la même cathédrale de Burgos, affirmera que les constructions qui l'entouraient pouvaient constituer « d'excellents repoussoirs » pour mettre en valeur les dimensions et l'aspect de l'église⁴⁶, ce qui vaut d'ailleurs, en général, pour toutes les cathédrales gothiques. On voit donc que cette nouvelle conception des rapports et de l'harmonie des masses dans les espaces urbains, ainsi que de la valorisation des anciens édifices dans un cadre contemporain, a déjà trouvé son accomplissement au moment du voyage d'Italie.

La description du *Duomo* commence par la métaphore chère à Gautier que nous avons déjà mentionnée, et qui cette fois apparaît dans la variante de la « guipure d'argent ». C'est l'image mentale, synthétique et totalisante, qui restera imprimée dans l'esprit du voyageur comme une sorte de cachet indélébile : le premier objet qui, au moment de son arrivée, lui cause une émotion poétique, est le « filigrane d'argent » de la « blanche silhouette du dôme », et l'image qu'il évoquera presque vingt ans plus tard dans sa lettre à Carlotta sera celle de la « gigantesque dentelle ». Nous croyons cependant que la vue du *Duomo* doit être replacée dans un cadre précis – qui est celui que Gautier eut effectivement la chance d'admirer ce 7 août 1850 –, sans lequel cette image impérissable ne serait pas complète ou ne se serait peut-être même pas formée. La voici telle que Gautier la décrit :

Quand on regarde le Dôme de la place, le premier effet est éblouissant : la blancheur du marbre, tranchant sur le bleu du ciel, vous frappe tout d'abord : on dirait une immense guipure d'argent posée sur un fond de lapis-lazuli. C'est la première impression, et c'est aussi le dernier souvenir. Lorsque nous pensons au dôme de Milan, c'est ainsi qu'il nous apparaît (éd. cit., p. 61-62).

Or, il est évident que dans son premier contact rapproché avec la Cathédrale de Milan, Gautier jouit d'un contexte et d'un avantage climatique non négligeables : c'est une matinée limpide du mois d'août, condition qui fait ressortir le violent contraste entre la blancheur du marbre et le bleu du ciel. C'est peut-être ce contraste chromatique – plus habituel dans le Midi de l'Italie et dans les pays de la Méditerranée – qui inspire à l'écrivain la perception d'un certain esprit païen se dégageant de l'extérieur de l'église⁴⁷, en contraste avec un intérieur qu'il ressentira comme totalement chrétien. Cependant, si cette image s'imprime avec une telle force dans la sensibilité et dans le souvenir de Gautier, il faut penser aussi, à notre avis, à d'autres raisons.

L'image renvoie, pour ses lignes, à la forme et au dessin de la dentelle, de la broderie, et pour ses couleurs au contraste chromatique du bleu et du blanc : or, pour peu qu'on connaisse la pensée et l'œuvre de Gautier, on sait combien ces données sont liées à son univers intérieur, à son goût et à ses théories esthétiques, à certaines images liées à des contextes différents mais qui sont toutes en rapport avec son sentiment profond et la représentation qu'il a donnée de la Beauté. Il est assez étonnant, par

exemple – et à la fois révélateur – de retrouver telle quelle l'image du filigrane d'argent dans une évocation de la danse dont la protagoniste est Carlotta :

Carlotta [...] parvient sans vaciller jusqu'à la dernière marche de cette échelle de filigrane d'argent que le musicien lui dresse comme pour mettre au défi sa légèreté⁴⁸.

D'un autre côté, une métaphore ayant recours aux mêmes couleurs bleu et argent et à un métaphorisant qui renvoie à l'idée de la sveltesse robuste, sert à Gautier pour évoquer le chant de l'autre célèbre représentante de la famille Grisi, la soprano Giulia :

elle a dit avec une mélancolie sereine, comme une belle nuit d'été, ce délicieux air de *Casta diva*, qui s'épanouit en une fusée d'argent dans le ciel d'azur⁴⁹.

D'autres occurrences de ce type d'image se trouvent dans *Spirite*, l'œuvre par excellence inspirée par Carlotta ; dans ce récit le chromatisme du bleu et du blanc est caractéristique de la protagoniste, dont la chambre est « tendue de cachemire blanc divisé par des câbles de soie bleue »⁵⁰, et qui décrit en ces termes sa toilette de bal :

une robe à double jupe en gaze lamée d'argent, relevée par des bouquets de myosotis, dont le bleu s'harmonisait à merveille avec la parure de turquoises que mon père m'avait choisie chez Janisset⁵¹.

Dans le premier exemple l'échelle de filigrane d'argent est une métaphore de la phrase musicale qui fonctionne comme point d'appui idéal et immatériel pour les évolutions de la ballerine : la fragilité de l'objet évoqué sert de faire-valoir à l'agilité du corps de la danseuse ; dans le deuxième la fusée d'argent sur le fond du ciel d'azur figure l'acuité des notes lancées par la cantatrice. Dans *Spirite* l'image devient simple outil descriptif, mais il serait réductif, à notre avis, de ne plus lui reconnaître aucune valeur métaphorique, puisqu'elle contient des éléments clairement symboliques de la personnalité de la protagoniste, particulièrement de son âme intacte, vivant dans un monde idéal et en même temps inerme et fragile.

Le sémantisme complexe de cette figure se compose de traits qui renvoient à différents champs conceptuels, dans lesquels on peut reconnaître les notions de blancheur brillante (argent), de mouvement ascensionnel (échelle, fusée), de fragilité et de transparence (filigrane, gaze), de minceur et de délicatesse des formes (échelle, fusée, gaze lamée) : tous ces composants se retrouvent dans l'image du *Duomo*, notamment dans celle des aiguilles, auxquelles Gautier semble surtout se référer.

Si la cathédrale blanche se détachant sur un fond bleu peut évoquer chez le voyageur l'image d'édifices ou peut-être de temples des régions méditerranéennes, il nous semble que cette série de métaphores fait en quelque sorte fonction de variation sur un thème, ou mieux sur une image donnée. Il est évident que Gautier l'utilise, par exemple, quand il a besoin de décrire par des moyens littéraires des impressions et des sensations qui lui viennent de spectacles de ballet ou d'opéra : c'est la fonction qu'elle a dans les feuilletons de critique théâtrale, dans lesquels elle acquiert une valeur éminemment synesthétique. Le transfert sur le personnage de Carlotta – et par là sur celui de Lavinia/Spirite, qui en est une représentation – est assez naturel et complète un champ métaphorique qui, dans son ensemble, se perçoit finalement comme figure des réalisations artistiques les plus synthétiques et les moins descriptibles, et de la beauté idéale spiritualisée.

Sans arriver jusqu'à affirmer que l'immense guipure d'argent que Gautier voit dans le *Duomo* constitue elle aussi un degré dans la formation de ce réseau métaphorique, nous pensons néanmoins que cette image peut y être rattachée. Les composants que nous avons discernés dans cette vaste métaphore sont, à notre avis, trop nettement connotés par leur signification et leur appartenance pour que l'écrivain les utilise fortuitement ou leur donne un sens différent. Nous croyons que les nombreuses entités métaphorisées dans ces images reliées entre elles par de fortes analogies, représentent toutes, dans la pensée de Gautier, des réalisations concrètes d'un idéal de beauté – qui ne fut pas le seul chez lui, mais qui était peut-être destiné à triompher sur les autres – : l'image du filigrane d'argent, avec ses différentes variantes, fonctionne comme une des représentations archétypales du Beau⁵².

L'intérieur de l'église frappe Gautier par son contraste avec l'extérieur : la débauche de lumière est remplacée par une pénombre discrète, le luxe de l'ornementation par la simplicité des grands piliers ; à l'éclat superbe succède une atmosphère plus humble et recueillie, qui amène l'écrivain à conclure sa

comparaison avec la curieuse opposition entre un extérieur qui est « peut-être païen » et un intérieur qui est « chrétien à coup sûr ». Cette nouvelle impression s'exprime par une autre métaphore poétique, qui se construit sur une relation synesthétique du type audio-visuel : la Cathédrale est perçue comme un « hymne de marbre » qui, bruyant à l'extérieur, contient son éclat et résonne en sourdine à l'intérieur.

La description des œuvres d'art conservées dans l'église occupe plusieurs paragraphes, mais elle n'est presque constituée que de longues énumérations d'objets, – non dépourvues, entre autres, d'erreurs et d'imprécisions – qui semblent indiquer une visite hâtive et, somme toute, peu intéressée. La visite se termine par l'ascension aux terrasses du *Duomo*, où Gautier est absolument abasourdi devant la foule des statues et ne manque pas d'admirer la magnificence du panorama qui s'ouvre sur les plaines lombardes : mais ce sont là des observations et des considérations qui sont à peu près les mêmes dans tous les guides touristiques et les récits de voyage.



8. Frères Bramati, *Milano, Duomo (interno)*, aquatinte (1850)
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

C'est donc l'extérieur de la Cathédrale qui lui laisse une impression et un souvenir inoubliables, qui s'expriment par quelques images poétiques articulées sur des procédés métaphoriques et synesthétiques ; la visite de l'intérieur n'est, par contre, qu'un tour rapide et peu attentif au milieu d'œuvres d'art trop nombreuses pour être goûtées par le voyageur pressé qu'était Gautier, et qui sont citées dans un entassement énumératif assez plat. On sait combien notre auteur pouvait être un maître dans la description détaillée et minutieuse d'objets et d'espaces naturels ou artistiques, combien il savait représenter l'âme et la vie intérieure des lieux et des choses à travers la description de leur apparence extérieure : mais cette fois-ci il est probablement trop peu intéressé ou trop pressé, ce qui peut expliquer que l'image synthétique l'emporte sur la profusion descriptive. Il s'agit toutefois d'images qu'on peut, à notre avis, reconduire à quelques-unes des instances les plus profondes et retrouver à la racine de son sentiment du Beau.

Sortant de l'église, Gautier n'est pas si pressé qu'il renonce à mettre en pratique son système de connaissance préféré d'un espace urbain, qui ne se borne pas à la visite de monuments et d'œuvres d'art, mais qui prévoit aussi de consacrer quelque temps à « errer au hasard à travers rues ». Dans son récit, il donne une description de trois objets qui ont attiré son attention, dont la présentation suit peut-être la chronologie de son parcours, car ils ne présentent aucune affinité entre eux et accentuent plutôt le hasard de la découverte du flâneur.

Le premier est un édifice qui reste, aujourd'hui encore, l'une des curiosités de Milan : il s'agit du palais dit « *degli Omenoni* »⁵³, dont la façade est ornée de huit télamons⁵⁴ représentant les peuples barbares vaincus par les Romains, œuvre d'Antonio Abondo. La *Casa degli Omenoni* fut l'habitation du sculpteur Leone Leoni, qui vécut à Milan dans la seconde moitié du XVI^e siècle ; l'édifice, qu'il projeta lui-même et qu'il fit construire autour de 1565, avait aussi la fonction d'accueillir ses nombreuses collections d'art et conserva, entre autres, le *Codex Atlanticus* de Léonard de Vinci, qui fut ensuite cédé à la Bibliothèque *Ambrosiana*.

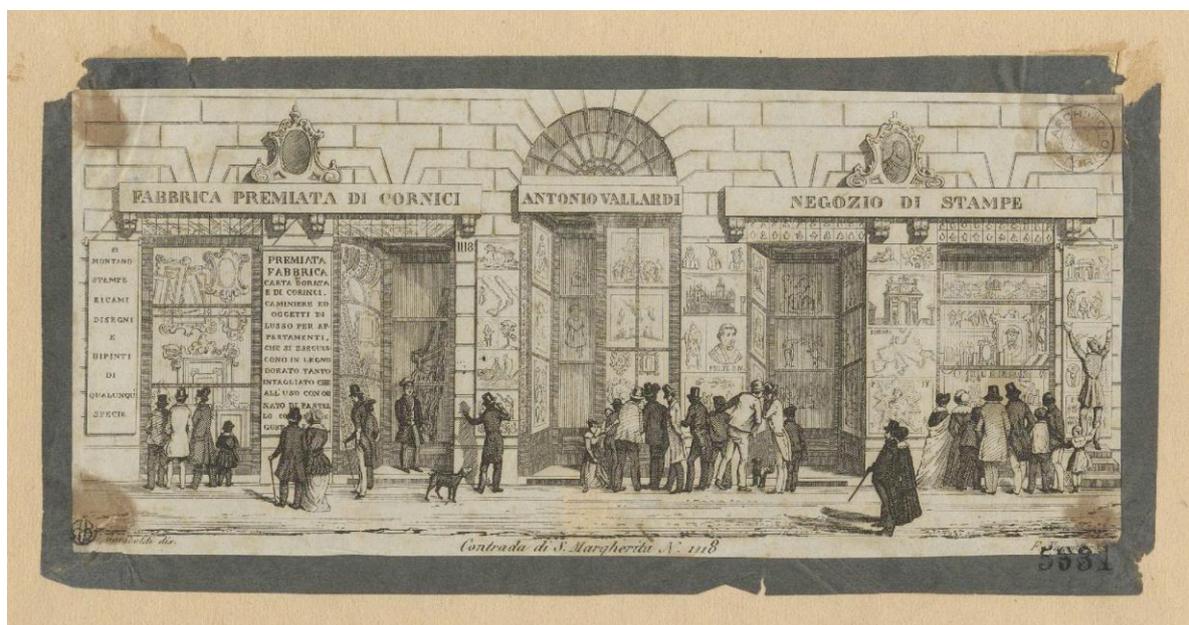


9. *Casa degli Omenoni*

Le deuxième élément du paysage urbain évoqué par ce Gautier flâneur est d'un ordre tout différent : les marchands de pastèques nous font passer d'un aspect artistique à un autre plus humble et plus familier des rues de l'ancienne Milan. Le sens du pittoresque de Gautier est sollicité par la vue des étalages qu'il présente par une description à sa manière, dans laquelle la netteté des termes exalte à la fois les lignes et les couleurs, tout en atteignant le niveau plus profond des correspondances sensorielles. Sans vouloir faire des comparaisons avec des textes plus célèbres et d'une tout autre portée, nous retrouvons quelque peu, dans cette délicieuse petite scène, le goût de la miniature poétique si particulier à Gautier, son habileté à percevoir et à mettre en valeur la beauté d'objets modestes, le grain de lumière caché au cœur des choses les plus humbles⁵⁵ :

Les pastèques entamées laissent voir leur pulpe rose sur laquelle bruine un petit jet d'eau mince comme un cheveu, ou bien la chair du fruit, dégagée de sa peau, est taillée en colonne surmontée d'un morceau de glace pour chapiteau ; rien n'est plus frais à l'œil que ce mélange d'écorces vertes et de tranches vermeilles : la pastèque ne ressemble en rien à nos melons ; l'intérieur en est rempli par une espèce de moelle neigeuse d'un ton rose, d'où jaillit une eau sucrée et fraîche. Quoique assez agréable lorsqu'il fait chaud, la pastèque se mange autant avec les yeux qu'avec la bouche ; elle séduit le goût par la vue. La tranche se vend quelques centimes et fait le régal du petit peuple (éd. cit., p. 66).

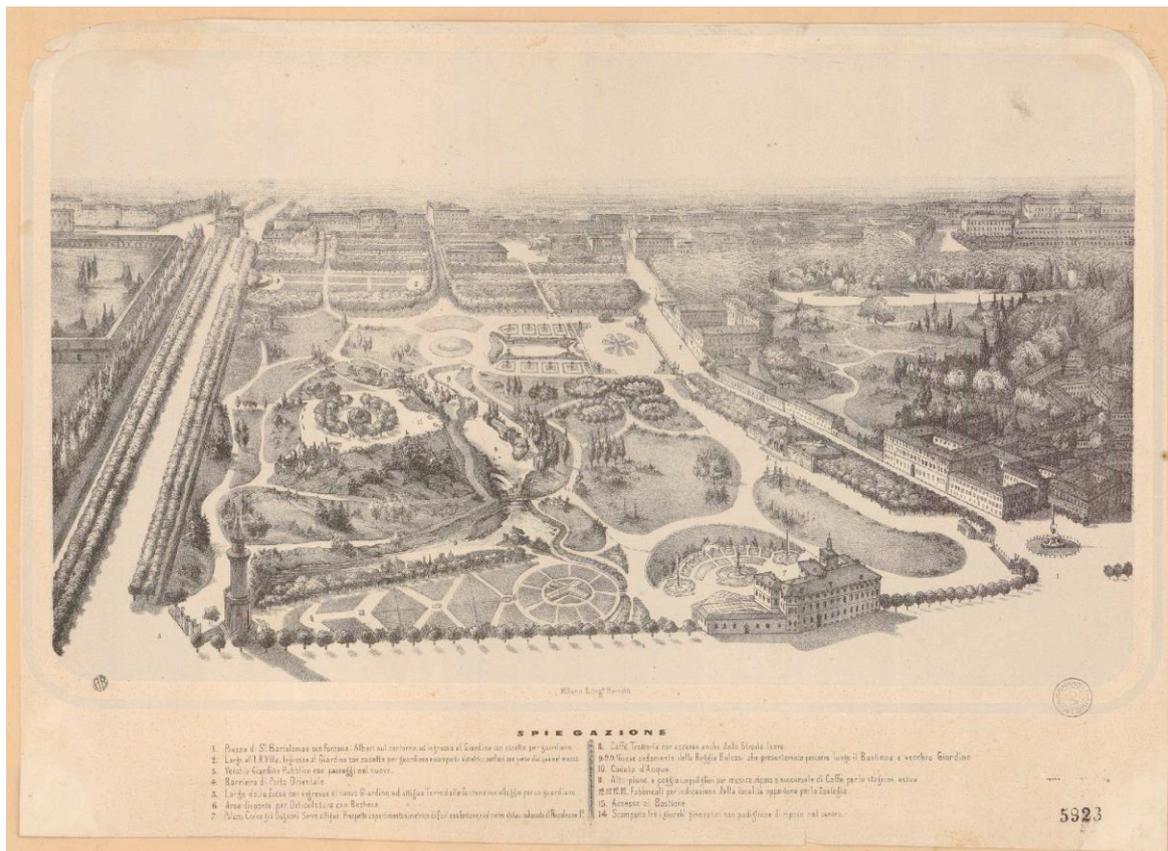
La promenade dans les rues milanaises se termine chez les libraires ; l'axe principal du commerce libraire à l'époque était la *Contrada Santa Margherita*, où se trouvaient une vingtaine de magasins de livres, dont le plus renommé était celui des frères Vallardi⁵⁶. Mais le magasin qu'observe Gautier est probablement celui de Dumolard, la librairie française de l'époque, qui se trouvait *Corso Francesco* et qui exposait les nouveautés en matière de publications françaises⁵⁷. Gautier remarque que les ouvrages de droit, d'économie, de statistique sont plus nombreux que les livres de littérature, mais le fait de trouver les œuvres politiques de Lamartine, de Louis Blanc, d'Emile de Girardin et les romans socialistes d'Eugène Sue, lui inspire une appréciation positive sur la tolérance de la police autrichienne.



10. Gaetano Gariboldi, Filippo Naymiller, *Negozio Antonio Vallardi*, xylographie (1850)
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Le chapitre – le cinquième d'*Italia* et le seul entièrement consacré à Milan – se termine sur la découverte d'une affiche qui annonce une représentation au théâtre *dei Giardini pubblici* pour le soir même, que Gautier se propose de ne pas manquer, étant donné que la Scala et les autres théâtres étaient fermés.

L'Anfiteatro dei Giardini Pubblici, situé dans l'enceinte du parc homonyme, au bout du *Corso di Porta Orientale*⁵⁸, était un théâtre populaire des plus fréquentés à Milan, dont l'activité dura de 1809 à 1865. Déjà connu à la fin du XVIII^e siècle pour des spectacles d'équitation et des pantomimes, à partir de 1809 il eut à sa disposition une simple construction en bois, qui fut améliorée en 1817 par la réalisation d'une scène et d'une façade. Ce théâtre en plein air donnait des spectacles uniquement pendant une partie de l'année, généralement du mois d'avril à octobre ; les représentations avaient lieu l'après-midi, et devaient en principe se terminer une heure avant l'ouverture des théâtres du centre-ville, mais il n'était pas rare qu'elles se poursuivent jusqu'à une heure avancée du soir, comme le témoigne, entre autres, Gautier lui-même. Dans les premiers temps de son activité, le théâtre des *Giardini pubblici* donnait surtout des représentations dans des genres mineurs, mais après 1830 il commence à accueillir des troupes d'une certaine renommée. Dans les premiers mois de 1850 il est restauré et acquiert un aspect plus élégant, avec des loges et plusieurs rangs de places assises : il peut alors recevoir jusqu'à 3000 spectateurs⁵⁹. Pendant l'été 1850 le théâtre accueille la troupe d'Antonio Giardini, vraisemblablement celle que voit jouer Gautier le soir du 7 août⁶⁰. Cette troupe, animée surtout par son directeur et par sa femme Carolina Fabbretti, obtenait de brillants succès de public qui lui valurent de jouer aussi dans quelques-uns des meilleurs théâtres milanais⁶¹ : si le public l'appréciait beaucoup, la critique n'était pas toujours bienveillante à son égard et, tout en reconnaissant les mérites de certains de ses acteurs, lui reprochait en général un style de jeu trop déclamatoire. Dans l'ensemble, il paraît que cette troupe était d'un niveau élevé pour l'ambiance des théâtres diurnes, mais probablement elle n'arriva jamais à s'affirmer vraiment dans les salles de niveau supérieur.



11. *Giardini pubblici*, lithographie (1857 env.)
Civica Raccolta delle Stampe Achille Beretarelli

Gautier a donc pu admirer le petit théâtre fraîchement rénové : il remarque, en effet, le parterre et les « galeries coupées en forme de loges, mais sans cloison et libres par derrière » (éd. cit., p. 69) ; il nous

confirme, également, que les spectacles de ce théâtre diurne se prolongeaient dans la nuit, profitant aussi, probablement, de la fermeture des salles citadines :

Il était cinq heures et demie à peu près, et la pièce commença *sub jove crudo* ; mais bientôt le crépuscule vint, puis la nuit. Une chandelle s'alluma d'abord discrètement pour éclairer l'acteur en scène, tandis que le reste était plongé dans l'obscurité [...]. Ensuite, une timide lueur vint se joindre à la première ; enfin, un bout de rampe se leva, quelques quinquets s'accrochèrent, et le théâtre diurne se transforma en un théâtre nocturne mal éclairé (éd. cit., p. 69).

La pièce représentée est une adaptation du *Juif errant* d'Eugène Sue, intitulée *La punition et la mort de Rodin par le choléra*. Gautier l'apprécie dans l'ensemble, bien qu'il ne trouve pas les actrices trop séduisantes ; en revanche, il éprouve une véritable admiration pour l'acteur qui incarne le prince Djalma :

jamais tête d'un caractère plus indien ne roula sous un sourcil bleu et sous un turban blanc un œil si plein de flamme et d'éclairs ; le nez arqué et mince, les joues unies, la bouche rouge, le teint couleur d'or : on eût dit Rama partant à la conquête de l'île de Ceylan (éd. cit., p. 70).

Nous retrouvons dans la description du personnage et de son interprète l'engouement de Gautier pour l'Inde, qui lui avait inspiré des créations telles que Fortunio et le Volmerange de *Partie carrée* ; quant à l'acteur qui polarise à ce point son attention, il s'agissait peut-être d'Alessandro Salvini, le Léandre de la troupe. Nous n'avons pas pu retrouver d'informations sur le texte de cette adaptation du *Juif errant*, mais Gautier ne laisse aucun doute quant à son succès auprès du public, qui salue la mort de Rodin – le « traître » de la pièce, représenté en Basile de Beaumarchais – avec force applaudissements et « trépignements frénétiques ».

La soirée milanaise n'est pourtant pas terminée, puisque, avant de rentrer à son hôtel, Gautier s'arrête sur la *Piazza del Duomo* pour voir un spectacle de marionnettes. La présence de la *baracca dei burattini* sur la place était souvent signalée par les touristes ; pour Gautier, qui l'avait remarquée en sortant de la Cathédrale, elle constituait l'une des innombrables manifestations du contraste romantique entre sublime et grotesque : « le temple du Seigneur donne de l'ombre à la baraque de Polichinelle » (éd. cit., p. 65).

Il s'était déjà délecté à ce genre de spectacle pendant son voyage vers Milan : à Domodossola il avait pu convaincre le marionnettiste Luciano Zane à donner une représentation extraordinaire à son intention, moyennant la somme de vingt francs. La représentation est longuement décrite à la fin du troisième chapitre d'*Italia* : elle se compose d'une adaptation des *Mille et une nuit* ayant comme protagoniste *Girolamo*⁶² et d'un ballet mythologique intitulé *La vengeance de Médée*. Dans cette description, qui a tous les caractères d'un feuilleton théâtral, nous retrouvons quelques idées de Gautier bien connues sur les marionnettes et la pantomime, notamment la conviction que ces spectacles recèlent « tout le secret de la comédie humaine » et peuvent représenter le tragique et l'absurde de l'expérience humaine mieux que les pièces et les acteurs du « vrai » théâtre⁶³. Toutefois, les *burattini* de Luciano Zane présentaient cet avantage pour notre voyageur, qu'ils parlaient « l'italien pur » – à l'exception de Girolamo, qui se servait du dialecte piémontais – , ce qui avait dû lui rendre les dialogues assez compréhensibles. Les marionnettes milanaises ne parlant que le patois, Gautier n'a pu comprendre que très sommairement la représentation, dont les dialogues ont été pour lui inintelligibles. C'est peut-être pour cette raison qu'il ne lui consacre qu'un bref paragraphe peu significatif ; mais il se peut aussi que cette représentation n'ait pas été à la hauteur de celle donnée à Domodossola par Luciano Zane, qui fut l'un des premiers marionnettistes en Italie.

Cette soirée de Gautier se passe donc dans ce qu'il y a de plus populaire et de moins prestigieux comme théâtres à Milan : il est vrai qu'il n'a guère eu le choix, étant donné que presque toutes les salles sont fermées, cependant on est en droit de supposer que cela n'a pas dû lui en coûter, sachant combien il se plaisait dans les petits théâtres. Lisant ces pages consacrées au théâtre des *Giardini pubblici* et aux *burattini* milanais, on croit retrouver l'esprit et le style du beau feuilleton que Gautier avait écrit sur le « Boulevard du Temple » dans *La Presse* du 23 août 1842 :

Les grands théâtres n'ont pas donné de premières représentations, sûrs de n'avoir, par cette température plus qu'algérienne, d'autre public que les claqueurs et les feuilletonistes. [...] nous avons profité de cette intermittence pour aller voir un peu ce qu'il se passait dans ces petits théâtres où la critique ne met jamais le pied.

LA CÈNE ; LE DEPART

C'est vraisemblablement le matin du 8 août que Gautier se rend à l'église de *Santa Maria delle Grazie* pour voir la *Cène* de Léonard de Vinci, après avoir su que l'œuvre était encore visible⁶⁴ ; c'est apparemment ce qui le décide à retarder son départ ou peut-être à changer l'itinéraire des dernières heures qu'il va passer à Milan. S'il ne reste pas longtemps dans l'église, il consacre, en revanche, un long paragraphe au cloître, non pour en décrire l'aspect général ou les décorations, mais plutôt pour suggérer l'impression de dépaysement que lui transmet cet édifice pieux envahi par l'armée d'occupation. Cette présence, qui a l'air d'une violation, se signale surtout par des désordres, tels la détérioration des peintures qui ornaient les murs ou l'étagage des armes, des provisions, des vêtements militaires qui sèchent au soleil. A ses yeux, deux communautés à la fois incompatibles et semblables se sont succédé dans l'occupation de ces lieux : les moines, « soldats paisibles », et les soldats, « moines violents ». Si ces collectivités semblent à première vue se ressembler assez peu, elles sont par contre assimilées par leur style de vie, qui est celui des « multitudes solitaires » : avec ce binôme oxymorique Gautier entend représenter l'absence de famille dans la vie des soldats et des moines, qui les rend semblables par leur isolement à l'intérieur d'une société qui exclut les liens interpersonnels.



12. Luigi Cherbuin, *Sainte Marie des Grâces à Milan*, aquatinte (1841)
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Il reconnaît que la « grossièreté impie de la soldatesque » a détruit la beauté de ce cloître – qui, heureusement, aujourd’hui a retrouvé son atmosphère de paisible oasis de recueillement au centre de la ville –, même s’il ne le mentionne qu’en tant que caserne autrichienne, oubliant de dire que les soldats français y avaient vécu suivant un style analogue, sinon pire.

Il va de soi, cependant, que l’attention de notre visiteur se concentre surtout sur la peinture de Léonard conservée au réfectoire. Exécutée entre 1495 et 1497 ou ’98, la *Cène* donna lieu à une expérimentation technique de la part de son auteur qui détermina son altération progressive et rapide, commencée immédiatement après sa réalisation. A partir du XVIII^e siècle elle subit des restaurations qui en général ne firent qu’aggraver son état de dégradation, et au début du XIX^e, dans le réfectoire transformé en bivouac et en écurie par les troupes napoléoniennes, elle fut l’objet d’actes de vandalisme qui laissèrent des traces permanentes. Dernièrement l’œuvre immortelle de Léonard a été reportée, autant que possible, à l’état originel grâce à des travaux de restauration durés plus de vingt ans, de 1977 à 1999 ; en 1980 elle a été déclarée patrimoine de l’humanité.

Au moment où Gautier vient l’admirer, la *Cène* a déjà subi trois ou quatre interventions réparatrices, qui malheureusement ont plutôt contribué à la détériorer davantage ; tout en regrettant cet état de dégradation, Gautier trouve cependant qu’il accroît la sensation de mystère qui se dégage de la peinture. Les contours devenus incertains, les ombres, les couleurs atténuées exaltent et intensifient ce sens de l’ineffable qui est, à ses yeux, le propre de l’art du maître italien⁶⁵. Cette peinture, qui lui fait l’impression d’un rêve, semble plongée dans une atmosphère fantastique qui accentue, au dire de Gautier, son expressivité religieuse : les traces du travail de l’artiste – qui seraient en quelque sorte le « corps » de l’œuvre – s’étant estompées, c’est l’âme de la peinture qui survit, de telle sorte que celle-ci apparaît plus spirituelle que si elle était intacte.

Dans sa description de la *Cène*, Gautier s’arrête surtout sur l’aspect des visages des différents personnages qui l’animent : ce qui semble surtout le frapper, c’est l’antithèse entre la figure du Christ, qui respire la douleur et la résignation, celle de Saint-Jean, presque féminine, et celles des autres apôtres, rudes et puissantes comme il convient à des pêcheurs et à des gens du peuple. Entre les deux représentations de la nature divine et humaine – le Christ et les apôtres –, le personnage de Saint-Jean apparaît comme la représentation d’une nature angélique, à mi-chemin entre les deux autres.

Bien que Gautier ne fasse pas une description plus précise de la célèbre peinture murale, ces pages sont quand même marquées par un émoi et un attendrissement singuliers, qui lui servent de prétexte pour justifier son prompt départ de Milan : un autre de ses principes aurait été en effet « de ne plus rien chercher au-delà d’une grande émotion ». La contemplation de la *Cène* représente donc pour lui cette émotion qu’aucune autre ne saurait égaler et qui le pousse à continuer ailleurs sa quête du Beau ; il est vrai que loin de Milan d’autres enchantements l’attendent : Venise et Marie Mattei. Si vingt ans plus tard Carlotta lui apparaîtra comme le *genius loci* de Milan, certes Venise et Marie forment à cette époque un autre binôme inséparable entre un nom de ville et un nom de femme, ce que Gautier avoue – non sans une ellipse à double sens – dans la phrase qui clôt le récit de son séjour milanais : « D’ailleurs Venise nous attirait invinciblement » (éd. cit., p. 72).

NOTES

¹ Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève, Droz, 1985-2000, t. X, p. 375.

² « Milan me plaît et bien souvent dans mes rêveries je vois l’étincelante façade de marbre blanc de son dôme se découper sur le bleu du ciel comme une gigantesque dentelle. En me promenant dans ses rues si propres j’ai pensé que toute jeune vous aviez passé là avec vos jolis pieds de sylphide et je regardais la maison où vous aviez demeuré » (*ibidem*).

³ « Que de fois, aux heures crépusculaires, ne l’ai-je pas surpris, assis, devant la baie assombrie, les yeux fixes et lointains, les bras tombés hors du fauteuil, et suivant son âme qui s’envolait sur les nuages de pourpre vers les marronniers du Salève. Il ne nous entendait ni entrer ni sortir. Il était sans caresses pour Eponine, sourd au caquetage des sœurs, et il regardait sa fille sans même la voir : tout lui était indifférent.

– Ne réveillons pas le père, nous disions-nous à voix basse, il voyage, il est en Suisse.

Et il y était en effet, comme on est au paradis » (Emile Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, Paris, Charpentier, 1911, vol. I, p. 376-377).

⁴ Notre édition de référence sera : Théophile Gautier, *Italia. Voyage en Italie*, présenté et annoté par Marie-Hélène Girard, La Boîte à Documents, Paris, 1997 (dorénavant indiqué par éd. cit., suivi du numéro de la page).

⁵ Ce sont les dates qui peuvent se déduire d'une lecture interne d'*Italia*. Marie-Hélène Girard les indique aussi comme celles des deux jours de permanence de Gautier à Milan (éd. cit., p. 363) ; Gautier était probablement arrivé le 6 août dans l'après-midi ou vers le soir et devait partir le 8 dans la matinée.

⁶ L'église de *Santa Maria delle Grazie*, aujourd'hui en plein centre-ville, est située dans un quartier qui pouvait être considéré comme périphérique dans la Milan de 1850. Le nom de la rue (*Corso Magenta* à l'heure actuelle) était, en effet, *Borgo delle Grazie* : le terme *borgo* indiquait une rue extérieure à l'enceinte urbaine principale.

⁷ « Notre méthode, en voyage, est d'errer au hasard à travers rues, comptant sur le bonheur des rencontres » (éd. cit., p. 65).

⁸ L'hôtel était situé *Corsia de' Servi*, à quelques dizaines de mètres de la Cathédrale ; la « *Via degli Omenoni* » était également très proche du *Duomo*, du côté du théâtre de la *Scala* ; les jardins se trouvaient un peu plus loin derrière la Cathédrale, à moins d'un kilomètre de l'hôtel de Gautier.

⁹ Ces événements sont rapportés en détail par la *Storia di Milano*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1960 ; vol. XIV, *Sotto l'Austria* (1815-1859). Voir en particulier la cinquième partie, intitulée *Il decennio di resistenza*, p. 455 sq.

¹⁰ Il n'a que dix-huit ans, étant né le 18 août 1830.

¹¹ *Storia di Milano, op. cit.*, p. 485-486. L'épisode est rapporté aussi par Giovanni Visconti Venosta dans ses *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute. 1847-1860*, Milano, Cogliati, 1904, p. 170-171 ; les deux narrations ne correspondent pas parfaitement (elles divergent sur le nombre des condamnés, le prénom et la profession de la dame), mais elles concernent le même événement.

¹² Giovanni Visconti Venosta est un écrivain milanais (1831-1906) originaire de la Valtellina. Ami de plusieurs patriotes (Cesare Correnti, Giulio Carcano, Emilio Dandolo, Luciano Manara), il fréquentait le salon de la comtesse Clara Maffei ; il se fit remarquer pour ses idées anti-autrichiennes, qu'il exprimait surtout dans des compositions parodiques. Après l'unification il fut secrétaire et président d'un grand nombre d'associations publiques, tandis que son frère Emilio suivit une carrière politique et fut ministre des Affaires Étrangères : dans cette fonction il signa, en 1864, la convention de septembre avec Napoléon III sur la question romaine. Giovanni, de son côté, fut l'auteur d'un roman et de deux recueils de contes, mais son œuvre la plus connue, à part la ballade burlesque de *La partenza del crociato*, est l'autobiographie intitulée *Ricordi di gioventù*, écrite vers la fin de sa vie en collaboration avec sa femme Laura et publiée en 1904.

¹³ Giovanni Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù, op. cit.*, p. 179-180.

¹⁴ Voir, à titre d'exemple, G. Reina, *Descrizione dell'Arco della Pace di Milano*, Milano, Ronchetti e Ferreri, 1841 (première édition en 1838 ; l'ouvrage était publié également en version française, allemande et anglaise), ou la description de Giovanni Voghera reproduite dans : Gilla Giani, *L'Arco della Pace di Milano*, Milano, Di Baio, 1988.

¹⁵ Le guide Richard qu'il avait sur lui ne donnait pas une description détaillée de l'Arc de la Paix.

¹⁶ En haut de l'Arc, Gautier aperçoit la *Sestiga della Pace*, représentation allégorique du Triomphe de la Paix, dans laquelle la déesse trône sur un char conduit par six chevaux : il hésite sur l'identité de la statue – « la Paix ou la Victoire » – et reconnaît de manière générale les allégories des fleuves – « deux colossales figures de fleuves accoudés sur leurs urnes », – mais pour le reste la description de l'Arc est très générique et ne vise qu'à montrer ses proportions extraordinaires. Si, comme il est plus probable, Gautier regarde le côté du monument qui donne vers la campagne, il a pu voir les allégories des fleuves Adige et Tagliamento, les statues de Pomone et de Cérès, et des allégories de la Vigilance, de l'Histoire, de la Poésie et de la Lombardie, plus une série de bas-reliefs historiques sur le Congrès de Vienne, la paix de Paris, l'entrée des troupes autrichiennes à Milan et d'autres sujets analogues.

¹⁷ Jules Janin, *Voyage en Italie*, Paris, Bourdin, 1839.

¹⁸ Eugène de Jacob de La Cottière, *Les villes mortes ou Trois mois au-delà des Alpes*, Lyon, Imprimerie d'Aimé Vingtrinier, 1857.

¹⁹ « Cordoue est une ville morte, un ossuaire de maisons, une catacombe à ciel ouvert, [...]. Séville, au contraire, a toute la pétulance et le bourdonnement de la vie » (*Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981, p. 387).

²⁰ « Les gens de qualité se ressemblent partout, à tel point qu'il est difficile de distinguer des autres l'aspect de ceux de Milan ; ils sont d'ailleurs aimables et cultivés. Leur goût du luxe et du spectaculaire se voit dans les décorations des maisons, dans beaucoup de perspectives, dans les peintures des salons. Que dire encore ? même dans les pompes funèbres, puisqu'on dépense 20 ou 30000 livres pour des catafalques d'un jour. » (*Milano e il suo territorio*, Milano, Pirola, t. I, 1844, p. 75).

²¹ « Le désir croissant du bien-être matériel se révèle dans le confort des habitations, [...] dans le goût des fleurs et des décorations porté à l'excès. » (*Ibid.*, p. 76).

²² Ce chiffre est donné dans la *Storia di Milano, op. cit.*, p. 750.

²³ Gautier l'appelle curieusement « mezzaro », qui est plutôt un terme gênois.

²⁴ Les citations sont tirées de : *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820*, Paris, Dondey-Dupré, 1829, t. I, p. 139 ; Paul de Fulvécourt, *Mes souvenirs de bonheur ou Neuf mois en Italie*, Paris, Silvestre fils, 1832, p. 46 ; M. Henry, *Promenade dans le Nord de l'Italie pendant l'été de 1846*, Besançon, Bonvalet, 1847, p. 16.

²⁵ Les empereurs que Milan avait vu se succéder, depuis la Restauration jusqu'à l'indépendance, sont François 1^{er} (1815-1835), Ferdinand 1^{er} (1835-1848) et François-Joseph (1848-1859).

²⁶ C'est l'indication que Gautier lui-même a reçue, puisqu'il écrit : « On nous avait indiqué pour y descendre, dans la *Corsia de' Servi*, l'Hôtel de la Ville, le meilleur de Milan » (éd. cit., p. 59). Dans le plan de la ville de Giuseppe Brenna, publié en 1860, la rue est toujours indiquée du nom de *Corsia de' Servi*, bien que dans le répertoire alphabétique sur le côté gauche du plan les

deux dénominations coexistent. Après l'unification nationale le *corso* fut dédié au roi d'Italie et prit le nom de *Corso Vittorio Emanuele II*, qu'il a encore.

²⁷ L'intéressant volume de Raffaele Bagnoli sur l'histoire des rues milanaises affirme que l'hôtel fut érigé en 1849, mais il s'agit certainement d'une reconstruction, non d'une première édification (R. Bagnoli, *Le strade di Milano*, Milano, edizioni Effetti, 1971, vol. IV, p. 1594).

²⁸ *Bombe sulla città. Milano in guerra, 1942-1944*, Ginevra-Milano, Skira, 2004, p. 193 et 312.

²⁹ Via Hoeppli, une rue parallèle au *Corso Vittorio Emanuele*, l'ancienne *Corsia de' Servi*.

³⁰ Stendhal est le plus illustre, qui écrivit pourtant une simple annotation dans son carnet : « Il y a six bonnes lieues de Cassano à Milan et dix-neuf de Brescia. Je vais loger à l' *Auberge de la Ville*, où mon domestique arrive le même soir avec mes chevaux. On y prend cinquante sous par nuit pour un lit et trois lires pour la nuitée d'un cheval sans lui donner d'avoine. C'est le même prix dans toutes les auberges à Milan » (*Journal*, Paris, Champion, 1923, t. I, 1801-1805, p. 31-32 ; la note est du 19 septembre 1801). Evidemment, Stendhal parle de l'hôtel qui existait avant le réaménagement du *corso*, qui était d'ailleurs déjà indiqué comme un hôtel de première classe.

³¹ La description de l'hôtel se trouve p. 59-60 d' *Italia*.

³² *Correspondance générale*, éd. cit., t. X, p. 385-386; lettre du 1^{er} septembre 1869, adressée à sa sœur Lili.

³³ Louise Colet, *L'Italie des Italiens*, Paris, Dentu, 1862, p. 92. *Corso francese* est peut-être une déformation de *Corso Francesco*, la rue où se trouvait l'hôtel ; la famille suisse est celle des Bairr (dont le nom est parfois orthographié Bair ou Baer).

³⁴ Jean Caussade, *Mon voyage en Suisse et en Italie*, Paris, (s. n.), 1865, p. 7.

³⁵ Gustave Silbermann, *Souvenirs d'une excursion dans le Nord de l'Italie*, Strasbourg, Silbermann, 1860, p. 33.

³⁶ Un point de vue assez curieux nous est rapporté par un voyageur espagnol, Pedro Antonio de Alarcon, qui définit l'Hôtel de la Ville immense et délabré, bien que magnifique et luxueux (*De Madrid à Nápoles*, Madrid, Gaspar y Roig, 1861, p. 245). Un peu comme Gautier, il se sent lui aussi vaguement intimidé dans la superbe salle à manger, où règne un silence accablant (*ibid.*, p. 247).

³⁷ « Au n. 607 de la *Corsia de' Servi*, l'Hôtel de la Ville, rénové en 1817, disposait d'une arrière-chambre à double sortie pour chacune des chambres ; tout appartement de maître était pourvu d'une pièce attenante pour le valet ou la femme de chambre, ainsi que d'un cabinet avec deux conduites d'eau « a tromba » selon l'usage anglais. L'hôtel offrait un service de fiacres, une grande écurie, des bains « naturels, artificiels et curatifs », des boutiques de coiffeur, une forge, une vente de liqueurs et de café. L'édifice fut restructuré en 1848 par l'architecte Rovaglia, et prit l'aspect qu'il a actuellement. » (Ettore Verga, *A Milano con Carlo Porta*, dans *Poesie milanesi di Carlo Porta*, Mondadori, Roma-Milano, 1921, p. 50-51).

³⁸ « La *piazza del Duomo*, assez irrégulière dans sa forme, est bordée de maisons dont il est l'usage de dire du mal ; pas de guide du voyageur qui ne demande qu'elles soient rasées pour en faire une grande place symétrique dans le goût Rivoli » (éd. cit., p. 61).

³⁹ *Manuel du voyageur en Italie*, Milan, Giegler, 1818, p. 178-179.

⁴⁰ Nous avons retrouvé ce passage, copié tel quel, au moins dans trois guides, à savoir : le *Manuel du voyageur en Italie*, Paris, Audin, 1835, p. 78-79 ; le *Guide en Italie*, Paris, L. Maison, 1846, p. 265 ; le *Guide du voyageur en Italie*, Paris, L. Maison, 1850, p. 265 : ce dernier, qui semble une simple réimpression du précédent, était peut-être celui que possédait Gautier. D'autres guides reprennent les mêmes idées sous une forme plus concise : « La place du Dôme est d'une forme tout-à-fait irrégulière, et fait avec le monument colossal qui occupe une de ses extrémités, un contraste peu agréable à l'œil » (*Nouveau guide du voyageur en Italie*, Paris, Maison, 1841, p. 82).

⁴¹ « Les places sont peu nombreuses et ne sont pas à la hauteur des proportions et de l'opulence de la ville. La place du *Duomo*, qui est la plus grande, serait grandiose si on démolissait les deux corps de bâtiment isolés qui occupent ses côtés. Mais c'est un projet plus facile à imaginer qu'à exécuter. » (*Nuovissima Guida dei viaggiatori in Italia*, Milano, Epimaco e Pasquale Artaria, 1834, p. 130).

⁴² « Les places sont peu nombreuses et ne sont pas à la hauteur des proportions et de l'opulence de la ville. La place du *Duomo* serait plus digne de ce temple magnifique, si on démolissait les deux corps de bâtiment isolés qui occupent ses côtés. » (*Nuovissima Guida dei viaggiatori in Italia*, Milano, Artaria e figlio, 1839, p. 63).

⁴³ Historien, philosophe et patriote milanais, fondateur de la revue *Il Politecnico*, Carlo Cattaneo (1801-1869) est un des chefs des *Cinque Giornate*. Après le retour des Autrichiens à Milan il émigre à Paris, où il écrit, en français, *L'insurrection de Milan*.

⁴⁴ Cf. Giuseppe De Finetti, *Milano, costruzione di una città*, Milano, Hoepli, 2002, p. 107-108.

⁴⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, *op.cit.*, p. 65.

⁴⁶ Théophile Gautier, *Quand on voyage*, Paris, Lévy frères, 1865, p. 328-329.

⁴⁷ Pour comprendre l'importance que prennent les particularités liées à la saison et au moment de la journée dans la perception du *Duomo*, il suffit de comparer cette page à celle qu'écrivait Louise Colet, qui verra pour la première fois la Cathédrale dans un soir brumeux de novembre : elle lui apparaîtra alors comme une vision fantastique, une « cité aérienne » surgissant au milieu d'une vapeur blanche, peuplée « d'habitants mystiques » (*L'Italie des Italiens*, *op. cit.*, p. 93).

⁴⁸ Feuilleton de *La Presse* du 2 juillet 1842 ; compte-rendu de *La jolie fille de Gand*.

⁴⁹ Feuilleton de *La Presse* du 24 février 1845 ; compte-rendu de *Norma*.

⁵⁰ Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 2002, p. 1163.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1171-1172.

⁵² Elle est présente aussi dans d'autres textes de Gautier, notamment dans le *Voyage en Espagne* et dans les « Fantaisies d'hiver » d' *Emaux et camées* ; dans le premier, en particulier, c'est la vue de loin de Cadix, blanche entre le bleu du ciel et de la mer, qui lui rappelle « une immense couronne de filigrane d'argent » (éd. cit., p. 420).

⁵³ Le mot vient du dialecte milanais et signifie « gros hommes » ; la maison se trouve au n. 3 de la rue qui porte le même nom et qui se trouve derrière la place *San Fedele*.

⁵⁴ Gautier parle de six cariatides, mais en réalité les sculptures sont au nombre de huit, deux encadrant la porte d'entrée, les six autres les fenêtres de la façade; elles sont, aujourd'hui, fortement détériorées par l'action de la pollution atmosphérique.

⁵⁵ Cette poétique, dont l'application la plus parfaite se trouve naturellement dans *Emaux et Camées*, a été aussi théorisée dans l'article « Du beau dans l'art », publié dans la *Revue des deux mondes* du 1^{er} septembre 1847 (ensuite recueilli dans *L'Art moderne*, Paris, Lévy frères, 1856, p. 129-166) : « [...] un objet qui, dans la réalité, n'exciterait aucune attention, prend de l'importance et du charme étant représenté ; car les sacrifices et les mensonges du peintre lui ont donné du sentiment, de la passion, du style et de la beauté » (p. 135).

⁵⁶ Tout en n'étant plus la rue des libraires, la *via Santa Margherita* existe encore, entre *Piazza dei Mercanti* et *Piazza della Scala*.

⁵⁷ Louise Colet la mentionne aussi : « A côté, est la librairie française de Dumolard. Je regarde l'étalage des livres nouveaux et, un moment, je me crois retournée à Paris » (*L'Italie des Italiens*, op. cit., p. 92). Pendant tout le XIX^e siècle l'Italie fut un pôle d'attraction vers lequel se dirigeaient de nombreux éditeurs étrangers, souvent pour s'y établir définitivement, comme Le Monnier, Loescher, Hoepli. Dumolard était arrivé de France dès 1794, et sa librairie avait donné une impulsion extraordinaire à l'importation d'ouvrages français (cf. *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Milano, Giunti, 1997, p. 146).

⁵⁸ De nos jours, la rue a pris le nom de *Corso Venezia*.

⁵⁹ Paolo Bosisio, Alberto Bentoglio, Mariagabriella Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità, 1805-1861*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 137-139.

⁶⁰ Le répertoire de Bosisio, Bentoglio, Cambiaghi (op. cit., CD Rom) mentionne une représentation de la *Compagnia Giardini* à l'*Anfiteatro dei Giardini pubblici*, bien que le titre de la pièce soit enregistré comme « inconnu » et l'auteur comme « anonyme ».

⁶¹ Par exemple, au *Carcano* pendant l'hiver 1850, et les années suivantes aux théâtres *Carlo Re* et *Canobbiana*.

⁶² Gerolamo était l'ancêtre du masque piémontais de Gianduja ; le personnage devint célèbre à Milan grâce au marionnettiste piémontais Giuseppe Fiando, dont la popularité auprès du public milanais était si grande que les autorités lui permirent d'utiliser pour ses représentations l'*Oratorio del Bellarmino*, situé place du Tribunal. Le marionnettiste le transforma plus tard en un vrai petit théâtre auquel il donna son propre nom : toutefois, le *Teatro Fiando* fut également, et peut-être plus connu comme *Teatro Gerolamo*, d'après le nom du personnage tant aimé du grand public. Démoli en 1865, le vieil édifice fut bientôt remplacé par un autre, destiné à devenir une institution de la vie culturelle milanaise pendant plus d'un siècle. Dans cette salle, qui reproduisait en miniature celle de la *Scala*, se sont succédé les plus illustres troupes de marionnettistes italiennes – Colla, Zane, Campogalliani et bien d'autres –, mais dans les années à suivre elle accueillit aussi des spectacles de *cabaret*, de théâtre dialectal, de chansonniers. Le théâtre fut fermé en 1983 pour des travaux de restructuration qui en fait n'eurent pas lieu ; aujourd'hui encore, il est regretté par beaucoup de milanais, qui espèrent toujours le voir reprendre son activité.

Les spectacles des *burattini* avaient lieu aussi en plein air, comme celui auquel assiste Gautier ; ceux de Massimiliano Romanini, entre autres, avaient gagné une certaine notoriété, comme le prouve un poème de Carlo Porta dans lequel est citée « *la gran ca' del Romanin* », c'est-à-dire la baraque de ce marionnettiste qui fut célèbre en Lombardie.

⁶³ Gautier développe ces idées dans quelques articles tels « Shakspeare [*sic*] aux Funambules », publié dans la *Revue de Paris*, 4 septembre 1842 (ensuite recueilli dans *L'Art moderne*, Paris, Lévy frères, 1856, p. 167-179 et dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, p. 56-67), « Les Marionnettes », publié dans le *Musée des dames et des demoiselles*, n. 1, 15 novembre 1852 (ensuite recueilli dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, op. cit., p. 215-225) et dans un certain nombre de feuilletons de *La Presse* consacrés à Debureau et à la pantomime entre 1846 et 1847.

⁶⁴ Il avait d'abord cru à sa disparition, peut-être à cause de ce qu'en avait dit Stendhal, qui voulait probablement faire allusion à l'état de grave dégradation dans lequel se trouvait la peinture : « [...] de ses trois grands ouvrages, la *Cène*, le cheval de grandeur colossale et le carton de la bataille d'Anghiari, rien n'est resté pour rendre témoignage de lui à la postérité » (*Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Le Divan, 1819, vol. I, p. 284).

⁶⁵ Cette opinion a pu être partiellement influencée par Stendhal, qui parle en ces termes du style de Léonard : « Il avait ce coloris mélancolique et tendre, abondant en ombres, sans éclat dans les couleurs brillantes, triomphant dans le clair-obscur, qui, s'il n'avait pas existé, aurait dû être inventé pour un tel sujet » (*ibid.*, p. 243).