ISSN 0221-7945

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

publié avec le concours
du Centre National des Lettres

N° 10 1988

SOCIETE THEOPHILE GAUTIER

Siège Social
Université Paul Valéry
B.P. 5043
34032 MONTPELLIER - FRANCE

Compte Courant Postal
2003.96 T
Centre de Montpellier

Toute correspondance (abonnement, bulletin, etc...) est à adresser à Claudine Lacoste, Université Paul Valéry, B.P. 5043, 34032 Montpellier.

Tout renseignement (en particulier d'ordre bibliographique) pouvant faciliter le travail des "gautieristes" est le bienvenu : le Bulletin est ouvert à tous.

COMITE D'HONNEUR

M. Jasinski †, M. Van der Tuin †, Mlc Cottin,
M. Suffel, M. Ambrière, M. Castex.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Mme Cermakian, MM. Fontaine, Gann, Mme Lacoste, M. Laubriet,
Mme Lipschutz, MM. Masson, Miquel, Savalle, Mme Senninger.

SOMMAIRE

Pages

L'IMAGINAIRE DE THEOPHILE GAUTIER
Séminaire de Bagni di Lucca - Juillet 1987

DOCUMENTATION

LES FORMES DE L'IMAGINAIRE DANS LES CONTES FANTASTIQUES DE THEOPHILE GAUTIER

> "Nous découvrons dans les contes de Théophile Gautier l'aveu presque ingénu de ses émois sentimentaux ou de son inquiétude métaphysique,

écrivait P.G. Castex dans les conclusions de son étude fondamentale sur le conte fantastique (1). Je considère cette remarque comme le point de départ de toute une série de recherches que l'on a vu se développer, en ces dernières années, sur Gautier conteur du fantastique. A partir de la thèse de Castex, des suggestions proposées par G. Poulet (2), des travaux de L. Cellier (3), et sans oublier les excellents ouvrages de R. Jasinski et d'A. Béguin (4), plusieurs livres et articles concernant Gautier, et le Gautier prosateur plus particulièrement, ont privilégié la recherche d'une thématique, dans laquelle se serait manifesté, de façon plus ou moins directe, le moi profond de l'écrivain. Un moi inquiet, souvent angoissé, très lointain de cette image de Gautier que Faguet avait accréditée (5), interprétant son œuvre sans indulgence et faisant preuve d'un manque total de sensibilité.

D'autre part, le développement des études générales sur la littérature fantastique, en vue d'une définition et d'une plus nette démarcation de ce genre, (si de genre on est autorisé à parler), par rapport à d'autres formes d'expression de l'imaginaire sur lesquelles les théories psychanalytiques ont attiré l'attention (6), tout en ne concernant Gautier que de façon marginale et indirecte, a réveillé l'intérêt des critiques sur le côté fantastique de son œuvre.

Témoins de cette tendance, outre les articles publiés dans la "Revue d'histoire littéraire de la France" à l'occasion du centenaire, les importants travaux de C. Pasi, A. Smith, M. Voisin, M.C. Schapira et les éditions des

contes fantastiques, parmi lesquelles se signalent par leurs introductions approfondies et exhaustives celles de Marc Eigeldinger (7).

L'apport de tous ces éminents spécialistes nous a été présent au cours de notre recherche. Mais notre démarche a suivi un itinéraire quelque peu éloigné des chemins battus jusqu'ici par la critique, notre intention étant d'analyser la structure et les formes de ces contes ou nouvelles que Gautier a lui-même définis comme fantastiques (c'est le cas de *La Cafetière* et de *Spirite*), ou que la critique a convenu de reconnaître comme tels, afin d'identifier, du point de vue formel, une typologie du conte fantastique chez Gautier.

Seulement à la fin de notre lecture et en conséquence d'elle, nous aboutirons, tels sont du moins notre propos et notre espoir, à une interprétation des contes fantastiques de Gautier et, peut-être aussi, à une meilleure connaissance des formes du fantastique.

Nous rejoindrons par là, probablement, les conclusions que d'autres critiques avant nous ont avancées à ce sujet, conclusions qui se trouveraient ainsi confirmées et peut-être enrichies de quelques remarques supplémentaires.

*
***
*

Une première lecture des treize contes qui font l'objet de notre analyse, à savoir tous ceux que Marc Eigeldinger a recueillis dans son édition Garnier-Flammarion et en outre *Spirite*, permet d'identifier la présence d'une structure tripartite qui se répète, presque constamment et sans beaucoup de variantes, dans chaque récit : cadre réaliste du début - aventure fantastique - brusque retour à la réalité. Seule véritable exception à ce schéma, *Le Chevalier double*, dont l'atmosphère féerique et la signification allégorique apparaissent dès les premières lignes et se maintiennent jusqu'à la fin.

Plusieurs contes s'ouvrent, comme un reportage qui relate un fait divers, par des notations d'ordre temporel et spatial précises :

> L'année dernière je fus invité (...) à passer quelques jours au fond de la Normandie. *La Cafetière* (8).

> On touchait aux derniers jours de novembre, le jardin Impérial de Vienne était désert. *Deux acteurs pour un rôle* (9).

> Un soir de décembre (...) j'arrivai dans un quartier lointain, dans une espèce d'oasis de la solitude au milieu de Paris. *Le Club des Hachichins* (11).
>
> Trois jeunes gens, trois amis qui avaient fait ensemble le voyage d'Italie, visitaient l'année dernière, le musée des Studij à Naples. *Arria Marcella* (11).
>
> Le *Léopold*, superbe bateau à vapeur Toscan qui fait le trajet de Marseille à Naples venait de doubler la pointe de Posillipo. *Jettatura* (12).

Dans les autres contes, à défaut de ces coordonnées de lieu et de temps, les descriptions des lieux, des milieux, de la personne physique et de la situation du protagoniste (13), ne manquent pas de précision dans les détails et concourent à donner au cadre de l'histoire, la concrète évidence du réel.

Dans six contes sur treize, le récit est à la première personne, le narrateur étant le protagoniste de l'aventure. *Onuphrius* et *Avatar* contiennent aussi des récits à la première personne (14) qui, surtout dans le cas d'*Onuphrius*, semblent déposer en faveur d'une explication rationnelle de la situation extravagante dont le protagoniste serait la victime. L'aventure fantastique pourrait ainsi n'être qu'un rêve ou une hallucination due à la drogue.

Tout à fait différent est le cas de la dictée de Lavinia dans *Spirite*, parcequ'elle introduit, par un récit à la première personne, le réel à l'intérieur de l'aventure fantastique, comme une plongée dans le vécu.

Le dénouement, troisième volet du triptyque que nous avons indiqué, voit, dans tous les contes de Gautier, le retour à la réalité. Et puisqu'il s'agit souvent d'un brusque réveil ou d'un retour à la conscience auxquels n'est pas étrangère une intervention de l'extérieur (ami, serviteur, chat, etc...) (15) il suggère, encore une fois, une interprétation onirique de l'aventure fantastique. Dans plusieurs cas, donc, le schéma tripartite ne ferait que reproduire les étapes du rêve ou du *voyage* dû à la drogue, dont il est question directement dans *La Pipe d'opium* et *Le Club des Hachichins*. Mais, avec une différence importante, qui dément cette explication rationnelle et partant rassurante pour le protagoniste et le lecteur, confirmant à l'aventure son caractère fantastique (16).

Le retour à la réalité n'efface pas complètement les traces de l'aventure fantastique : la cafetière brisée, le portrait d'Angela, l'amulette d'Hermontis, les blessures d'Heinrich, maintiennent, dans le monde des réalités quotidiennes, la présence inquiétante du fantastique.

Retour à la réalité ne veut, donc, pas dire pur et simple retour à ce monde bien axé dans le temps et dans l'espace qui nous avait été présenté au début.

Jamais le conte ne s'achève sur une réflexion qui mette en cause la morale. Gautier ne veut sans doute pas qu'on le prenne au sérieux quand il fait dire à Romuald dans *La Morte amoureuse* :

> Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité (17).

Mais il y a, quand même, *une* morale. Qu'il s'agisse d'un brusque réveil, après les rêves de la nuit ou de la fin du voyage dans l'irréel et l'impossible, le retour à la vie quotidienne laisse chez le protagoniste, un souvenir qui marquera désormais toute son existence, une nostalgie durable pour un bonheur à jamais perdu.

> Je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi de bonheur sur terre. *La Cafetière* (18).

> Je l'ai regrettée plus d'une fois et la regrette encore. La paix de mon âme a été bien chèrement payée. L'amour de Dieu n'était pas de trop pour remplacer le sien. *La Morte amoureuse* (19).

> A dater de cette visite à Pompéi, Octavien fut en proie à une mélancolie morne (...) l'image d'Arria Marcella le poursuivait toujours et le triste dénouement de sa bonne fortune fantastique n'en détruisait pas le charme. *Arria Marcella* (20).

Le bonheur n'appartient jamais à la vie réelle (21). Il est vrai que dans *Deux acteurs pour un rôle* on voit triompher le paisible *happy end* d'un ménage heureux ; mais il s'agit d'un bonheur banal, sans idéaux (Heinrich a renoncé pour toujours au théâtre), bourgeois au pire sens que Gautier donnait à ce mot.

Quant à *Avatar*, l'harmonie sans nuages qui règne entre Prascovie et Olaf, leur parfaite entente, capable de résister même aux sortilèges les plus insidieux, jouent un rôle essentiellement littéraire, ont une fonction, pour ainsi dire, structurale : mettre en relief, par contraste, l'échec d'Octave de Saville et son amour sans espoir pour la comtesse Labinski.

Jettatura mérite une remarque à part. Dans ce conte, qui s'ouvre sur la description d'un cadre naturel (le bateau, les voyageurs, le golfe de Naples), le réel et le fantastique sont, bientôt, si intimement liés, qu'il est impossible

d'établir une succession logique et chronologique entre eux. Le protagoniste n'est pas l'objet de forces extra-humaines qui le hantent ou le persécutent. Il est, à la fois, victime et porteur de ces forces inexplicables, étant lui-même doué d'un pouvoir magique dangereux. La fin du récit gardera donc un double caractère : un réalisme cruel - Paul aveugle qui se jette à la mer - et un symbolisme fantastique - la mer qui se soulève en vagues épouvantables au moment où le corps de Paul tombe dans l'eau -. Il n'est donné qu'à l'oncle d'Alicia, le commodore, stéréotype littéraire vaguement ridicule, le retour mélancolique à la vie quotidienne.

Seul *Spirite* s'achève sur une image de bonheur ; mais Guy de Malivert, pour l'atteindre, doit renoncer à la vie dans ce monde où trouvent leur conclusion décevante les autres contes. Et il ne faut pas oublier que, dans ce conte aussi, c'est avec un "soupir mélancolique" (22) que le baron de Féroë prononce les mots de la fin.

*
***
*

Si l'examen des débuts et des conclusions nous permet d'identifier une structure constante et quelques variantes assez significatives, l'analyse des procédés grâce auxquels se réalise le passage du cadre de la vie quotidienne et normale, qui nous est présenté au début, au surnaturel et à l'extraordinaire de l'aventure fantastique, mérite une plus grande attention. C'est, en effet, dans le choix et la mise en œuvre de ces procédés et dans l'évolution qui les affecte que Gautier pourra donner la mesure de son originalité par rapport aux autres conteurs de son temps et que ces contes devraient rejoindre l'ensemble de son œuvre.

On remarquera, tout d'abord, l'absence de personnages extra-humains surnaturels ou magiques (démons, monstres, vampires, génies, sylphides, lutins, farfadets, etc...), dans la plupart des contes fantastiques de Gautier.

Le diable n'est une présence importante que dans *Deux acteurs pour un rôle*, un conte où l'influence d'Hoffmann se fait sentir plus directement. Ce personnage fait son apparition aussi dans *Onuphrius* , mais il s'agit d'abord d'un diablotin bon enfant qui s'amuse à confondre le protagoniste en poussant les aiguilles d'une horloge, ensuite d'un dandy narquois qui s'empresse de cacher

> sous les basques de son habit une demi-aune de queue velue qui venait de s'échapper et qui se déroulait en frétillant (23).

Il n'inquiète pas trop le lecteur, il le fait plutôt sourire, l'intention ironique de l'auteur étant évidente.

Quant à Clarimonde, qui est le seul vampire des contes de Gautier, c'est l'abbé Sérapion, surtout, qui tient à souligner sa nature diabolique, considérant son charme, tout terrestre et bien charnel, comme une menace infernale pour l'âme de Romuald.

Les héros des contes de Gautier, eux, n'ont en général rien de diabolique ; ils sont jeunes, beaux, souvent riches, un peu artistes - poètes et peintres à la fois - et par là même prêts à sortir "du milieu de la vie commune" (24) pour s'élancer "dans les profondeurs nébuleuses de la fantaisie et de la métaphysique" (25).

En revanche, certains personnages qui font la liaison entre la vie réelle et l'aventure fantastique montrent, dans leur physionomie, un je ne sais quoi de bizarre et d'extraordinaire. Telle est la "figure singulière" du marchand dans *Le Pied de momie*, un visage dominé par

> deux petits yeux jaunes qui tremblotaient dans leur orbite comme deux louis d'or sur du vif-argent (26).

Ce sont souvent les yeux qui font pressentir le caractère étrange et la fonction hors du commun d'un personnage. Chez le docteur Cherbonneau, par exemple, ils sont décrits comme des étoiles bleues brillant

> au fond d'orbites brunes et de membranes concentriques dont les cercles fauves rappelaient vaguement les plumes disposées en auréoles autour de la prunelle nyctalope des hiboux. Sur son crâne luisant et arrondi comme un gigantesque œuf d'autruche, ils scintillaient de lueur propre comme les corps phosphorescents (27).

Toute la figure du docteur a quelque chose d'inquiétant, même avant qu'il ne manifeste ses pouvoirs extraordinaires. Ainsi, apparaît-il au comte Labinski comme

> une araignée humaine pelotonnée au milieu de sa toile et se tenant immobile devant sa proie (28).

De même, dans *Jettatura*, le visage de Paul d'Aspremont, image d'ange déchu (Gautier avait déjà employé cette comparaison pour le bohémien au début du *Chevalier double)*, (29) produit

> un effet de terreur bien plus grand qu'au moyen de cornes, de

sourcils circonflexes et de la bouche en rictus (30).

Ses yeux, surtout, apparaissent extraordinaires quand, en se fixant sur quelqu'un ou quelque chose,

> les prunelles de grises devenaient vertes, se tigraient de points noirs, se striaient de fibrilles jaunes (31).

On s'attend à quelque événement terrible voyant

> les fibrilles jaunes (*qui*) se tortillaient sous la transparence grise de ses prunelles comme des serpents d'eau au fond d'une source (32).

Ces descriptions de personnages sont les premiers indices qui, dans le cadre du monde réel, annoncent le fantastique, signes prémonitoires qui vont s'accumulant et se multipliant dans la présentation des lieux et des objets. Il suffit de citer la description minutieuse de la chambre où le jeune Théodore va passer sa nuit étrange dans *La Cafetière* (33), le bric-à-brac de la boutique du brocanteur dans *Le Pied de momie* (34), le bistrot dans *Deux acteurs pour un rôle* (35). Mais aussi, et de façon plus subtile, dans *Arria Marcella* la guinguette où les trois amis vont déjeuner et qui évoque les parfums, les saveurs, les noms du Pompéi antique dans lequel, bientôt, Octavien ira se perdre dans son aventure fantastique (36). Et encore, "l'aspect plutonique" de la côte napolitaine (37) que Paul d'Aspremont parcourt pour aller chez sa fiancée. Dans *Spirite*,

> les bizarres jeux d'ombre et de lumière que faisaient contre la vitre couverte d'une légère buée les éclats soudains d'une boutique incendiée de gaz (38)

éclairent de façon étrange le carrosse de Guy de Malivert se rendant chez Madame d'Ymbercourt. Une sorte de prémonition est sans doute la fantasmagorie vaporeuse qui encadre l'arc de triomphe de l'Etoile au coucher du soleil : *nuages bizarrement amoncelés, formes flottantes* auxquels le vent du soir prête une sorte de vie mystérieuse et dans lesquels Guy croit

> démêler des anges à grandes ailes de feu planant sur une fourmilière d'êtres indistincts.

Plus tard, la nuit tombée, les *deux cordons de feu* que tracent les becs de gaz s'allumant de la place de la Concorde à l'Etoile augmentent l'*effet magique* de la vision (39).

C'est Gautier lui-même qui souligne le caractère insolite et étrange des

personnages, des objets, des lieux, en faisant recours largement, dans ses descriptions, à des épithètes comme *bizarre, extravagant, pittoresque, fantastique, singulier, inquiétant, invraisemblable*, etc...

Surtout, il emploie, comme on vient de le voir, les couleurs, les jeux de lumière et d'ombres pour représenter un monde qui perd, peu à peu, ses connotations réalistes.

On a souvent accusé Gautier de s'abandonner avec trop de complaisance au goût de la description minutieuse et haute en couleur, et lui-même a souri, parfois, de son penchant pour ce genre de digressions (40). Elles caractérisent, non seulement les contes fantastiques, mais toute la prose de Gautier. On sait bien comment, à l'aide d'un simple détail, tiré d'un portrait ou d'une notice biographique banale, il construit toute une physionomie et un caractère dans *Les Grotesques* (41), ou comment, dans la relation d'un voyage, il colore les paysages et les villes qu'il visite, les animant d'une vie fictive et quelque peu mystérieuse (42).

Nous voudrions souligner que, dans les contes fantastiques, cette technique joue un rôle essentiel pour le développement du récit, favorisant et préparant le glissement de la quotidienneté à l'aventure fantastique. La description est le point de départ, le tremplin qui permet et réalise le saut dans le monde fantastique qui, lui aussi, sera fait, en grande partie, de la peinture et de la représentation des lieux, des objets, des personnages. Avec cette importante différence, cependant, qu'alors, le paysage se met en mouvement, les objets s'animent, les personnages se métamorphosent et se dédoublent.

> Les bougies s'allumèrent toutes seules (...) le soufflet se prit à souffler le feu, en râlant comme un vieillard asthmatique (...) une cafetière se jeta en bas d'une table où elle était posée et se dirigea clopin-clopant vers le foyer (43).

Les portraits sortent de leur cadre, les tapisseries descendent des murs, les pinceaux tracent sur la toile des images déformées, un pied de momie

> s'agite, se contracte, se met à sautiller comme une grenouille (44).

Les sapins, pareils à des spectres tendent leurs bras, les maisons valsent, la terre file, les fers des chevaux battant sur les cailloux laissent une traînée de feu, les murailles s'ouvrent, les plafonds bleuissent et les étoiles y ouvrent leurs paupières aux cils d'or. Et tout ce mouvement, qui, parfois, prend l'allure d'un tourbillon, d'une danse frénétique, est souvent accompagné de bruits, de sons étranges, de musiques...

Quant aux personnages, ils changent alors de nature et d'habits jusqu'à l'aliénation totale, à ce dédoublement de la personnalité qui affecte Onuphrius, Romuald, Octave de Saville, Guy de Malivert.

En même temps se trouvent bouleversées ces coordonnées spatio-temporelles qui donnent consistance au réel. Même s'il faut observer que rarement Gautier les abolit tout à fait, car il aime mieux transporter l'aventure de son protagoniste dans un passé qui a existé, un ailleurs qui existe toujours : la Venise du dix-huitième siècle, l'Egypte des Pharaons, le Pompéi du premier siècle, Naples, Athènes.

Si tous les sens sont sollicités comme par l'effet d'une drogue, celui de tous les sens qui est particulièrement appelé à jouer un rôle dans la création du fantastique, c'est la vue. Car cet écrivain pour qui "le monde visible existe", ne renonce pas à représenter ce monde ; seulement il le regarde et oblige le lecteur à le voir d'un oeil différent.

Rien ne décrit mieux le procédé que Gautier suit pour créer son fantastique que cette définition du travail de l'artiste qu'il donnait dans un texte de 1847 :

> Le poète prend à la nature les signes dont il a besoin. Ces signes il les transforme ; il y ajoute et il en ôte selon le genre de sa pensée de sorte qu'un objet qui dans sa réalité n'exciterait aucune attention, prend de l'importance et du charme (45).

L'écrivain, peintre, et miniaturiste, est en réalité un visionnaire, fidèle à cette conception de l'art qu'il a toujours professée dans ses écrits théoriques et dans son œuvre de critique (46).

*
***
*

Les matériaux que lui fournit le monde sensible, ces signes que l'écrivain choisit dans la réalité pour créer et raconter son monde imaginaire, non seulement définissent la qualité de sa vision, mais changent à mesure que se modifie l'intention qui anime sa création. C'est donc grâce à eux qu'on peut suivre, à l'intérieur d'une même technique d'écriture, l'évolution qui se manifeste dans les contes fantastiques de Gautier au cours des trente années environ (47), pendant lesquelles il s'est adonné à ce genre.

Les moyens d'expression du monde fantastique, leur dosage et leur

fonction, ne changent pas radicalement ; mais l'on constate une sorte de simplification des effets les plus voyants. Une plus grande rigueur et une plus stricte nécessité président à leur emploi. Les objets ne dansent plus leur bal frénétique ; si la scène s'anime c'est pour qu'une ville entière renaisse de ses cendres, en retrouvant la splendeur de ses beaux palais (48) ; pour qu'un monument célèbre de l'antiquité se dresse à nouveau dans la parfaite harmonie de ses colonnes et de ses architraves mystérieusement restaurées (49).

Ce ne sont pas des bruits étranges, des sons inquiétants qui accompagnent une présence surnaturelle ; un soupir à peine perceptible suffit à la suggérer, la musique d'un piano en souligne le charme.

Les couleurs aussi s'estomptent : au nacarat, au rouge qui caractérisent l'apparition de Clarimonde, au noir de l'aile du corbeau qui accompagne le bohémien, au jaune des paupières de l'étranger qui est assis tout seul à une table du gasthof viennois, aux verts des yeux de Paul d'Aspremont, Gautier préfère désormais le blanc, l'or, le bleu de pervenche. Plus souvent, encore, la fantasmagorie des couleurs se réduit au jeu essentiel de la lumière et de l'ombre.

Cette exigence croissante de sobriété, conduit à une sorte d'extériorisation du fantastique qui correspond à une conception plus spirituelle, presque idéale de l'amour et du bonheur.

Le changement s'opère autour des années cinquante. Gautier n'est plus le jeune rapin, le romantique au gilet rouge de la bataille d'Hernani. Comme le protagoniste d'*Omphale*, il doit tristement avouer qu'il n'est plus assez jeune, ni assez joli, pour que les tapisseries descendent des murs (50).

Il ne s'identifie plus avec Théodore, Octave, Romuald, Octavien (il renonce au récit à la première personne), ces personnages qui vivent dans leurs rêves, ou dans leur imagination ardente, des amours impossibles, mais bien charnelles.

L'aventure fantastique de ses héros reste une aventure d'amour ; mais, déjà dans *Arria Marcella*, l'intervention d'Arrius Diomédès, qui parle de péché, réduit Arria en cendres et empêche Octavien de jouir jusqu'au bout d'un amour partagé. Aucun avatar ne permet à Octave de Saville de conquérir Prascovie. Paul d'Aspremont s'aveuglant pour sauver la vie d'Alicia est l'image même d'une castration volontaire, nécessaire à la survivance de l'amour.

Gautier ne se complaît plus dans la description d'un sein à la forme parfaite, comme dans *Omphale*, il ne s'attarde plus à vanter les petites fossettes, la peau unie et lustrée, les épaules à demi découvertes de Clarimonde, la

grâce exotique de la princesse Hermonthis plus belle que la bayadère d'Amani.

Pour suggérer le corps d'Arria Marcella et faire rêver Octavien, l'empreinte d'une forme dans la lave suffit. La comtesse Labinski a encore l'attrait sensuel d'un cou de cygne ; mais, pour la décrire, Gautier recourt à tous les artifices de l'art (il cite le Titien, Véronèse, le style ionien) et il souligne l'élégance de son déshabillé sans trop insister sur les charmes de son corps.

L'image d'Alicia se spiritualise de plus en plus,

> on eût dit que l'âme lui venait à la peau (51).
>
> La femme avait presque disparu pour faire place à l'ange ; ses chairs étaient transparentes, éthérées, on apercevait l'âme à travers comme une lueur dans une lampe d'albâtre. Ses yeux avaient l'infini du ciel et la scintillation de l'étoile... (52)

Prascovie, Alicia, annoncent la métamorphose de Lavinia en Spirite. A sa première apparition, celle-ci n'est qu'*une tache lumineuse, l'idée d'une couleur* (53), plus tard ce sera *une forme svelte et blanche*, (54) une *image transparente* ,

> une figure vivante, mais d'une vie si légère, si impalpable, si aérienne qu'elle ressemblait plutôt au reflet d'un corps dans une glace qu'à ce corps lui-même (55).

Enfin, elle triomphera tout entière, dans la clarté éblouissante d'une matinée athénienne, avec sa longue robe blanche, les cheveux d'or couronnés de violettes, les yeux de pervenche (56).

Au fur et à mesure que le fantastique s'idéalise, les détails cocasses, si nombreux dans les premiers contes, les comparaisons par lesquelles Gautier semblait vouloir exorciser ce monde magique qui l'attire, en employant les images les plus banales et les plus familières, disparaissent.

Par un mouvement inverse à celui que nous avons mis en lumière et qui faisait glisser le monde réel vers l'aventure fantastique, Gautier, préoccupé de rétablir les rapports avec la réalité, avait recours, dans ses premiers contes, à des référents concrets. Ainsi, au moment extrême de son aventure fantastique, Théodore entendait son cœur "battre comme une montre accrochée à ses oreilles" (57) ; le diable enlevait le dessus de la tête d'Onuphrius "comme on ferait de la calotte d'un pâté (58) ; Clarimonde buvant le sang de Romuald

> avalait le sang par petites gorgées, lentement et précieusement comme un gourmet qui savoure du vin de Xérès ou de Syracuse (59).

Encore dans *Jettatura*, le panache du Vésuve est comparé aux

> petits jets de fumée blanche qui sortent des trous d'une cassolette (60).

C'est une technique qui sent son grotesque et qui rapproche Gautier d'Hoffmannn. Chez celui-ci, les critiques contemporains avaient souligné "la vérité des détails dans les scènes les plus étranges" (61) et Gautier lui-même, dans son article de 1836, avait indiqué parmi les procédés les plus caractéristiques de l'écrivain allemand "l'accumulation de petites circonstances vraisemblables", capables de "masquer l'impossibilité de fond", et la présence de la "réalité dans le fantastique" (62).

Chez Gautier, cependant, il s'agissait plutôt d'une manière de prendre ses distances par rapport à ce monde fantastique qui ne cesse de le hanter (63).

On dirait que, plus tard, Gautier a renoncé à l'ironie et au grotesque. Aucun sourire, aucun détail réaliste n'accompagnent la fuite de l'âme d'Octave de Saville, *tremblement lumineux, petite lueur tremblotante* qui se refuse à rentrer dans *la prison* du corps (64).

On retrouve la même lumière sans ombres, mais plus ferme et plus éclatante, dans *Spirite* :

> Au centre d'une effervescence de lumière qui semblait partir du fond de l'infini, deux points d'une intensité de splendeur plus grande encore, pareils à des diamants dans la flamme, scintillaient, palpitaient et s'approchaient (...). Ils volaient l'un près de l'autre, dans une joie céleste et radieuse... (65)

Quelques pages plus haut, c'est par une métaphore qui fait appel aux mêmes éléments - lumière, ciel, vol - que Lavinia décrit le bonheur attendant les âmes, enfin libérées de leur corps comme "un papillon de la chrysalide" (66). Elle parle d'*azur vague des espaces*, d'*une lumière fourmillante, brillant comme une poussière diamantée d'un éblouissement de splendeurs*, de *reflets d'iris*, d' *irradiations d'or et d'argent*, de *phosphorescences diamantées* (67).

Ce triomphe de lumières est l'image de la réconciliation de Gautier avec ses rêves. Gautier ne veut plus rien exorciser, il s'abandonne tout entier au monde fantastique.

Malgré les limites et les insuffisances d'une analyse qui a privilégié un aspect très particulier de l'œuvre fantastique de Gautier, nous sommes en mesure, je crois, à la fin de notre discours, d'avancer quelques conclusions, concernant, à la fois, le genre fantastique et l'art de Gautier.

L'originalité de Gautier dans les contes que nous venons d'examiner ne réside sans doute pas dans l'invention d'histoires extraordinaires et de situations hors du commun. La critique, en effet, n'a eu aucune difficulté à reconnaître dans ses récits l'influence d'autres conteurs de son temps et parfois des références précises à Hoffmann, Nodier, Nerval, Balzac, Mérimée (68).

On a vu, d'autre part, que Gautier, contrairement à beaucoup de ses devanciers et de ses contemporains, hésite à faire intervenir dans les aventures extraordinaires qu'il raconte, des personnages fantastiques par leur propre nature, c'est-à-dire des démons, des vampires, des lutins, des fées.

Quant à la structure, le conte fantastique de Gautier ne correspondrait qu'exceptionnellement (c'est peut-être seulement le cas de *Spirite*) au schéma indiqué par Penzoldt (69) comme caractéristique de ce genre de récit - une ligne ascendante vers un point culminant - schéma que, d'ailleurs, déjà Todorov contestait (70).

Par sa division en trois parties, il aurait plutôt quelque analogie avec la fable populaire ou l'histoire tragique et édifiante du XVIe et du XVIIe siècles, l'aventure fantastique représentant l'infraction à la norme et s'achevant par le retour à l'ordre.

Ce n'est donc pas de ce côté-là qu'il faut chercher ce par quoi le fantastique se révèle et s'affirme chez Gautier.

En effet, c'est à un autre niveau de lecture que nous avons repéré et mis en valeur les procédés grâce auxquels, à notre avis, devenait possible le glissement du monde réel au monde surnaturel et se manifestait constamment le moment fantastique. Ils nous ont paru essentiellement d'ordre verbal et stylistique car nous les avons vu dépendre du choix des mots, de la suggestion des épithètes, de l'emploi des figures - métaphores et comparaisons surtout - et que nous avons trouvé leur principale application dans les descriptions.

Leur présence et l'analyse de leurs modifications nous ont permis d'identifier la qualité et la nature du fantastique chez Gautier et d'en mesurer l'évolution au cours d'une carrière qui a occupé presque toute sa vie d'écrivain.

De ce point de vue, l'œuvre de Gautier s'adapte parfaitement à la définition de Léon Vax selon lequel, dans la littérature fantastique "le sujet de

l'histoire a moins d'importance que l'art du conteur" (71) ; elle semble confirmer l'opinion de Todorov quand il écrit : "le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve" (72).

D'autre part, par la valeur qu'y acquiert la parole, les contes fantastiques illustrent de façon éclatante cette qualité maîtresse de l'art de Gautier que Baudelaire signalait dans son article de 1859 et qu'il définissait comme "une espèce de sorcellerie évocatoire" (73).

La critique a longtemps parlé d'un Gautier chef de l'école de l'art pour l'art, parnassien avant la lettre à la sensibilité nulle, au souffle court, à l'invention pauvre. Mais, comme l'observait René Jasinski pour sa poésie (74), nous avons pu constater que dans la prose de ses contes fantastiques, sans renoncer à la plasticité et aux couleurs, Gautier les utilise pour suggérer plutôt que pour décrire, ayant recours, de plus en plus, aux valeurs symboliques du langage.

Ainsi, ses contes fantastiques, non seulement prouvent la persistance de motifs romantiques chez Gautier bien au-delà des années trente, mais ils permettent de saisir, dans les procédés de l'écriture qui les caractérisent et dans l'évolution qui les affecte, le délicat passage qui du Romantisme mène au Symbolisme.

Cécilia RIZZA

NOTES

1. P.G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951 (je cite d'après l'édition de 1982), p. 399

2. G. Poulet, *Etudes sur le temps humain : Théophile Gautier* , Paris, Plon, 1956

3. L. Cellier,*Mallarmé ou la Morte qui parle*, Paris, P.U.F., 1959

4. R. Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Vuibert, 1929 et A. Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1939

5. E. Faguet, *Théophile Gautier* in *Etudes littéraires sur le XIXe siècle*, Paris, Boivin, s.d. pp. 295-298

6. M. Schneider, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964 ; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 ; I. Bessière, *Le Récit fantastique. La Poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974 ; L. Vax, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1979

7. *Théophile Gautier* "Revue d'histoire littéraire de la France" 1972, n.4, juillet-août 1972 ; *C. Pasi, Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Roma, Bulzoni, 1974 ; A.B. Smith, *Théophile Gautier and the fantastic*, Mississipi University, 1977 ; M. Voisin, *Le Soleil et la nuit*, Bruxelles, Editions de l'Université, 1981 ; M.C. Shapira, *Le Regard de Narcisse* , Lyon, Presses Universitaires, 1984. A signaler, outre *Spirite* ,nouvelle fantastique, introduction par M. Eigeldinger, Paris, Seuil, 1970, et *Récits fantastiques* par M. Eigeldinger, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, d'où nous tirerons nos citations, deux autres éditions récentes des *Contes fantastiques* (Corti, 1962 et Gallimard, 1981 par J. Gaudon), l'édition de *Spirite* a cura de M.T. Puleio, Catania, Tringale, 1975 et une traduction italienne d' *Arria Marcella* et *Iettatura* par T. Tortonese avec Préface de L. Sozzi (Napoli, Guida, 1984)

8. p. 55

9. p. 197

10. p. 211

11. p. 237

12. p. 379

13. Cf. par exemple le début d'*Omphale* (pp. 103-104) et ceux de *La Pipe d'opium*, (p. 153), *Le Pied de momie*, (p. 179), *Avatar*, (p. 275) et aussi *Spirite*, (pp. 35-39)

14. Cf. le rêve d'Onuphrius, (pp. 81-89), le récit d'Octave (pp. 285-294) et celui du docteur Cherbonneau (pp. 301-307)

15. Cf. *La Cafetière*, p. 62, *Omphale*, p. 111, *La Pipe d'opium*, p. 162, *Le Pied de momie*, p. 192, *Le Club des Hachichins*, p. 234, *Arria Marcella*, p. 270

16. Selon Todorov (*Op. cit.*, p. 37) l'hésitation entre une explication naturelle et une explication sumaturelle des événements évoqués serait une des trois conditions essentielles pour la définition du fantastique en littérature.

17. p. 150

18. p. 64

19. p. 150

20. p. 271

21. C'est le thème dominant tous les contes fantastiques de Gautier. Voir à ce propos A.B. Smith, *op. cit.*, pp. 91-92

22. p. 215

23. p. 96

24. p. 250

25. p. 99

26. p. 180

27. p. 280-281

28. p. 311

29. p. 166

30. p. 382

31. p. 383

32. p. 404. Sur le regard et sa fonction dans le fantastique de Gautier, voir notamment M. Eigeldinger *Introduction* à Th. Gautier *Récits fantastiques*, éd. cit. pp. 22-23

33. p. 56

34. p. 179-180

35. p. 201-202

36. Gautier dans *Jettarura* aussi décrit les ruines de Pompé comme un monde fantastique : "on marche comme dans un rêve (...). Aux clartés naissantes de l'aube les danseuses peintes sur les murs semblent agiter leurs crotales et du bout de leur pied blanc soulever comme une écume rose le bord de leur draperie (...) les figures héroïques ou grotesques animées d'un rayon

essaient de remplacer les habitants disparus" (p. 457)

37. p. 389

38. p. 47

39. p. 73

40. *Jettatura*, p 392-393

41. Cf. par exemple le portrait de Georges de Scudéry ou celui de Cyrano dans *Les Grotesques* (Bari-Paris, Schéna-Nizet, 1985, p. 312 et p. 242-43)

42. Cf. notre L'*"Italia" di Théophile Gautier*, "Studi francesi", n. 54, 1974, pp. 454-455

43. p. 57

44. p. 185

45. "Revue des deux mondes", 1er septembre 1847

46. Cf. notre *Théophile Gautier critico letterario*, Torino Giappichelli, 1971, pp. 71-74

47. *La Cafetière* a été publiée dans *Le Cabinet de lecture* le 4 mai 1831 et *Spirite* sortira chez Charpentier en 1865

48. *Arria Marcella*, p. 253

49. *Spirite*, p 204-205

50. *Omphale*, p. 113

51. p. 439

52. p. 465

53. p. 84

54. p. 169

55. p. 172

56. p. 204

57. p. 61

58. p. 90

59. p. 145

60. p. 381

61. J.J. Ampère, *Compte-rendu d'Hoffmann's Leben und Nachlass*, "Le Globe", 2 août 1828

62. *Contes d'Hoffmann*, "La Chronique de Paris", 14 août 1836

63. Léon Cellier remarque, d'une façon plus générale, que chez Gautier "s'harmonisaient les deux qualités littéraires que Baudelaire jugeait fondamentales : le surnaturalisme et l'ironie" ("Revue d'histoire littéraire de la France", n.4, juillet-août 1972, p. 582)

64. p. 370

65. p. 215

66. p. 159

67. p. 159-161

68. P. G. Castex, *Op. cit.*, p. 217-247 *Passim*

69. P. Penzoldt, *The Supernatural in Finction*, London, Peter Nevill, 1952, p. 16

70. T. Todorov, *op. cit.*, p. 91-94

71. L. Vax, *op. cit.*, p. 42-43

72. T. Todorov, *op. cit.*, p. 87

73. Ch. Baudelaire *Théophile Gautier*, in *Oeuvres complètes* , Paris, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1961, p. 690. Tout le passage est à retenir, car il semble dicté par la lecture des contes fantastiques de Gautier. Baudelaire parle de l'*intelligence innée des correspondances* qui permet à Gautier de saisir "l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme" et il ajoute : "C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants".

74. R. Jasinski, *Introduction* à Th. Gautier, *Poésies complètes*, Paris, Nizet, 1970, t. I, p. XCII.

GAUTIER, NERVAL
ET LA HANTISE DU DOPPELGÄNGER

On sait qu'un réseau d'intertextualité unit l'œuvre de Gautier et celle de Nerval. On le voit clairement en étudiant le thème du double, car la notion d'un clivage du moi constitue un des grands éléments structurants de l'univers imaginaire des deux écrivains. Que le dédoublement soit dépeint comme la scission psychologique, dualité intérieure à la manière des "deux âmes" de Faust, ou bien comme la présence physique, réelle ou hallucinatoire, d'un *alter ego*, il est évident que la hantise d'un autre moi, qui frise l'obsession dans bien des textes nervaliens et gautiéristes, trouve son origine dans le culte de la subjectivité caractéristique du romantisme européen, où on s'est plu à revenir au thème traditionnel du *Doppelgänger* que chacun revalorise à sa manière. Il faudrait donc remettre cette thématique du double chez Nerval et Gautier dans une perspective intertextuelle afin de mettre en évidence à la fois leur dette envers d'autres écrivains romantiques et les interférences quelquefois importantes entre les œuvres des deux amis et collaborateurs.

Le folklore et la littérature européennes abondent en histoires de doubles : d'une part, la tradition classique du double en tant qu'entité physique, qui remonte aux *Ménechmes* et à *l'Amphitryon* de Plaute, où la ressemblance physique entraîne des *quiproquos* divertissants, d'autre part la superstition populaire du double comme entité morale, d'après laquelle voir le fantôme de son propre moi serait un présage de la mort, croyance répandue non seulement dans les pays germaniques, mais encore ailleurs, comme le constate le *Dictionnaire Infernal* de Collin de Plancy :

> On croit en Ecosse qu'un homme peut être double, c'est-à-dire qu'il peut être vu à la foix en deux lieux différents, qu'il peut

lui-même, en certaines occasions, voir sa doublure devant lui. Cette doublure n'est qu'une ombre, à la vérité. (1)

Ces traditions variées fournissent aux romantiques allemands vers 1800 une matière riche qu'ils exploiteront en virtuoses. Mais si on trouve, surtout chez Jean-Paul et chez Hoffmann, de nombreux exemples du double "physique" (jumeaux, frères, personnes ayant une ressemblance fortuite, dont les rapports sont le plus souvent antagonistes) aussi bien que du double "moral" (génies maléfiques qui extériorisent la mauvaise conscience du héros), il convient de distinguer une troisième catégorie, le double "psychologique" où le sujet, se scindant en deux, croit posséder deux personnalités ou, par un phénomène d'autoscopie, s'imagine voir sa propre personne en dehors de lui-même.

Dans la littérature du dix-neuvième siècle, ces catégories s'interpénètrent dans les récits les plus sophistiqués. Ainsi, dans *William Wilson* (1839), où Poe s'inspire moins des romantiques allemands que de Byron (2), le héros de la nouvelle incarne les tendances dépravées inhérentes à la nature humaine, tandis que son double, représentant la conscience morale ou le *surmoi*, cherchera en vain à jouer auprès de lui le rôle d'ange gardien. Wilson se rendra compte finalement que l'autre, qu'il considérait comme son rival, n'est qu'une partie de lui-même et qu'en tuant son double, il se damne. Le motif du duel avec le double pourrait faire penser au *Chevalier Double* (1840) ou à *Avatar* (1856) mais il est peu probable que Gautier ait lu ce texte avant sa parution dans les *Nouvelles Histoires Extraordinaires* traduites par Baudelaire et publiées par Michel Lévy Frères en 1857 (3). Dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Stevenson, l'élément moral est encore plus marqué. La transformation physique d'une seule personne y souligne de manière dramatique la dissociation d'une sensibilité et la lutte du Bien et du Mal. Mais là où les histoires de doubles anglo-saxonnes, depuis *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) de James Hogg jusqu'au *Portrait de Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde, sont surtout des allégories morales, un des chefs-d'œuvre du genre, *Le Double* (1846) de Dos toievski, qui s'inspire à la fois du romantisme allemand et du *Nez* de Gogol, propose une analyse psychologique et sociale plus approfondie et déconcertante. Le *Doppelgänger* du petit employé Goliadkine est une projection qui incarne ses ambitions professionnelles tout en contrecarrant ses projets, mais on ne découvre jamais si cet accomplissement de désir jouit d'une existence réelle ou imaginaire, comme avec le double de William Wilson (4). Nathanaël Hawthorne, pour sa part, dotera une histoire de double en 1837 d'un titre français, *Monsieur du Miroir*, qui nous rappelle l'importance des instruments d'optique dans l'élaboration du thème du dédoublement (5). Quand, à la fin de *William Wilson*, le héros-narrateur confond sa propre image aperçue dans une glace et la présence de son double, le miroir consacre la déréalisation du sujet, de même que la perte d'une ombre ou d'un reflet dans le

Pierre Schlemihl de Chamisso, l'*Aventure de la Nuit de la Saint-Sylvestre* de Hoffmann et *L'Ombre* d'Andersen symbolisent l'aliénation psychologique et morale. Le foisonnement d'histoires de doubles au dix-neuvième siècle a amené la critique psychanalytiqyue à approfondir les données mythologiques et psychiques qui sous-tendent ce thème qu'on interprète en termes de "régression" et de "narcissisme" (6), de sorte que le *Doppelgänger* en vient à incarner à la fois "les pulsions du ça et les exigences du surmoi" (7).

C'est à la lumière d'un tel épanouissement du thème qu'il faut juger des récits de Gautier et de Nerval, qui prennent conscience au début de leur carrière littéraire, à la fois par la lecture des *Contes* de Hoffmann (Nerval traduira dès 1831 une partie des *Aventures de la Nuit de Saint-Sylvestre)* (8) et par la lecture des récits fantastiques de Charles Nodier qui annoncent les grands textes nervaliens et gautiéristes. Dans *Smarra* (1821), par exemple, le héros Lorenzo mène une seconde vie, nocturne, sous le nom de Lucius, comme plus tard Romuald dans la *Morte amoureuse* (1836) se transformera en rêve en *il signor Romualdo*. Dans *La Fée aux Miettes (*1832), où Nodier explore "le mystère de l'influence du sommeil sur la vie solitaire" (9), l'existence de Michel le Charpentier sera partagée entre la vie de tous les jours et un monde onirique, comme plus tard le narrateur d'*Aurélia* (1855) fera l'expérience de "l'épanchement du songe dans la vie réelle" (10). A ces exemples de dédoublement psychologique chez Nodier on ajoutera *Paul ou la Ressemblance* (1836) où l'auteur brode de curieuses variations sur le thème du double comme entité physique, qui servent de prétexte à des réflexions sur l'immortalité de l'âme et sur la Providence. Nodier a presque autant contribué à l'élaboration du *Doppelgänger* en France que Hoffmann ou Jean-Paul.

Il semble que Gautier soit le premier des deux amis écrivains à traiter le thème du double dans une œuvre originale. Dans *Onuphrius*, publié d'abord dans *La France littéraire* au mois d'août 1832, l'auteur, dans une intention nettement parodique, place le double sous le signe de ses prédécesseurs allemands, comme le fait Balzac la même année, en évoquant Jean-Paul dans un bref récit humoristique, *Le Dôme des Invalides* (11). Gautier cite à ce propos non seulement le nom de Jean-Paul, mais encore Hoffmann et Chamisso. En subissant une série de tribulations imaginaires, Onuphrius verra un double diabolique s'approprier son identité de peintre et de poète. Le motif de la glace de Venise où il voit son "reflet double" (12) amènera des références explicites à *Pierre Schlemihl* et aux *Aventures de la Nuit de la Saint-Sylvestre* (13). *Onuphrius*, avec sa conclusion désinvolte et ironique, n'est bien entendu qu'une diablerie à la mode du jour (14) comme *La Main de Gloire* de Nerval, publié le mois suivant, (14) les deux contes étant destinés à ces *Contes du Bousingo* que les jeunes amis n'ont jamais fait paraître.

Quatre ans plus tard Gautier passera cependant de la parodie au pastiche

avec *La Morte amoureuse* dans la *Chronique de Paris* (23 et 26 juin 1836), où il aborde le dédoublement psychologique dans un style à la fois dramatique et poétique. N'allait-il pas écrire deux mois plus tard, dans cette même revue, à propos de la traduction des *Contes* de Hoffmann par Egmont que "(...) il faut dans la fantaisie la plus déréglée une apparence de raison (...)" (15). Bien que des filiations certaines unissent *La Morte amoureuse* au romantisme anglais et allemand, ce récit, qui consacre le mode du fantastique mi-onirique, mi-érotique caractéristique de Gautier dans les années 1830 et 1840, est loin d'être un simple exercice de style fait de souvenirs livresques. Il est vrai que le thème du moine tourmenté par le désir sexuel, lié à celui du *Doppelgänger*, était devenu un véritable cliché dans le roman noir et dans le "Trivialroman" du début du siècle. Le récit de Gautier se rapproche avant tout du grand roman fantastique *Die Elixiere des Teufels* où Hoffmann reprend certaines données du célèbre *Moine* de Lewis (16). Comme chez Hoffmann, le récit à la première personne prend la forme d'une confession où le narrateur cherche à expier son passé. Les doubles de Médard, comme celui de Romuald, extériorisent un tourment intérieur fait du conflit du désir et de la vocation ecclésiastique. Ainsi, le comte Viktorin joue-t-il auprès du moine le rôle de double sensuel qui est celui de Romuald vis-à-vis du prêtre de Gautier. Comparé au roman de Hoffmann, avec ses arabesques, ses fausses pistes, ses aventures mélodramatiques et son surnaturel expliqué, le conte de Gautier est d'une concision toute classique. L'auteur apporte d'ailleurs une attention particulière à la forme de son récit, qui est composé de telle manière que le lecteur, pas plus que le narrateur, n'arrive à percer le mystère de l'existence de Clarimonde, qui déclenche chez Romuald le retour d'une sexualité refoulée. La morte-vivante, imaginaire peut-être, n'est pas moins réelle aux yeux du héros comme emblème du désir, et même si la fantasmagorie vampirique, avec sa chevauchée nocturne à l'imitation de la *Lenore* de Bürger, (17) n'est qu'un songe du prêtre, la décomposition de la femme fatale sous l'aspersion d'eau bénite administrée par le sinistre Sérapion (le nom vient de Hoffmann et le personnage fait penser à Leonardus dans *Les Elixirs*) plongera Romuald dans un désespoir irrémédiable. Son double, personnage complémentaire ou création de l'imagination, provient directement de sa subjectivité.

Nerval, abordant le thème du dédoublement physique et psychologique à la fois dans sa *Biographie singulière de Raoul Spifame* en 1839, (18) s'est peut-être souvenu de la nouvelle de Gautier. La "seconde personnalité" (19) de Spifame, être "double et distinct pourtant" (20), est à rapprocher de Romuald avec "sa vie bicéphale" où il conserve néanmoins "très nettes les perceptions de ses deux existences" (21). Après la rencontre de Spifame avec son double (Henri II), des songes extraordinaires lui feront vivre une autre vie, où il croit être son double royal, tout comme il était arrivé à Romuald de transférer son identité dans l'image du seigneur vénitien. Même scission de la personnalité, même importance du regard et du miroir, même confu-

sion de l'identité et impossibilité de distinguer le vrai d'avec le faux, tout en conservant le sens de la particularité de chaque mode de vie. En recréant, selon sa fantaisie, un personnage historique, Nerval, qui évoque en passant la superstition du double comme présage de la mort et le personnage de Sosie (22), aurait-il été frappé par de tels détails dans le texte de Gautier ?

Quoi qu'il en soit, il ne semble pas que Gautier, revenant au thème du *Doppelgänger* l'année suivante avec *Le Chevalier Double* (juillet 1840) se soit inspiré du récit de Nerval. *Le Chevalier Double* mérite une attention particulière non seulement parce qu'il est une des mieux réussies des fantaisies littéraires, mais aussi parce qu'il pose de délicats problèmes de littérature comparée. S'agit-il, comme semble le suggérer son auteur, dont le récit paraît sous la rubrique "Contes étrangers", de la transposition d'une légende norvégienne ? Ou la conclusion du récit constitue-t-elle plutôt une mystification auto-parodique de la part d'un auteur qui se complaît à rompre le bel agencement de l'ensemble afin de tempérer d'un sourire narquois ce que son histoire de double pourrait avoir de trop inquiétant pour le lecteur du *Musée des Familles* ? L'évocation de la Norvège ne devrait pas nous lancer sur une fausse piste, car Gautier parle dans une lettre du 10 janvier 1840 d'Oluf le Danois (23). Nous n'avons cependant rien trouvé dans l'*Histoire du Dannemarc* de Mallet (9 volumes, Genève, 1787-88), exception faite du deuxième volume, consacré à la traduction de l' *Edda,* où le nom du loup monstrueux Fenris corespond au nom d'un des chiens du héros de Gautier. L'Etude sur les "Chants Danois" de Xavier Marmier en 1836 (24) nous a livré les noms d'Oluf et de Lodbrog son père, mais il n'y a rien dans les combats légendaires rapportés ici, ni dans l' *Histoire de la littérature en Danemark et Suède* (1839) du même auteur, qui rappelle *Le Chevalier Double*. Il ne semble pas que la ballade du Seigneur Oluf rapportée par Heine dans *De l'Allemagne* (1835) ait des rapports avec le texte de Gautier (25). La scène fanstastique du duel avec le double dans le récit de Gautier semble cependant faire écho au *Duel du Précipice* (1823) d'Eugène Hugo, repris dans les *Annales Romantiques* de 1831 (26) et à un poème allégorique qui constitue la Préface de *Madame Putiphar* (1839) où Pétrus Borel met en scène un trio infernal de cavaliers qui se disputent l'être de l'écrivain (27). On pourrait également traquer les échos partout dans la littérature du début du siècle : chez Lewis (la ballade danoise du *Moine* où le démon se transforme en cavalier blanc) ou chez Bürger (*Le Féroce Chasseur* avec son chevalier blanc et son chevalier noir) (28). Ce sont là des poncifs de la littérature fantastique et Gautier aurait pu trouver la quati-totalité des idées et des images dont il fabrique son conte chez Fouqué, Hoffmann et Jean-Paul. Le motif du duel se trouve déjà dans le *Zauberring* (1813) de Fouqué. Dans *Die Doppelgänger (Les Ménechmes)* de Hoffmann la communication télépathique des sosies est à mettre sur le compte d'une influence prénatale (29 ; la mère de l'un a commis l'adultère dans son cœur et ce péché d'intention est puni par le Destin qui fait de son enfant légitime le jumeau du comte qu'elle avait convoité.

Le *Titan* de Jean-Paul, dont Gautier a pris connaissance dans la traduction de Philarète Chasles (30), semble contenir en germe la thématique et jusqu'au symbolisme des couleurs du récit de Gautier. On lit à propos du bibliothécaire Schoppe :

> Albano s'enquit du costume qu'il portait, et, à sa grande surprise, il apprit qu'il avait de nouveau quitté le vert pour le rouge (31).

De même, l'Espagnol s'écrie à l'approche du même Schoppe :

> Mon Dieu ! Monsieur êtes-vous donc à la fois derrière et devant moi ? Etes-vous rouge et vert en même temps ? (32)

A ce moment-là Schoppe, portant un manteau rouge, croit voir son double (Siebenkäs) qui porte un manteau vert, et, le prenant pour son *vieux moi*, en mourra. Cette dualité nous semble comparable à celle d'Oluf chez qui "tantôt l'étoile verte l'emportant, tantôt l'étoile rouge" (33), en dépit du fait qu'il y a loin du roman jean-paulien, foisonnant de mystères, de disgressions et d'effets de surnaturel expliqué et où l'on joue en virtuose des doubles et de leurs analogues, au conte gautiériste, bref, exemplaire et symbolique. Chez Oluf un second moi, issu de sa sensibilité, s'autonomise - le chevalier rouge incarne les refoulements du çà qu'Oluf doit expulser lors du duel où il doit supporter, non sans une certaine complaisance narcissique, les coups qu'il porte à l'autre (34). Le motif du dédoublement tourne ainsi à l'allégorie morale.

Une année plus tard, Gautier retournera au conte fantastique à la manière de Hoffmann avec *Deux Acteurs pour un rôle* (*Musée des Familles*, juillet 1841) dont la fin, où le héros s'embourgeoise, est à rapprocher de celle de *La Cour D'Artus*. Cette fois cependant, Gautier utilise directement un texte de Nerval, *Les Amours de Vienne*, paru dans la *Revue de Paris* du 1er mars 1841 (35). Il en reproduit les décors et calque ses descriptions sur le texte de son ami, dont une partie avait pris d'ailleurs la forme d'une lettre à Théophile Gautier (36). Nous nous demandons aussi si Gautier, qui prétendait avoir écrit un Prologue pour une diablerie de Nerval intitulée *Le Prince des Sots*, (37) n'aurait pas eu connaissance de la version romanesque de cette œuvre rédigée par Nerval entre 1836 et 1841 où Maître Gonin joue à merveille le rôle de Satan (38). Il serait intéressant de savoir si les deux amis avaient entendu parler du célèbre acteur d'origine allemande Wieland, qui, lui aussi, jouait à merveille le rôle du Diable dans diverses production londoniennes vers 1838 (39).

De toute façon, le thème du double survient chez Nerval (40) aussi en 1841 lors de sa crise de folie (40) et il est fort probable qu'en transcrivant

cette expérience personnelle dans le *Roman tragique* dans l'*Artiste* du 10 mars 1844 (41), Nerval se souvient à son tour du texte de Gautier. Là où Heinrich prétend dans *Deux Acteurs pour un rôle* que "Chaque rôle que je joue me fait une vie nouvelle ; toutes ces passions que j'exprime, je les éprouve ; je suis Hamlet, Othello, Charles Moor (...)" (42), le Brisacier de Nerval soutient que "(...) mon rôle s'est identifié à moi-même, et la tunique de Néron s'est collée à mes membres (...)" (43). Le désir de Heinrich de "vivre dans la création des poètes" qui lui ôte la volonté d'être "humble pasteur de village" trouvera plus tard son écho quand Nerval explique comment l'écrivain "arrive pour ainsi dire à l'incarner dans les héros de son imagination", ce qui lui est arrivé en racontant l'histoire de Brisacier au point même d'en venir à croire à la "transmutation des âmes" (44). C'est que le métier d'acteur, comme celui d'écrivain, consiste à se dédoubler, voire à lutter contre la déréalisation du moi tout en s'incarnant dans le rôle d'un autre.

Dans les textes nervaliens ultérieurs, qui s'étendent sur la période 1847 à 1855, le rapport entre le Héros et son double deviendra cependant encore plus complexe. L'affrontement avec l'autre va menacer l'existence du sujet, amenant l'anxiété devant un rival en apparence hostile dans l'*Histoire du Calife Hakem* (1847) et le délire de la psychose dans *Aurélia* (1855). Ces deux textes annoncent d'ailleurs les récits fantastiques de Gautier publiés après la mort de Nerval : *Avatar* (1856) et *Spirite* (1865).

Bien que Nerval ait emprunté la matière première de son *Hakem* à l'orientaliste Sylvestre de Sacy, il réussit à imprimer à ce récit de "folie solipsiste" (45) complexe et ambigu une atmosphère véritablement hoffmannienne. La référence à la superstition du double comme présage de la mort prend ici une couleur orientale, tout en gardant sa qualité germanique :

> Il crut que c'était son *férouer* ou son double, et pour les Orientaux, voir son propre spectre est un signe du plus mauvais augure. L'ombre force le corps à la suivre dans le délai d'un jour (46).

Les affinités mystérieuses qui unissent Hakem et Yousouf, les interférences entre leurs existences, la crainte du premier que son double, qui accomplit "d'avance un dessein conçu par Hakem" (47), ne le supplante auprès de Sétalmuc, tout trouve sa contre-partie dans *Les Elixirs du Diable*. On retrouvera des éléments semblables dans *Aurélia* où Nerval s'inspire d'une manière plus évidente de Hoffmann (48), non seulement des *Elixirs du Diable* mais aussi, sans doute, de *La Princesse Brambilla*, où Giglio Fava, atteint de "dualisme chronique" croit, au chapitre IV, que son Moi l'empêche de retrouver Brambilla, ou des *Doppelgänger (les Ménechmes)* où Georg et Deodatus craignent que leur double n'enlève la bien-aimée Nathalie. Cependant, Nerval envisage le thème du double aussi à travers l'œuvre de Gautier.

L'évocation de "l'histoire de ce chevalier qui combattit toute une nuit contre un inconnu qui était lui-même" (49) renvoie selon toute probabilité au *Chevalier Double*.

Les souvenirs livresques ne sont bien entendu qu'un point de départ, prétexte à une méditation philosophique sur des problèmes d'identité. Le thème du double "physique" n'intervient que pour faciliter l'élaboration du dédoublement psychologique et la prospection de l'inconscient. Le caractère inquiétant de l'Autre relève donc moins du procédé classique du genre fantastique (l'intrusion d'un être non soumis aux règles de la matière dans le monde quotidien) que du sens angoissé d'une identité en décomposition. Le fantastique, revanche de l'inconscient et retour du refoulé, dote la peur de l'homme devant l'Autre d'un visage qui n'est en réalité que le sien. Le double matérialise l'inquiétude du narrateur nervalien et imprime à la lutte du Bien et du Mal, de la raison et de la folie, un caractère tangible, au point où *Aurélia*, comme tant d'histoires de doubles, revêt un caractère allégorique. Le sens de la disjonction de l'être et de la perte irrémédiable de la bien-aimée ne saurait être surmonté que par un moi lucide, détenteur d'un discours objectif et totalisant, capable de chasser le double fantasmatique.

Nous savons qu'après la mort de Nerval, Gautier a travaillé avec Houssaye à la publication en volume d'*Aurélia* sous le titre *Le Rêve et la Vie* (Victor Lecou, 1855). Il n'y a donc rien d'étonnant que ce texte ait marqué *Avatar*, publié l'année suivante (1856). Bien qu' *Avatar*, comme *Aurélia*, semble être un véritable travail de marqueterie, en ce qui concerne les "sources", le récit est directement redevable de l'expérience nervalienne qui'il transpose dans un registre différent, mais en conservant le sentiment d'une aliénation fondamentale, voire d'une panique devant le vide du moi. Marie-Claude Schapira a parlé de "curieuses interférences" entre *Avatar* et *Hakem* (50). Nous tenons à en mettre d'autres en évidence, entre *Avatar* et *Aurélia*. Tout d'abord la référence au docteur B*** à Passy (51) semble évoquer à la fois Nerval et du Camp, qui, parmi les amis de Gautier avaient suivi un traitement dans la clinique du docteur Blanche (52). Olaf, effrayé par l'approche de son double (Octave) se rappelle, dans un mouvement de sensibilité tout nervalien, non seulement l'histoire de Ménechme, mais aussi la superstition nordique d'après laquelle "voir son double, même en rêve, a toujours passé pour un présage fatal" (53), ce qui est, selon Nerval, "une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un *double*, et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche" (54). Il est impossible de lire la dernière partie du chapitre VI d'*Avatar*, , où Olaf est pris de panique à la perte de son identité, sans se rappeler la fin du chapitre IX et le début du chapitre X d'*Aurélia*. A l'*Esprit* menaçant chez Nerval (qui est le *Double*), correspondent le *spectre* et le *fantôme* de l' *autre* chez Gautier. L'*Idée terrible* qui envahit l'esprit de Nerval est l'*affreuse idée* qui mord le cœur d'Olaf, à savoir que l'*autre*, hostile, va lui voler Aurélia ou Prascovie ; cet "autre qui allait

profiter" (55) et "cet autre qui a pris sa forme" (56), évoqué à travers Amphitryon et Sosie chez Nerval et à travers Ménechme et des personnages de Hoffmann et de Fouqué chez Gautier, sont "un mauvais génie qui avait pris ma place (...)" (57) et "un démon qui peut-être lui avait volé sa forme (...), sa personnalité" (58). Trop de détails concordent pour que nous puissions douter que Gautier se soit souvenu, inconsciemment peut-être, d'un texte qu'il connaissait bien, en transposant de la sorte une des scènes-clef d'*Aurélia*, le mariage du double et de la bien-aimée qui l'avait hanté depuis *Hakem* et évoquait sans doute, au-delà des *Elixirs du Diable*, le Faust de Goethe voyant Pâris enlever sa belle Hélène (59). Comment Gautier n'aurait-il pas songé à Nerval en décrivant la mort bizarre d'Octave, qui, à la différence de Gérard, n'était pas "un de ces esprits d'élite qui impriment sur le monde la trace de leur passage", car il ne pouvait "cristalliser sa douleur en chef-d'œuvre" (60).

Pour le thème de la transmigration des âmes, Gautier semble avoir puisé à pleines mains dans ses souvenirs de lecture. Un vaudeville fantastique de Mélesville et Camouche, *Les Ames en peine ou la Métempsychose*, monté au Palais-Royal en janvier 1844, et dont il a rendu compte dans *La Presse* du 22 janvier, semble lui fournir la trame de son histoire (61). Gautier reproche d'ailleurs aux auteurs de cette pièce, où un magicien d'Inde, possédant le secret de la transmutation des âmes, effectue une "métempsychose en partie double" d'avoir traité à la légère un sujet "beaucoup plus sérieux qu'on ne le pense". Dans un conte de Robert MacNish, longtemps attribué à Nerval, *La Métempsychose* (1830), il est question d'un duel où les coups portés à l'adversaire blessent le héros lui-même (62). Le motif de l'échange des âmes allait devenir un poncif de la littérature fantastique en Angleterre avec des récits de James Hogg et de Mary Shelley (63). Gautier avait d'ailleurs fait état d'une curieuse variation sur le thème dans son article sur les *Récits du temps passé* de Paul de Molènes dans *le Moniteur* du 28 janvier 1854, où il est question de *Trefleur*, "l'histoire de trois âmes, réduites par la malice d'un magnétiseur à n'avoir qu'un corps qu'elles habitent à tour de rôle (...)".

Mais si le titre de la nouvelle évoque le mysticisme hindou, Gautier place Avatar sous le signe des romantiques allemands, se référant à Hoffmann, à Fouqué et à Novalis (64). Aurait-il même eu vent, par l'intermédiaire de Gautier fils, des *Gardiens de la Couronne* d'Arnim (*Die Kronenwächter*), non traduit à l'époque, où une bizarre métempsychose se fait entre le vieux bourgmestre Berthold et le rapin Anton, par le moyen d'une transfusion de sang, de sorte qu'Anna, devenue femme de Berthold, aime en lui l'Autre (Anton) ? Gautier se réfère explicitement au "double" chez Arnim dans son introduction aux *Contes Bizarres* en 1856 (65), mais rien n'autorise à croire qu'il s'agit ici d'un emprunt. (Il y a dans *Titan* de Jean-Paul une situation parallèle, où Linda se donne à Roquairol parce qu'elle le prend pour Albano). Il se peut néanmoins que les récits traduits par Toto aient contribué à

orienter l'imagination de son père. Ainsi, le docteur Cherbonneau, qualifié de "figure échappée d'un conte fantastique de Hoffmann" (66), n'est pas sans rappeler le docteur Frenel et la magicienne Melück (*Marie Melück-Blainville*). Le "docteur hoffmannique" (67), qui, à l'imitation de l'*Homme au Sable*, vole peut-être aux enfants leurs yeux, type du savant irresponsable qui par le pouvoir du regard crée des doubles à volonté, appartient à la tradition du magnétiseur, personnage très répandu dans la littérature depuis Hoffmann jusqu'à Dumas (68).

Bien qu'il soit nécessaire de poser le problème des sources dans les récits de Gautier, il serait fastidieux de multiplier les exemples, d'autant plus qu'il était impossible de traiter un sujet aussi rebattu avec beaucoup d'originalité. Il n'en est pas moins vrai qu'en élaborant les descriptions et les péripéties et en fouillant la psychologie des protagonistes, Gautier réussit à créer un "merveilleux" moderne. Tournant résolument le dos au surnaturel expliqué à la Ann Radcliff (69), dont les Français auraient eu la manie (70), et adoptant la technique d'Arnim qui "raconte ses hallucinations comme des faits vrais" (71), le narrateur ne jouera pas sur cette hésitation devant le surnaturel caractéristique du genre "fantastique". Gautier envisageait d'ailleurs de ranger *Avatar* , avec *Jettatura*, dans une série de quatre récits sous le titre collectif "le fantastique en habit noir" basés sur "l'emploi du fantastique dans la vie réelle" (72). En ce sens, la transmigration des âmes sert à illustrer la dissociation affective dont souffre Octave et qui fait de sa vie une perte progressive du moi après la "fatale rencontre" avec Prascovie.

Cette dépossession du moi va acquérir une portée métaphysique dans la dernière "nouvelle fantastique" de Gautier, *Spirite* (1865), qui s'inscrit dans la lignée des récits initiatiques qui s'étend d'*Henri d'Ofterdingen*, et *La Fée aux Miettes* à *Aurélia. Spirite* reflète cet "épanchement du songe dans la vie réelle" dont parle Nerval dès le troisième chapitre d'*Aurélia*. "A dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double (...)" (73) nous explique le narrateur d'*Aurélia* dont l'âme dédoublée, "partagée entre la vision et la réalité" (74) annonce le dédoublement de l'existence de Malivert qui "se scinda en deux parties distinctes, l'une réelle, l'autre fantastique" (75). La dépersonnalisation que subit celui-ci lors de la dictée de Spirite (" (...) il lui sembla que le sentiment de sa personnalité le quittait") (76) est aussi à rapprocher de l'amoindrissement de la force physique du narrateur d'*Aurélia* dont la pensée est saisie par un "engourdissement nébuleux" (77) avant que son second *moi* "ne continue l'œuvre de l'existence" (78) dans le monde du rêve. Amené à vivre, lui aussi, sur deux plans, Malivert ne sombrera cependant pas dans la folie car la division de sa personnalité n'est nullement irrémédiable. Là ou le *moi* et le *non-moi* de la philosophie idéaliste de Fichte se livrent, dans le chapitre XVIII des *Nuits d'Octobre* (1852) de Nerval "un terrible combat" dans l'esprit "plein d'objectivité" du narrateur en proie à des cauchemars, le *moi* et le *non-moi* dont parle Spirite elle-même, peuvent être réconciliés (79),

et Gautier, décrivant la vision du baron de Féroë à la fin du livre, dégagera explicitement la leçon métaphysique du dédoublement, qui n'est pour lui que préparation à une unité nouvelle, exprimée par la métaphore des deux gouttes de rosée qui se confondent dans une perle unique. Cette quête de l'identité perdue, qui est celle de Novalis, met fin à la terreur du solipsisme et du subjectivisme idéaliste des romantiques allemands.

Que l'on interprète cette érosion de l'altérité comme une profession de foi spiritiste, comme la sublimation du désir d'un écrivain en mal d'amour, ou comme la fusion du poète et de sa Muse au-delà de l'Art, il est évident que dédoublement ne signifie plus perte de l'identité, comme pour Nerval, mais avènement au bonheur mystique. Là où Nerval, désirant lui-même "forcer ces portes mystiques, armé de sa volonté" (80), et croyant "percevoir les rapports du monde réel avec le monde des esprits" (81), finira par ébranler les certitudes acquises, du moins provisoirement, en les appelant des "idées bizarres" (82), provoquées par sa maladie, Gautier ira plus loin dans la voie du surnaturel. Gautier considérait *Aurélia* d'ailleurs comme une œuvre inachevée (83) et on se demande si les remarques qu'il fait dans son article de 1867 sur la nature superstititieuse de Nerval et sur son goût des correspondances ne s'appliquent pas autant au héros de *Spirite* qu'à l'ami décédé :

> Personne plus que lui ne mélangeait nos deux existences diurne et nocturne et pour lui le songe ne différait pas de l'action. Ce fut ainsi qu'il perdit la notion du chimérique et du réel, et passa de la raison à ce que les hommes appellent la folie, et qui n'est peut-être qu'un état où l'âme, plus exaltée et plus subtile, perçoit des rapports invisibles, des coïncidences non remarquées et jouit de spectacles échappant aux yeux matériels (84).

Le double, tout en étant un archétype de l'imaginaire romantique et un des composants traditionnels de la littérature fantastique, constitue alors une hantise personnelle qui trahit des inquiétudes profondes. C'est là un de ces "thèmes inévitables" dont parle Julien Gracq (85), qui correspondent à un mouvement de sensibilité instinctif, et qui relèvent de l'imagination des profondeurs de Bachelard, projetant les mystères du moi sur une figure externe et transformant en image fantasmatique les pulsions et les complexes. En ce sens, suivre l'évolution du double, c'est retracer un itinéraire spirituel et assister à la création d'un mythe personnel. Si l'expérience du double constitue une transgression de la vie normale, voire de la stabilité mentale, il s'agit néanmoins d'en tirer une cohérence. On savait, depuis les études de M. Rossiter, de M. Savalle et de Mme Schapira, que les traits dominants de l'univers imaginaire de Gautier tournaient autour du problème de l'identité (86). En confrontant les textes de Nerval et Gautier où il est question du *Doppelgänger* au fur et à mesure de leur publication, on est conscient à la

fois de leur dépendance mutuelle et de la continuité de l'univers imaginaire des deux amis qui transcende les divers modèles où ils trouvent leur inspiration.

Peter WHYTE

NOTES

1. *Dictionnaire Infernal*, Plon, 1863, p. 220

2. Il s'agit d'un fragment inédit de 1824 (*The Deformed Transformed*) où le héros, ayant échangé son corps avec un étranger diabolique, trouve la mort en tuant son double. Cf Washington Irving, *Unwritten Drama of Lord Byron*.

3. La traduction de *William Wilson* par Baudelaire avait paru dans *Le Pays* du 14, 15, 18 et 19 février 1855, mais nous n'avons aucune raison pour supposer que Gautier ait lu cette nouvelle avant 1857, date où elle entre dans les *Nouvelles Histoires Extraordinaires*.

4. On commence à traduire Poe en russe en 1847, donc après le roman de Dostoïevski. Cf. J.D. Grossmann, *Edgar Allan Poe in Russia*, Würzburg, 1973. La première traduction française du *Double* de Dostoïevski à la Bibliothèque Nationale date de 1906.

5. Sur le miroir et les instruments d'optique dans le fantastique romantique, voir Mas Milner, *La Fantasmagorie*, P.U.F., "Ecriture", 1982.

6. Pour Jung, le double représente des tendances régressives, car l'image spéculaire amoindrit le sujet. Selon Freud, le double devient, dans le cadre du narcissisme, le surmoi hostile. Dans l'étude de Otto Rank (*Don Juan. Une étude sur le double*, traduction de S. Lautmann, Denoël et Steele, 1932), l'anxiété engendrée par le double correspond à l'amour narcissique de l'image. Sur les diverses intepprétations données par Rank dans différentes versions de son livre (1914, 1925, etc...), voir l'Introduction de Harry Tucker à la traduction américaine la plus récente (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971). On consultera également l'analyse freudienne de Robert Rogers, *A psychoanalytic study of the double in literature*, Detroit, Wayne, 1970.
Parmi de nombreuses études historiques et littéraires, voir : Wilhelmine Krauss, *Das Doppelgängermotiv in der Romantik*, Berlin, Ebering, 1930 ; Ralph Tymms, *Doubles in literary psychology*, Cambridge, Bowes and Bowes, 1949 ; Carl Francis Keppler, *The literature of the second self*, University of Arizona Press, 1972 ; Karl Miller, *Doubles*, Oxford University Press, 1985 ; Alain Montandon, "Hamlet ou le fantôme du moi : le double dans le romantisme allemand" in *Le Double dans le romantisme anglo-saxon*, Université de Clermont-Ferrand II, Faculté des lettres, 1984, p. 31-56

7. Bernard Brugière, "Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature" in *Le Double dans le romantisme anglo-saxon* (p. 9-29), p. 27

8. *Mercure de France*, 17 et 24 septembre 1831, p. 446-53 et p. 597-604

9. *Contes*, Classiques Garnier, 1961, p. 171

10. *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I (troisième édition), 1960, p. 363. Sauf indication contraire, toutes nos références à Nerval renvoient à l'édition des *Oeuvres* due à J. Richer et à A. Béguin dans la Bibliothèque de la Pléiade (Tome I (*troisième édition*), 1960, et Tome II (*deuxième édition*), 1961

11. *Annales Romantiques*, Année 1832. (Cf *Oeuvres Diverses*, Conard, 1938, T. IV, p. 458). Bien que Balzac ait qualifié ce récit de "bêtise" (*Correspondance*, Classiques Garnier, T. I, p. 629), il reviendra sur la question du dédoublement avec plus de sérieux dans la *Lettre à Charles Nodier* (*Revue de Paris*, 21 octobre, 1832).

12. *Récits fantastiques* (éd. Marc Eigeldinger), Garnier-Flammarion, 1981, p. 90

13. *Ibid.*, p. 98

14. ***Le Cabinet de Lecture***, 24 septembre 1832. *Onuphrius* sera repris ici même le 4 octobre.

15. *La Chronique de Paris*, 14 août 1836

16. Gautier se passionne pour le roman "gothique" depuis sa jeunesse. A quelle date cependant a-t-il lu *L'Elixir du Diable*, traduit en 1829 ? Nerval a traduit un fragment de ce roman (Cf. *Oeuvres complémentaires*, Minard, T. III, 1965, p. 377). Gautier fait allusion au texte de Hoffmann dans *Zigzags* en 1845 (Cf. *Caprices et Zigzags*, V. Lecou, 1852, p. 18).

17. Nerval avait traduit cette célèbre ballade dans ses *Poésies Allemandes*, La Bibliothèque choisie, 1830.

18. *La Presse*, 17, 18 septembre 1839. Bien que Maquet ait revendiqué ce texte comme sien, il passe dans *Les Illuminés* de Nerval sous le titre *Le Roi de Bicêtre*. Sur la paternité littéraire et les sources historiques de cette œuvre, voir Jean Céart, "Raoul Spifame, Roi de Bicêtre. Recherches sur un récit de Nerval", *Etudes nervaliennes et romantiques*, 1981, Vol. 3, p. 25-50

19. *Oeuvres*, I, p. 942

20. *Ibid.*, p. 944

21. *Récits fantastiques*, p. 143

22. *Oeuvres*, II, p. 940-41

23. *Correspondance Générale*, T. 1, Droz, 1985, p. 178

24. *Revue des deux Mondes*, 1836, T. I, p. 712-29 (texte repris en version abrégée dans *Le Cabinet de Lecture* du 19 mars 1836).

25. *Oeuvres complètes, De l'Allemagne*, T. II, Michel Lévy Frères, 1874, p. 57-60, et *Oeuvres*, T. II, Renduel, 1835, p. 143-46

26. Le texte est reproduit par Asselineau, *Bibliographie Romantique*, deuxième édition, 1872 (Genève, Slatkine, 1967), p. 92-94

27. Voir *Ibid.*, p. 50-55

28. Cf. (*Le Moine* Trad. par Léon de Wailly), Delloye, 1840, T. II, p. 70-72 (Gautier n'aurait probablement pas pu consulter cette édition même, enregistrée à la *Bibliographie de la France* du 22 août 1840, mais les éditions du *Moine*, traduit dès 1799, ne manquaient pas. Cf. la traduction de l'abbé Morellet, A. Cadeau, 1838), et pour le *Féroce Chasseur*, Nerval, *Poésies Allemandes*.

29. *Oeuvres Complètes de E.T.A. Hoffmann* (trad. par Loève-Veimars), T. XVII, 1833, p. 95-246

30. *Titan*, Abel Ledoux, 4 vols, 1834-35. Il en est question dans *Mademoiselle de Maupin* (Charpentier, nouvelle édition, 1857, p. 185) et dans *La Toison d'Or*, de 1839 (Cf *Nouvelles*, Charpentier, 1923, p. 198). Voir à ce sujet, Claude Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Corti, 1963, p. 83 (note)

31. *Titan*, T. IV, p. 262

32. *Ibid.*, p. 269

33. *Récits fantastiques*, p. 169

34. M.C. Schapira parle à ce propos de "victoire du surmoi", *Le Récit de Narcisse*, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p. 22

35. *Revue de Paris*, 1841, T. XXVII, p. 5-23

36. Voir notre article, "Gérard de Nerval, inspirateur d'un conte de Gautier, *"Deux Acteurs pour un rôle"*, *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre, 1966, p. 474-78

37. Cf. *Histoire du Romantisme*, Bibliothèque-Charpentier, 1895, p. 76-77

38. *Oeuvres complémentaires*, T. VI, Minard, 1960, Ch. XV et XXII (édition de J. Richer). Sur la date de composition de ce roman inachevé, voir Claude Pichois, "La date du *Prince des Sots*, Roman de Nerval", *R.H.L.F.*, 1964, p. 279-83.

39. Cf. Henry Brownrigg, "Some account of a stage devil", *New Monthly Magazine*, October 1838, p. 242-50

40. *Oeuvres*, I. p. 1269, note à la page 380

41. Nerval reprend ce texte, avec quelques variantes, dans l'Introduction aux *Filles du Feu* (1854) *A Alexandre Dumas)*

42. *Récits fantastiques*, p. 199

43. *Oeuvres*, I. p. 156

44. *Ibid.*, p. 151

45. Nous empruntons ce terme à Michel Jeanneret, *La Lettre perdue. Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Flammarion, 1978, p. 125

46. *Oeuvres*, II, p. 389-90

47. *Ibid.*, p. 390

48. Voir François Constans, "*Artémis* ou les fleurs du désespoir", *Revue de Littérature comparée*, 1934, p. 337-71, et M. Jeanneret, *op. cit.*, p. 129-41

49. *Oeuvres*, I. p. 381

50. *Op. cit.*, p. 40, note 33

51. *Récits fantastiques*, p. 341

52. Cf. la remarque de J. Richer dans Nerval, *Oeuvres*, I. P. 1461, note 5 à la page 1109

53. *Récits fantastiques*, p. 329

54. *Oeuvres*, I, p. 365

55. *Ibid.*, p. 381

56. *Récits fantastiques*, p. 332

57. *Oeuvres*, I. p. 382

58. *Récits fantastiques*, p. 331

59. Rapprochement signalé par Alfred Dubruck, *Nerval and the German heritage*, La Haye, Mouton, 1965, p. 87. Cf. *Faust* et *le Second Faust* (traduction de Nerval), Classiques Garnier, 1962, p. 214-15.

60. *Récits fantastiques*, p. 368

61. Cf Henriette Velthuis, *Théophile Gautier. L'homme, l'artiste*, Groningue, 1924, p. 98, et René Jasinski, *A travers le XIXe siècle*, Minard, 1975, p. 180-90. Le compte-rendu de Gautier, reproduit par Jasinski, se trouve dans l'*Histoire de l'art dramatique*, III, p. 156-58

62. *La Métempsychose*, Mercure de France, T. XXIX, 1830, p. 10, 70, 100, 167, 198. Cf. P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France*, Corti, 1951, p. 241-42. Selon Jasinski (*Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929, p. 138), Gautier se serait déjà inspiré de ce conte dans *Onuphrius*.

63. Cf James Hogg, *On the separate existence in the soul*, *Fraser's Magazine*, December 1831, IV, p. 529-37, où il tire de la métempsychose une histoire morale et humoristique ; Mary Shelley, *Transformation*, *The Keepsake of MDCCCXXXI*, où elle s'inspire de *The Deformed Transformed* de Byron.

64. C'est par inadvertance que Gautier attribue *Pierre Schlemihl* de Chamisso à Lamotte-Fouqué, tout en assignant correctement *La Nuit de la Saint-Sylvestre* à Hoffmann. Cf. *Récits fantastiques*, p. 331.

65. Reproduit dans *Portraits et Souvenirs littéraires*, Bibliothèque - Charpentier, 1892, p. 311-19

66. *Récits fantastiques*, p. 279

67. *Ibid.*, p. 319

68. Selon Velthuis, *op. cit.*, p. 98, Cherbonneau fait penser à Athlotos dans *Joseph Balsamo*, roman auquel Gautier avait emprunté le sujet de *Gemma*.
Gautier se réfère à l'*Homme au Sable* dans son *Voyage en Italie* en 1852 (Fasquelle, 1905, p. 236)

69. *Récits fantastiques*, p. 333

70. Cf. *Achim d'Arnim, Portraits et Souvenirs littéraires*, p. 317

71 *Ibid.*, p. 316

72. Voir une lettre à Hetzel en 1856 (B.N. n. a. fr. 16952 (Archives Hetzel) f. 482). Les deux autres contes devaient traiter "le haschisch et le magnétisme".

73. *Oeuvres*, I. p. 363

74. *Ibid.*, p. 364

75. *Spirite*, (éd. Marc Eigeldinger), Nizet, 1970, p. 171

76. *Ibid.*, p. 108

77. *Oeuvres*, I. p. 359

78. *Ibid.*

79. *Cf. Spirite*, p. 200. Gautier et Houssaye avaient repris le texte de Nerval dans le recueil de *La Bohème galante* Michel Lévy, 1855).

80. *Oeuvres*, I. p. 412

81. *Ibid.*, p. 387

82. *Ibid.*, p. 413

83. Cf. *Gérard de Nerval, Portraits et Souvenirs littéraires*, Bibliothèque-Charpentier, 1892, p. 66, (Article paru en 1867 dans l' *Univers illustré* du 23, 30 novembre et du 7, 14 décembre).

84. *Ibid.*, p. 62

85. *Préférences*, Corti, nouvelle édition, 1969, p. 69

86. Voir Andrew Rossiter, *Théophile Gautier et le double. Présence et évolution du thème* Thèse pour le doctorat du troisième cycle, Besançon, 1975) ; Joseph Savalle, *Travestis, Métamorphoses, Dédoublements. Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*, Minard, 1981 ; Marie-Claude Schapira, *Le Regard de Narcisse, Romans et Nouvelles de Théophile Gautier*, Presses Universitaires de Lyon, 1984
Sur le thème du double chez Nerval, on consultera Claire Gilbert, *Nerval's Double. A structural Study*, Mississippi, 1979, ainsi que les articles du Kurt Schärer sur le *Roman tragique* ("A Alexandre Dumas") et de Claire Rouget Molinelli sur *Hakem* (Hakem et ses doubles") in *Gérard de Nerval*, Cahiers de l'Herne, 1980.

UN TOUR EN BELGIQUE
Un parcours dans l'imaginaire

Le 22 juillet 1836, Gautier reçoit de son éditeur Renduel une modeste somme d'argent, et décide de l'utiliser pour effectuer un petit voyage à l'étranger, en compagnie de son ami Gérard de Nerval (1). C'est la première fois qu'il quitte la France et *Un Tour en Belgique*, paru dans *La Chronique de Paris* du 25 septembre 1836 sera son premier essai dans cette littérature de voyage, qu'il pratiquera ensuite si fréquemment et avec tant de bonheur, poussé sans doute en partie par des impératifs économiques :

> Ce voyage est le premier que j'aie jamais fait, et j'en ai apporté cette conviction, à savoir, que les auteurs des autres relations n'ont pas mis le bout du pied dans les pays qu'ils décrivent, ou que, s'il y sont allés, ils avaient, comme l'abbé Vertot, leur siège fait d'avance. (2)

Lui, au contraire, déclare d'emblée sa sincérité d'observateur dépourvu de préjugés :

> il n'y aura exactement dans ma relation que ce que j'aurai vu avec mes yeux (...). Je n'emprunterai rien au guide du voyageur, ni aux livres de géographie ou d'histoire, et ceci est un mérite assez rare pour que l'on m'en sache gré. (3)

Les critiques qui se sont intéressés à Gautier voyageur ont toutefois souligné que sa proclamation d'objectivité n'est pas à prendre au pied de la lettre (même s'il dit en *Egypte* que "Nous nous réduisons autant que possible à n'être qu'un oeil détaché comme l'oeil d'Osiris sur les cartonnages de momie") (4). S'il est vrai en effet qu'il n'a jamais rien inventé (lors de son

voyage en Espagne il se munit d'un énorme daguerréotype (5), et se proclame à son tour un "daguerréotype littéraire") (6), il est tout aussi vrai qu'il n'est pas en état de tolérer la violence d'un réel qui ne soit pas filtré par son image artistique (7) ou bien par un souvenir d'époques lointaines (8). Son "daguerréotype" fonctionne alors comme une sorte de lanterne magique, où le présent est aussitôt rapproché du passé (médiatisé par la tradition, donc légendaire), ou bien d'un tableau qui lui ressemble, de sorte que l'image de la mémoire s'estompe dans l'image réelle, en l'étayant de ses valeurs esthétiques.

Le motif de la transposition d'art, qui constitue le cœur de la poétique de Gautier a, du reste, été reconnu comme la clé de voûte de toute analyse critique, de même que sa passion pour le pittoresque, qui répond également à ses exigences esthétiques, puisque le pittoresque est bien ce "qui a son répertoire d'effets, picturaux ou 'locaux', grâce auquel il est possible de féliciter la réalité de ne pas être ce qu'elle est " (9). Le rêve de la beauté idéale, ainsi que le charme du grotesque, qui en est le pendant, s'insinuent toujours dans la représentation de la réalité, produisant une subtile déformation.

> Viaggiare, per Gautier, significa non soltanto sottrarsi alla routine di un mestiere e di una vita borghese che non ama, ma, principalmente, come per l'amico Nerval, "chercher dans la réalité l'occasion d'incarner son idéal, de lui donner chair et substance (10)

fait observer C. Rizza, dans son analyse d'*Italia* ; ce qui l'amène à cette conclusion :

> Ogni esperienza di viaggio avrà il valore di une reconnaissance, sarà occasione di recupero sulla realtà e della realtà, ma di une realtà fortemente impregnata di sogno, di idealità, di illusione (11).

En prenant toujours *Italia* comme point de repère, G. Riffaterre envisage trois formes différentes selon lesquelles se réalise la fusion entre rêve et réalité, et auxquelles se conforment toutes les descriptions de Gautier : le suspense, dans le cas où la réalité serait perçue comme un décor planté pour un coup de théâtre imminent ; la "mimésis de l'illusion des sens", par laquelle les solides se confondent, les plans se superposent, comme dans les reflets d'eau ; enfin, la prédominance dans la description des éléments dynamiques, qui favorisent l'animation des objets (12).

*
***
*

Un Tour en Belgique représente sous certains aspects l'exemplification ponctuelle de ces observations critiques : le but du voyage est en effet indiqué dans la recherche de la beauté idéale, artistique :

> Si le lecteur curieux veut savoir la raison pour laquelle j'ai été en Belgique plutôt qu'ailleurs, je la lui dirai volontiers. C'est une idée qui m'est venue au Musée, en me promenant dans la galerie de Rubens. La vue de ces belles femmes (...) m'avait inspiré le désir de les confronter avec les types réels (13).

La réalité est parfois décrite comme le fruit d'un effet de Diorama :

> Il me sembla que j'entrais dans une autre époque, et que le fantôme du Moyen Age se dressait subitement devant moi ; je croyais que de pareils effets n'existaient plus qu'au Diorama et dans les gravures anglaises (14).

Ou bien comme dans un décor théâtral :

> (...) tout cela avait l'air si peu naturel et si peu probable, que nous croyions être devant une décoration de théâtre, exécutée par des artistes plus admirables que MM. Feuchères, Desplechin, Séchan, et Dieterle, peintres de l'Opéra (15).

Toutefois, cette première relation n'est pas tellement caractéristique du style descriptif de Gautier, et même elle se présente au contraire comme une anomalie par rapport aux autres récits de voyage, en révélant des éléments tout à fait particuliers qui la rendent unique, et qui l'assimilent quelque peu aussi aux contes fantastiques. Au premier coup d'oeil, on s'aperçoit immédiatement que la narration est organisée d'une façon inédite : le personnage de Gautier apparaît plus net, observé même dans une série de gestes insignifiants, comme les préparatifs de départ, les adieux aux amis. Apparaît aussi, à peine nommée, la femme aimée, "la divinité que j'adore" (16). Par la suite, Gautier ne se permettra plus aucune allusion à ses liens personnels et supprimera du récit toute action qui ne soit pas significative d'une situation inhérente au lieu étranger, donc pittoresque. Ici, au contraire, prend du relief la figure du père, qui l'accompagne au départ et celle de l'ami Fritz (Nerval), qui, par ses marmottements, fait un contre-chant aux boutades du narrateur. Il s'agit de procédés stylistiques qui appartiennent exclusivement à la chronique de ce premier voyage, où Gautier n'opère pas un choix des matériaux, mais où il transcrit soigneusement tout ce qui frappe son attention (même pendant le parcours en voiture de la rue de Bouloi à Paris jusqu'à la frontière), en s'arrêtant sur les détails. C'est justement grâce à ce procédé de *non-sélection* que se crée une série de solutions formelles réalisant un déplacement de l'ordinaire dans l'extraordinaire (17). Chaque objet, chaque

paysage, chaque visage subit, comme nous le verrons, une altération qui va d'une simple modification jusqu'à une transformation complète. *Un Tour en Belgique* apparaît donc comme un voyage qui se passe sur la ligne d'intersection de deux plans, celui du réel et celui de l'imaginaire, où tous les objets possèdent une double nature, se manifestant dans le réel comme des phénomènes quotidiens, mais révélant aussi une nature fantastique, selon un principe de double point de vue semblable à celui qui régit l'anamorphose.

*
***
*

Le regard du narrateur se concentre sur l'espace clos de la voiture, se fixe sur les visages et les vêtements des compagnons de voyage, qui deviennent immédiatement des créatures mystérieuses et bizarres, tout à fait indépendantes d'un pittoresque d'ambiance. A ce que nous savons, ils pourraient tous habiter Paris comme Gautier, ayant pris la voiture avec lui. Aucun des différents personnages ne révèle un comportement anormal ; toutefois, Gautier réussit à les représenter comme des êtres vaguement irréels, parfois en s'acharnant seulement sur un détail, qu'il dilate d'une façon caricaturale. Le résultat grotesque, ou comique, constitue en effet la première insinuation d'une surnaturalité de la figure. Voilà par exemple la femme assise à côté de lui qui prend l'aspect d'une sorcière, par la longueur démesurée de ses dents :

> une manière de femme d'un âge désagréable, ornée de deux yeux charbonnés, d'un nez pudiquement rouge, et, pour moyen de séduction principal, de trente-deux dents d'un ivoire jaunâtre, longues et larges comme des manches de couteau, et de l'aspect le plus formidable du monde (18).

Pendant qu'un monsieur paraît totalement déformé par l'énormité de sa pomme d'Adam :

> du milieu de son cou, laissé à découvert par une cravate très basse, s'avançait un énorme cartilage (...) (19).

Il est peut-être opportun de rappeler ici qu'à cette époque justement, Gautier était en train de s'occuper des Grotesques, d'où il pouvait tirer aussi une leçon de style : dans son essai sur François Villon, publié dans *La France littéraire* de janvier 1834, il semble frappé par l'habileté du poète dans la déformation des traits d'un visage :

> le poète déforme à plaisir la figure qu'il a créée, il creuse les yeux, il arrache les sourcils, il laboure le front, il change les cheveux d'or en cheveux d'argent, il tire le nez sur la bouche, il fait avancer le menton vers le nez ; (...) (20).

Mais la caricature n'est que la première démarche de Gautier pour la totale déformation des traits : l'image d'un vieillard apparaît presque déshumanisé, par un procédé d'anamorphose :

> son front peaussu avait plus de fossés et de contrescarpes qu'une ville fortifiée à la Vauban. Ses joues flétries et traversées de fibrilles écarlates ressemblaient à des feuilles de vigne grillées par la gelée ; et sa bouche noire, dans sa figure terreuse, représentait assez bien une ouverture de tire-lire (21).

La série des métaphores et des similitudes, qui font allusion à des espaces et à des objets non homogènes entre eux, détermine la dispersion de la figure d'ensemble. L'image finale de la tire-lire paraît familière à Gautier, qui l'emploie aussi pour esquisser le portrait onirique de Berbiguier de Terre-Neuve du Thim, dans *Onuphrius* :

> Une petite estafilade transversale, semblable à une ouverture de tire-lire, enfouie sous une infinité de plis et de poils roides comme des soies de sanglier, représentait tant bien que mal ce que nous appellerons une bouche, faute d'autre terme (22).

Le principe de l'anamorphose est à la base aussi du récit de *La Cafetière*, où le doux profil de la femme aimé semble interchangeable justement avec celui de la cafetière (23). Même le narrateur, et son ami Fritz, n'échappent pas à cette logique de déformation, à mi-chemin entre comique et irréalité, quoique ce ne soit pas leur visage qui s'en ressent, mais plutôt leur figure d'ensemble : le premier prend en effet des connotations de chien, le deuxième révèle une plus intime qualité d'oiseau :

> Fritz, qui a un mouvement particulier d'aileron, qui le fait marcher en volant et voler en marchant, à l'instar des autruches, allait devant moi ; moi je suivais bien loin derrière en soufflant comme un dogue qui a avalé une fourchette en léchant un chaudron (24).

En fait, souvent, outre les déformations du visage, quelques aspects aussi de la mise, les dimensions du corps, ou la répétition de certains gestes peuvent signaler un écart par rapport à la vie ordinaire. L'éclat de l'étoffe d'un vêtement, par exemple, suggère l'idée d'un mystérieux lien avec l'eau :

> certain être excentrique et mystérieux, à qui je ne pus d'abord assigner de profession ; il était vêtu d'une façon bizarre : sa redingote prétentieusement coupée, d'une étoffe luisante, avait des reflets métalliques très singuliers ; on eût dit qu'il sortait de la rivière ou qu'il venait de recevoir une ondée (25).

Gautier explicite la référence à laquelle il songe : "semblait échappé d'un conte fantastique d'Hoffmann " (26). Et l'influence d'Hoffmann ne se limite peut-être pas à ce personnage, qui, plus loin, est comparé au

> petit perruquier enthousiaste, qu'Hoffmann a si bien peint dans l' *Elixir du diable* (27),

mais elle touche aussi la femme aux longues dents, qui, s'évanouissant régulièrement toutes les dix minutes, semble posséder une nature presque mécanique, non sans rapport avec la Coppélia de l'*Homme au Sable* (28) :

> De dix minutes en dix minutes, elle s'évanouissait, avec une régularité qui eût fait honneur à la montre la mieux réglée (29).

En d'autres cas, ce sont au contraire les schémas de la fable traditionnelle qui interviennent pour satisfaire l'exigence d'une altération continuelle de la réalité : les dimensions énormes d'un Wallon deviennent le prétexte pour plonger dans le merveilleux du pays des géants :

> Vers la frontière du département de la Seine, on ouvrit la porte de notre ménagerie et on y poussa un animal nouveau : je n'en avais jamais vu de semblable. (...) Ce monsieur (...) tira de sa poche un disque prodigieux, que je pris d'abord pour une table à douze couverts ou une meule de moulin, mais qui n'était véritablement qu'une tabatière dont les deux charnières poussaient, en tournant sur elles-mêmes, des miaulements plus affreux que ceux de vingt chats écorchés vifs. (...) Le Wallon puisait dans ce cratère des poignées de poudre dont il farcissait sa trompe en renâclant comme Léviathan ou Béhémoth quand ils éternuent (30).

Chacun des compagnons de voyage laisse donc entrevoir la présence d'une histoire, qui n'est pas narrée, mais qui est censée être extraordinaire, vu l'excentricité de l'aspect physique. La réalité fantastique n'est jamais définie, mais suggérée, puisque tous les éléments du quotidien paraissent chargés de signes inquiétants.

Les objets aussi subissent une modification de leur nature ordinaire : les maisons de campagne après Cambrai sont réduites à la proportion de joujou :

> (elles) font l'effet de ces villes de bois colorié qu'on envoie de Nüremberg dans des boîtes de sapin pour les étrennes des enfants (31).

et elles s'animent, avançant vers les voyageurs :

> de petites maisons de briques (...) s'avançaient curieusement entre deux branches pour nous regarder passer (32).

Les cloches de la cathédrale d'Anvers sont vues comme de

> (...) monstrueux oiseaux qui perchent et chantent sur le feuillage de pierre des cathédrales (33).

Le procédé reproduit sur un ton plus discret l'altération visionnaire des contes fantastiques, où certains éléments du paysage suggèrent, par leur forme, et parfois par leur position même, l'idée d'être animés. Par exemple, dans *Onuphrius*, le regard tourné sur les clochers en perspective suscite l'illusion qu'ils s'inclinent sur le protagoniste, alors que leur verticalité lui apparaît comme un index levé dans une sorte d'avertissement :

> Les clochers s'inclinaient sur le chemin creux pour le regarder passer, ils le montraient du doigt... (34).

Le mouvement des cloches et de leurs battants sont aussi interprétés comme des grimaces volontaires :

> les cloches lui tiraient la langue et lui faisaient la grimace (35).

A leur tour, les maison bien rangées le long de la rue semblent avoir adopté cette position poussées par une sorte de peur :

> les maisons se rangeaient à droite et à gauche comme des passants effrayés, et laissaient le chemin libre (36).

L'espace apparaît comme entièrement modifié par la subjectivité, comme une expression de son état d'âme. Dans *Un Tour en Belgique*, où l'atmosphère est paisible, le paysage se teinte d'éléments féeriques et ornementaux, sans intervention d'éléments pittoresques ou exotiques. Voilà donc la caractéristique principale de cette première chronique : plus qu'une exploration d'un réel idéalisé, c'est un voyage dans l'imaginaire. Dans *Italia*, par exem-

ple, on assiste également à une altération de l'espace :

> I confini tra realtà e immaginazione non potrebbero essere più tenui ; tutti gli oggetti si animano alla maniera di Hoffmann (37).

Mais c'est le charme du milieu, ou plutôt sa représentation idéale, comme Gautier la conçoit, qui suscite l'écart dans le fantastique. Dans *Un Tour en Belgique,* au contraire, ce sont les aspects marginaux de la réalité qui excitent la fantaisie du narrateur, comme le canevas le plus libre pour la production de l'imaginaire.

C'est peut-être à cause de cela que le spectacle du ciel est souvent décrit au cours du voyage, pour les possibilités infinies qu'il offre à l'imagination. Dans quelques cas, il est simplement rapproché d'un autre objet suivant un principe d'analogie :

> le ciel lui-même ressemblait à un carré d'oeillettes renversé (38).

La similitude n'est pas toujours poétique, mais inspirée parfois aussi par une image gastronomique ("le soleil, au milieu de la brume, avait l'air d'un œuf sur le plat") (39), selon un goût qui se manifeste chez Gautier même dans les contes fantastiques (40,) et qu'il avait découvert aussi chez ses chers Grotesques (par exemple chez Villon "les nomenclatures gastronomiques abondent de tous côtés. Saulces, brouetz et gras poissons, tartes, flans, œufs frits et pochez,/perduz et en toute façons") (41).

De préférence, les images se réfèrent pourtant à la mythologie. Parfois l'aurore, ou les couchers de soleil, sont de simples ressorts pour l'évocation d'un mythe :

> L'aurore avait des pâleurs charmantes comme une jeune mariée et je crois réellement qu'elle n'avait pas couché cette nuit là dans le lit de son vieil époux (42).

La référence classique est précise : Aurore, sœur du Soleil, avait épousé Titon, fils de Laomédon, roi de Troie, ayant obtenu que Zeus le rendît immortel, mais elle avait oublié de demander pour lui aussi l'éternelle jeunesse, et Titon avait continué à vieillir. Du mythe on passe toutefois très rapidement à son élaboration personnelle, qui le réduit à une sorte d'histoire grotesque : le Soleil devient ainsi un buveur qui passe la nuit chez Thétis, la déesse de la mer, femme de Pélée :

> Quant au Soleil, qui se faisait attendre, je pense qu'il l'avait passée à boire au cabaret, à jouer au brelan chez Mme Thétis,

car il avait les yeux passablement rouges (43).

et même plus loin, il révèle sa qualité d'ivrogne :

> (...) le soleil, chancelant comme un homme pris de vin, fit un faux pas et trébucha au fond d'un gouffre de brume (44).

On pourrait voir ici une confirmation de ce goût qui a permis à Gautier de comparer le soleil à un œuf sur le plat : l'auteur en effet s'amuse à susciter un écart dans l'imaginaire poétique grâce à l'intervention imprévue d'images et de figures appartenant à une sphère vulgaire ou grotesque.

Au contraire, la traduction du spectacle abstrait des nuages en images figuratives produit toujours des effets épiques :

> De grands bancs de vapeurs rougeâtres s'entassaient les uns sur les autres, avec des reflets de cuivre et d'airain, comme de gigantesques armures de Titan sortant de la fournaise. C'étaient des déchirures et des éboulements de masses entrecoupées de lueurs flamboyantes en manière de volcan écroulé, d'un effet sublime (45).

Le soleil perd alors son anthropomorphisme, et trouve sa place dans un ensemble visionnaire :

> Le Soleil comme un immense bouclier de feu passé au bras de l'archange destructeur, rayonnait sinistrement au milieu de ces teintes rousses ; la forme d'un grand nuage, qui avait l'air d'un guerrier assis sur un îlot flottant dans une mer de feu, complétait l'illusion. Cet effet fantasmagorique dura quelques minutes (46).

Ces exemples confirment une fois de plus que les effets fantastiques et poétiques d'*Un Tour en Belgique* ne sont pas suscités par des aspects particulièrement pittoresques de la réalité, mais au contraire qu'ils constituent l'expression d'un imaginaire personnel, utilisant la donnée visuelle pour élaborer ses propres fantaisies. De la description des personnages, à propos desquels on suggère d'extraordinaires histoires, à la représentation fantasmagorique du ciel, Gautier accomplit toujours, en réalité, une libération progressive de son moi profond. En effet, cette caractéristique est constante dans sa production de voyage : comme l'a bien souligné C. Rizza, l'observation du monde équivaut pour lui à le charger

> di tutti i significati, di tutti i sogni, di tutti i fantasmi che il poeta porta nella sua immaginazione (47).

Mais *Un Tour en Belgique* reste le seul cas où l'attention se tourne en grande partie vers les éléments marginaux. Le procédé en apparaît ainsi bien plus marqué, et dénonce d'une façon plus éclatante la qualité intérieure du voyage. La rêverie tend en effet à transformer constamment la donnée visuelle en fantasmagorie, grâce à la dégradation dans le grotesque, ou à la transposition poétique. Et la fantasmagorie, comme M. Milner l'a bien mis en évidence (48) constitue

> à la fois une voie d'accès vers les profondeurs où l'être intérieur et l'être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des rapports autres que dans la vie de tous les jours.

D'ailleurs, la Belgique n'avait jamais paru par elle-même à Gautier comme une terre poétique :

> Diverses lettres sur la Belgique que j'ai lues depuis mon retour m'ont singulièrement étonné pour la dépense d'imagination et de poésie qu'on y a faite. Assurément, je n'y ai pas reconnu la contrée ni les hommes que je venais de quitter (49).

Donc, paradoxalement, par une sorte de compensation, *Un Tour en Belgique* devient un parcours dans l'imaginaire plus encore que les voyages en Italie, en Espagne, en Algérie et en Turquie où la richesse artistique et l'exotisme suggèrent déjà une élaboration poétique ou fantastique. Peu stimulé par le monde extérieur, Gautier se replie ici sur les procédés stylistiques, et s'adonne à une production d'images qui utilisent les données du réel comme prétexte pour un développement autonome.

Ida MERELLO

NOTES

1. Cf. H. Van Der Tuin, "Les Voyages de Gautier en Belgique et en Hollande", *Revue de littérature comparée*, 29, 1, (janv.-mars 1955) pp. 104-107 ; 31, 4 (oct-déc. 57), pp. 491-512

2. *Un Tour en Belgique*, dans : *Caprices et Zigzags*, Paris, Lecou 1852, p. 1

3. Op. Cit., p. 1

4. *Egypte*, dans : *L'Orient*, Paris, Charpentier 1877, 2 vol., Vol. II, p. 127

5. "qui lui vaudra, entre autres ennuis, le coup de patte bien connu de Masonero : il va daguerréotypant" (Cf. J. Peyre, "Gautier en Espagne", *Les Nouvelles littéraires*, 20 juillet 1971)

6. Cf. C-M. Book, "Théophile Gautier et la notion de progrès", *Revue de sciences humaines*, 1967, pp. 545-557

7. "Il paesaggio non è disegnato dal vero, ma mediato da un 'opera d'arte. Un voler allontanare 'oggetto con la sua impoetica brutalità, per immergerlo in un mondo artificiale" (C. Pasi, *Il Sogno della materia*, Bulzoni, Roma 1972, p. 55

8. Georges Poulet parle à ce propos d'une "impossible nostalgie d'un monde situé hors du temps ("Théophile Gautier", dans : *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon 1952, 4 vol., vol. I, pp. 317-345, p. 326)

9. M. Crouzet, "Gautier et le problème de créer", *Revue d'histoire littéraire*, juill-août 1972, 72e année, n°4, pp. 659-687, p. 664

10. C. Rizza, "*L'Italia* de Théophile Gautier", *Studi Francesi*, sett-dic. (1974, pp. 443-463, p. 455

11. Ibidem.

12. G. Riffaterre, "Rêve et réalité dans *Italia*", *L'Esprit créateur*, Spring 1963, p. 22

13. *Caprices et Zigzags*, p. 2. Poulet établit un rapport entre cette recherche et le mythe de Pygmalion, que Gautier a tiré d'Hoffmann, et qui lui fait poursuivre l'animation, "la rencontre dans la vie réelle d'un être de chair en qui il reconnaît, matérialisé, le fantôme de ses pensées (...)" (G. Poulet, "Théophile Gautier" dans : *Etudes sur le Temps humain*, cit., p. 318)

14. *Caprices et Zigzags*, p. 50

15. *Ibidem*, p. 52

16. *Ibidem*, p. 4

17. "La sua scelta è precisa. Solo il mondo della scrittura permette di sperimentarele molteplici possibilità dell'essere. Il mondo della realtà, delimitato da una selva di inibizioni e restrizioni in vista del progresso, viene respinto". (C. Pasi, *Il sogno della materia*, cit., p. 98)

18. *Caprices et Zigzags*, cit., p.7

19. *Ibidem*, p. 9

20. T. Gautier, *Les Grotesques*, texte établi et annoté par C. Rizza, Schena-Nizet, Paris 1985, p. 68

21. *Ibidem*, p. 8

22. *Onuphrius* (paru pour la première fois dans *La France littéraire*, août 1832), cité ici dans l'édition des *Récits fantastiques*, par M. Eigeldinger, Paris, Flammarion 1981, p. 88

23. *La Cafetière* a été publiée pour la première fois dans *Le Cabinet de lecture* du 4 mai 1831

24. *Caprices et Zigzags*, cit., p. 50

25. *Ibidem*, pp. 8-9

26. *Ibidem*, p. 10

27. *Ibidem*, p. 18

28. "Der Sandmann", in *Nachstuecke*, Reimer, Berlin 1816

29. *Caprices et Zigzags*, p. 8

30. *Ibidem*, p. 10

31. *Ibidem*, p. 26

32. *Ibidem*, p. 25

33. *Ibidem*, p. 71

34. *Récits fantastiques*, op. cit., p. 78

35. *Ibidem*

36. *Ibidem*, p. 159

37. C. Rizza, L'*Italia* de Théophile Gautier, cit., p. 455

38. *Caprices et Zigzags*, p. 25. "D'ailleurs, à leur tour, les champs d'oeillettes viennent de devenir ciel : "d'immenses plantations d'oeillettes (...) ; ces grandes nappes azurées avaient l'air de morceaux de ciel qu'une lavandière divine aurait étendus par terre pour les faire sécher" (pp. 24-25)

39. *Ibidem*, p. 19

40. "lui enleva le dessus de la tête comme on ferait de la calotte d'un pâté" (*Onuphrius*, édition cit., p. 90)

41. "François Villon", in *Les Grotesques*, édition cit., p. 58

42. *Caprices et Zigzags*, p. 20

43. *Ibidem*, p. 21

44. *Ibidem*, p. 76

45. *Ibidem*, p. 74

46. *Ibidem*, p. 74

47. C. Rizza, L'*Italia* di Théophile Gautier, cit., p. 457

48. M. Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, P.U.F. 1982, p. 23

49. *Caprices et Zigzags*, cit. p. 2

L'IMAGINAIRE DES PROFONDEURS DANS "MADEMOISELLE DAFNE"

On a l'habitude de considérer *Spirite* comme le dernier récit et le testament spirituel de Gautier. Les propos définitifs qu'il y tient sur l'art et sur l'amour, l'assomption finale de l'androgyne signent de façon satisfaisante l'œuvre dans sa totalité, lui donnent sens, l'achèvent. Quelques spécialistes savent bien qu'après *Spirite*, écrit en 1865, Gautier a commis, en 1866, une dernière courte nouvelle, *Mademoiselle Dafné*, mais apparemment - et je me jette la première pierre - ils préfèrent l'oublier. Il est significatif qu'il ait fallu attendre 1984 pour que M. Eigeldinger nous offre une édition accessible du texte. En tant qu'acte manqué collectif, cet oubli est intéressant. Il montre que même si l'on juge parfois un peu sévèrement le dénouement idéaliste de *Spirite*, on s'en fait cependant le complice objectif puisqu'au lieu de considérer *Mademoiselle Dafné* comme un rectificatif ou un complément de *Spirite*, on n'y voit qu'une pochade vaguement grand-guignolesque qui saccage lamentablement le superbe point d'orgue que mettaient à l'œuvre les amours célestes de Guy de Malivert et de Lavinia d'Aufideni.

Résumons rapidement *Mademoiselle Dafné* puisque son statut, que je viens d'évoquer, la condamne à un évident déni de lecture. C'est une nouvelle en sept chapitres. Le premier nous fait connaître, à Paris, une courtisane assez quelconque, qui a changé son nom de Mélanie Tripier en celui de Dafné de Boisfleury et qui, sitôt présentée, disparaît. Nous la retrouvons dans les chapitres II à IV, à Rome, dans la villa Pandolfi où elle poursuit sa vie mondaine et reçoit en particulier un jeune prince romain, Lothario, et, entre autres visiteurs, une mystérieuse femme voilée qui lui donne de l'argent en échange d'un service qui est de "presser l'oeil gauche du sphinx de droite". Du sphinx de droite du canapé sur lequel va s'asseoir Lothario, ce qui aura pour effet, au chapitre V, de le précipiter dans une horrible oubliet-

te. Il n'en meurt pas mais erre, pendant deux chapitres, dans des labyrinthes compliqués où il rencontre Violanta, sa belle-mère, venue s'assurer de sa mort : il lui était nécessaire de se débarrasser d'un beau-fils compromettant qui possédait des lettres constituant la preuve que son fils bâtard n'avait aucun droit à l'héritage de son père. Au cours de la poursuite qui s'engage, c'est Violanta, et non Lothario, qui tombe dans un puits et meurt. Lothario, après un parcours semé d'embûches, trouve, entre les rochers, l'issue qui conduit à la lumière, sort du souterrain et se trouve dans la campagne romaine. Un dernier chapitre le conduit à Paris au moment du Carnaval ; il entre au café Anglais où se trouve Dafné en joyeuse compagnie. Reconnaissant celui qu'elle croyait mort, elle meurt de saisissement.

> Quant au prince Lothario, il avait discrètement refermé la porte, et dans le cabinet voisin, il soulevait la barbe de dentelles du domino bleu qui ne voulait pas se démasquer et prenait sur des lèvres qui disaient "non" un baiser qui disait "oui". (1)

Il semble que l'on soit très loin de *Spirite* et cependant on perçoit immédiatement une symétrie qui semble devoir être exploitée. On voit bien que la longue errance souterraine et labyrinthique est le contrepoint du vol idéal de *Spirite*, "traçant de grands cercles" comme "pour prendre possession de l'immensité" (2). Et il semble même qu'à lire chronologiquement *Dafné* après *Spirite*, ce qui gêne c'est la pauvreté imaginaire et thématique de l'exploration du monde souterrain après la richesse de la traversée de l'empyrée.

> Malheureux entre tous, l'être dont la songerie a de la lourdeur ! Malheureux, l'être dont le songe a la maladie de l'abîme. (3)

On aura reconnu la voix de Bachelard qui propose d'étudier "l'imagination de la chute comme une sorte de maladie de l'imagination de la montée, comme *la nostalgie inexpiable* de la hauteur". (4)

Et de fait, dans l'imaginaire de Gautier, on peut considérer *Spirite* comme une exception et comme un échec. Exception car les rêves d'envol sont peu nombreux chez Gautier et ses regards rarement tournés vers le ciel. La légèreté, la respiration, la libre circulation de l'air et du corps, ce sont l'opium, le haschich et parfois la musique qui les lui font connaître, non l'acte d'imagination volontaire. Echec parce que la rêverie ample et sereine que l'on espère se transforme en une course prisonnière, au cours de laquelle Spirite "trace de grands cercles d'un vol plus rapide que la lumière" (5). Echec parce que l'idéalité des âmes ne peut se décrire qu'en termes pétrifiés à travers des comparaisons avec rubis, émeraudes, saphirs et autres pierres précieuses, où, dit encore Bachelard, "les deux imaginations terrestres et aériennes viennent s'unir" (6). Gautier ne peut s'imaginer les Edens autrement

que comme des Eldorados, comme des empilements hyperboliques des merveilles de la terre. Son seuil de tolérance à l'angoisse est faible et ne supporte pas le vide. Il le meuble imaginairement et échoue à constituer la rêverie aérienne fantasmée. *Mademoiselle Dafné* peut bien alors se lire comme l'expression de la "nostalgie inexpiable de la hauteur" et devient une nécessité inconsciente qui nous précipite d'autant plus bas que la rêverie ascentionnelle s'était élevée plus haut.

Ce faisant, le texte rejoint la norme de l'imaginaire gautiériste et la cohorte des "rêveries piranésiennes" dont les variantes sont inventoriées par L. Keller (7) : univers architectural clos, babylonien, des palais de Candaule, de Cléopâtre, enfilades de couloirs dédaléens où l'on voyage avec Hermonthis, où Lord Evandale se met en quête de Tahoser, parcours souterrains beaucoup plus douloureux évoqués dans le rêve d'Onuphrius ou les demi-confidences de Clarimonde. L. Keller montre que la ville se manifeste spontanément à Gautier comme un espace labyrinthique et inquiétant. L'analyse a été faite à propos de Venise, de Tolède, de Berne. A chaque fois la référence à Piranèse inaugure une rêverie qui se clôt sur la contemplation apaisée du ciel étoilé à Venise, l'interrogation sur soi-même et sur la place que l'on tient dans le cœur des autres à Tolède, la découverte heureuse de l'air et de l'eau à Berne. L'univers piranésien n'intervient jamais innocemment dans les textes. Son évocation est toujours le signal d'une démarche régressive, prélude à une quête secrète et inaboutie d'objets amoureux ou esthétiques dont Carlo Pasi à propos du "fantastique archéologique" (8), et Alain Montandon à propos de "la séduction dans l'œuvre d'art" (9) ont défini les enjeux.

Les fantasmes labyrinthiques et archéologiques de *Mademoiselle Dafné* s'inscrivent donc dans un imaginaire rigoureusement balisé depuis *Mademoiselle de Maupin.* La pétrification est la donnée du présent :

> J'ai des rêves de pierres ; tout se condense et se durcit autour de moi, rien ne flotte, rien de vacille, il n'y a pas d'air ni de souffle ; la matière me presse, m'envahit et m'écrase ; je suis comme un pélerin qui se serait endormi un jour d'été les pieds dans l'eau et se réveillerait en hiver les jambes prises et emboîtées dans la glace. (10)

Trente ans plus tard, le narrateur de *Mademoiselle Dafné,* peu soucieux de mise à jour, reprend l'expression :

> Lothario, à force d'errer dans ce *rêve de pierre* commençait à éprouver des inquiétudes nerveuses, des frissons maladifs. (11)

Cette pétrification n'empêche pas la nostalgie d'un autre état qui était ce-

lui de l'enfance, aérien et envolé :

> Oh ! Quel beau temps c'était ! Que nous étions angéliquement purs ! Nos pieds touchaient à peine la terre ; nous avions comme des ailes aux épaules, nos désirs nous enlevaient, et la brise du printemps faisait trembler autour de nos fronts la blonde auréole de l'adolescence. (12)

La rêverie piranésienne, errance dans les dédales et les escaliers souterrains, n'est donc qu'une remontée dans le temps figurée par un parcours difficile dans l'espace en quête de l'indifférenciation heureuse, de la confiance et de la légèreté perdues de l'enfance.

Guy de Malivert, par un prodige sans exemple dans l'œuvre de Gautier, était parvenu à s'arracher de Paris, puis du sol grec, pour s'envoler guidé par et uni avec Spirite. C'est de Paris que part également l'itinéraire de Lothario ou plutôt celui de sa maléfique initiatrice qui le fera s'enfoncer le long d'une spirale symétrique et inverse sous Rome. Le dénouement de *Spirite* peut être interprété comme une fuite plutôt que comme une apothéose, comme une promesse de fusion mortelle plutôt que de vie éternelle. La nécessité du retour sur terre se fait alors impérative et urgente, mais la hauteur acquise ne permet pas une réadaptation douce à un univers de surface. A ascension mémorable, chute exceptionnelle. Au vide intersidéral répond le vide chtonien, à l'éternité la perte du temps. L'axe du monde est parcouru de haut en bas. *Mademoiselle Dafné* est le complément nécessaire de *Spirite*. Les deux dernières nouvelles, et non seulement l'avant-dernière, sont indissociables pour donner la configuration de l'ensemble de l'œuvre et l'image d'un moi écartelé.

Ces quelques remarques préliminaires sur les abîmes du haut et du bas montrent comment *Mademoiselle Dafné* s'inscrit dans une continuité imaginaire, celle de la régression hallucinatoire spatio-temporelle dans un inconscient troublé de mille terreurs, de fantasmes de morcellement, de destruction et de mort. Elles ne suggèrent en rien l'apport original de ce texte de trente cinq pages, étonnant à plus d'un titre, ne serait-ce que par son ton violemment parodique et porteur d'une virulente dérision. Ce récit, qui est une mise en scène banale de l'angoisse, culturellement médiatisée par les allusions à Piranèse, Ann Radcliff ou Goya est l'histoire du narrateur plus que du personnage sommairement caractérisé, dans lequel on reconnaît le type habituel du héros porte-parole de l'auteur-narrateur. Cette identification du personnage et du narrateur explique la double localisation de la nouvelle qui n'a guère de justification fictionnelle. L'aventure est bien attribuée au sujet de l'énonciation, mais le sous-sol parisien - bien que miné de quelques égoûts et catacombes - est culturellement trop pauvre pour les enjeux du texte. C'est donc par un effet de dédoublement, un sujet romain de l'énoncé qui,

à Rome, vivra les péripéties de l'aventure souterraine.

En conséquent, c'est le narrateur qui, dans les premiers chapitres, donne sa vision du monde et dit surtout sa difficulté d'être dans la société de son époque. L'origine visible du conflit est donc clairement idéologique. A l'autre bout du parcours on assiste avec étonnement et intérêt, à la résolution de ce conflit : fait sans exemple dans l'œuvre de Gautier à l'exception de *Spirite*, avec toutes les restrictions qui s'imposent - le héros connaît l'apaisement et, semble-t-il, le bonheur. L'habituel parcours souterrain, topos un peu dégénéré du mythe piranésien, prend toutes les apparences de l'expérience initiatique : réclusion, épreuves, passage par la mort et renaissance sont dits de façon tout à fait pédagogique. De surcroît - comme on dit de la guérison psychanalytique - l'expérience paraît se conclure heureusement par l'accès à un niveau supérieur de connaissance et de maîtrise du monde.

La dimension spatio-temporelle du récit, me paraît donner des indications intéressantes sur la signification de l'ensemble. Et, en premier lieu, l'ancrage très fort dans le temps réel - entre 1862 et 1866 (13) - d'un Paris décrit de façon très péjorative par un narrateur désenchanté, vieilli, presqu'aigri. Pour lui, les valeurs sociales, morales, affectives qui ont nourri sa jeunesses sont mortes, le passé est dévalué et le présent, du coup, privé de sens. Témoin sceptique de l'entropie galopante, il considère avec dérision tout ce qu'il a aimé et d'abord les femmes. Il est cruel d'informer que Dafné s'appelait Mélanie Tripier. Avions-nous besoin de connaître le vrai nom de Musidora ? Comme les grandes amoureuses des nouvelles d'autrefois, elle est blonde, a des yeux vert de mer et la peau blanche. Mais, pour suivre la mode, elle est devenue rousse et est maquillée d'un fard hortensia et d'un rouge à lèvres carmin ; elle met de la poudre de riz. Cesar Birotteau est passé par là. Au lieu de la simple robe vert d'eau de Musidora ou celle de velours noir de Cinthie, ses toilettes sont invraisemblables de luxe et de surcharge, d'accessoires cosmopolites et compliqués qui tuent le mystère aussi sûrement que l'élégance. On est entré dans l'ère du "kitsch" qui séduit si fort Emma Bovary (14).

Dafné disparaît. Paris, grande consommatrice de réputations n'en a cure : les belles femmes sont devenues valeur marchande, elles se remplacent. Plus subtilement, la dérision du narrateur, dont on sait bien les rapports privilégiés qu'il entretient avec l'auteur, s'attache à l'œuvre passée qui, évoquée dans ce nouveau contexte, perd son originalité et sa charge émotive, devient cliché. Dafné disparue, le narrateur s'interroge un instant sur cette disparition :

> Etait-elle tombée amoureuse de quelque mineur séraphique exigeant d'elle un renoncement complet à Satan et à ses pompes ?

On aura reconnu les amours de Plangon et de Ctesias.

> Un pacha civilisé, las des Géorgiennes, des Circasiennes et des négresses, lui avait-il proposé un engagement de cinq cent mille francs pour son sérail avec clause de réclusion et de fidélité ?

Fortunio aurait-il voulu de Dafné ?

> On allait jusqu'à supposer que, prise par un remords soudain, elle s'était enfouie au fond d'un monastère.

Comme Spirite ?

Les personnages bien-aimés sont évoqués et tournés en dérision, les thèmes les plus chers sont banalisés comme ici celui de la réclusion qui, dans tous les récits est signe de l'amour véritable. Plus loin, cette certitude si souvent affirmés que l'amour sincère restitue une virginité, donne lieu à une boutade triviale :

> Il suffisait de s'aimer pour devenir tout de suite deux beaux petits anges.

Ailleurs, encore, Dafné joue lourdement le personnage de Prascovie, en cherchant à convaincre Lothario qu'elle l'adore depuis qu'elle l'a rencontré aux cascines de Florence.

Les femmes sont devenues vulgaires et cette vulgarité entache rétrospectivement l'œuvre qui les aimait et les célébrait. Le topos évoqué plus haut de l'adulte regrettant son enfance se double d'un autre, plus sombre, qui est celui du vieil homme regrettant "le bon vieux temps"" et dénigrant celui dans lequel il vit. Devant un constat si négatif, le changement s'impose. La nostalgie du passé va, comme toujours, se convertir en nostalgie de l'ailleurs et trouver un apaisement dans le voyage "de Paris à Rome, d'un alinéa à l'autre" comme il est écrit. Le voyage dans l'espace nous conduit à Rome, lieu de notre enracinement culturel. Là, le trajet proposé n'est pas la fuite dans un ailleurs illimité, mais une difficile remontée en soi qui suppose que soient vaincues les pesanteurs de toutes sortes qui paralysent. Le couchant, vu du jardin de la villa Pandolfi décrit allégoriquement cette impuissance initiale :

> Les pyramides de cyprès s'enlevaient en vigueur sur le fond clair, et à travers leur feuillage obscur scintillaient çà et là, des points de feu d'où partaient des rayons, tandis que tout le bas baignait dans une ombre bleue et froide. (15)

De la même manière le voyageur de *Mademoiselle de Maupin* se retrouvait les jambes prises dans la glace. Ce qui était fantasme de pétrification dans la jeunesse est devenu, l'inadaptation et le désenchantement aidant, le mode quotidien d'existence en marge d'une société dans laquelle on ne se reconnaît plus... tandis que plus haut continuent de briller les lueurs du couchant et du désir.

Nous voici sans transition et sans crédibilité narrative particulière, transportés dans la villa Pandolfi à Rome. Pourquoi Rome ? Qu'une impulsion donnée en Grèce - je veux parler de l'envol de Malivert - aboutisse à Rome n'a rien pour surprendre l'humaniste ordinaire. De plus l'Alma Mater comporte deux niveaux temporels, sur lesquels le récit joue avec bonheur : capitale de l'Empire Romain, elle est aussi la Ville Sainte de la Renaissance et propose une structure temporelle complexe qui ne peut que séduire celui que le temps obsède. Cette complexité régit l'organisation de la villa Pandolfi, repaire de Dafné, qui amalgame avec bonheur "l'ancien et le nouveau" pour reprendre les termes de Marthe Robert. La superstructure est en effet un palais baroque édifié au fond de vastes jardins, qui repose sur un mur de soutènement antique appartenant à une villa romaine :

> L'architecte avait sans doute ménagé cette communication entre *l'ancien* et le *nouveau*, mais l'escalier dont on voyait encore les arrachements avait été détruit et transformé en gouffre d'oubliette. (16)

On ne saurait mieux dire que l'édifice est à l'image du moi, que la communication est rompue entre passé et présent et qu'il est moins question de la rétablir que de se glisser dans la faille qui les sépare pour explorer une réalité qui se dérobe. Ainsi la villa romaine introduit dans la fiction la ruine, symbole de l'objet perdu qui incite à la quête tandis que, campé dans son décor végétal le palais baroque, fortement théâtralisé, permet la mise en scène du désir. Décor baroque et cadre végétal se confondent dans l'artifice théâtral. Les cyprès sont des "colonnes tordues", le feuillage "deux immenses rideaux d'un vert sombre", le palais dégradé par le temps a quelque chose du Château de la Misère : "on eût dit une décoration de théâtre exécutée en pierre au lieu d'être peinte sur toile". Des vestiges nombreux - masques grimaçants, statues mutilées - disent la mort et la dérision partout à l'œuvre. La mélancolie, le désordre, l'artifice de cet ensemble architectural vont permettre le surgissement de l'imaginaire, l'expression des sentiments et des inquiétudes habituellement tus. La référence au mélodrame est autorisée par la dégradation des valeurs sociales et esthétiques. Il a pour avantage d'accuser le trait et de donner à l'ensemble une clarté souvent démonstrative.

Les acteurs pénètrent sur une scène dont les jardins n'étaient que les coulisses, dans les appartements de la villa où le morbide le dispute au grotes-

que. L'espace se creuse de façon significative :

> Les appartements de réception étaient au rez-de-chaussée et se composaient d'une suite de salons en enfilade, dont les portes se correspondaient et formaient, du seuil à la dernière porte, une longue perspective pareille à celle de ces glaces posées l'une en face de l'autre qui se renvoient indéfiniment leurs reflets (...) A travers des salons où se tenaient quelques domestiques en livrée sombre, indiquant la route, les invités passaient comme des fantômes et le silence était si profond qu'on entendait le craquement de leurs bottes vernies sur les parquets de marquetterie ou de mosaïque d'un bout à l'autre des salles. (17)

On voit se mettre en place, en surface, une topographie et une activité qui annonce ce qui bientôt va se passer sous terre. Pour l'instant les invités parviennent à un centre, éclairé "a giorno" où "le confort *moderne* avait su se plier avec intelligence à la sévérité du goût *ancien*". Dans ce lieu de réconciliation Dafné reçoit. Mais nous savons depuis la première phrase que nous sommes dans le récit du faux-fausse beauté, faux sentiments, fausse littérature-. Aussi ce "centre" n'est-il qu'un leurre qui dissimule le point stratégique véritable, le cabinet de toilette de Dafné, qui commande des passages secrets et où apparaît

> une femme vêtue de noir, hermétiquement voilée (...) dans un costume couleur de ténèbres qui ressemblait à un domino.

C'est elle qui monnaye le service pour l'instant tenu secret.

Avant que Lothario ne choie dans son oubliette pour une expérience décisive, notons que l'écriture même commence à nous prendre dans les courbes d'une spirale qui se plaît au retour du même à des profondeurs différentes. La vulgarité de Dafné est aggravée, à la villa Pandolfi, car

> la blague parisienne est ce qui produit le moins d'effet sur un esprit italien.

La dévaluation de la vie sociale, si cruellement ressentie à Paris trouve à Rome son expression la plus juste :

> Le moindre de ces salons eût contenu sans peine toute une maison comme les architectes les construisent aujourd'hui. Il fallait pour les remplir la gigantesque vie d'autrefois (18).

Et non la petite activité d'un "ouistiti en verve de grimaces", puisque c'est l'expression qui, ici, caractérise Dafné. Le théâtre et la mort étaient présents

à Paris dans l'artifice de la vie sociale et des détails, comme cette curieuse impulsion qui conduisait le petit amoureux de Dafné à aller s'enquérir d'elle à la morgue après sa soudaine disparition. On retrouve les deux thèmes orchestrés de façon plus symbolique et plus esthétique dans les jardins de la villa Pandolfi. Le défilé macabre des convives, se rendant à une réception orchestrée en sous-main par un domino masqué, répète à l'intérieur du palais les injonctions des lieux précédents. Le "centre" se restreint encore, au canapé sur lequel Lothario est invité à prendre place par une Dafné jouant la séduction à des fins mortelles, au sphinx qui forme l'accoudoir du canapé et à l'oeil du sphinx-image surdéterminée du centre - qui dissimule le mécanisme qui précipite Lothario sous terre.

La chute du jeune homme opère dans le récit une coupure sèche. Elle prend la place de la rétrospection évocatrice qui, habituellement dans les nouvelles, fait basculer le récit. Le champ sémantique de la séduction n'est d'ailleurs pas vide puisqu'au bienveillant hasard d'une comparaison est évoquée, à propos de Dafné, la Judith d'Holopherne. Là où l'on avait l'habitude d'accueillir le fantastique on ne trouve que le roman noir mais, du coup, la traditionnelle allusion à Ann Radcliff - dont le nom est généralement accolé avec quelque légèreté à celui du douloureux Piranèse - prend tout son sens. L'oeil gauche du sphinx de droite a joué le rôle du miroir de Spirite pour envoyer Lothario aux enfers et lui donner accès à l'univers pétrifié dont il est le cerbère. Sphinx qui est la chimère à la fois bien-aimée et frustrante dont Gautier dit la beauté et la stérilité dans un poème de *La Comédie de la Mort* :

> C'est ainsi qu'il en est de toutes nos chimères : la face en est charmante et le revers bien laid. Nous leur prenons le sein ; mais ces mauvaises mères n'ont pas pour notre lèvre une goutte de lait. (19)

De son côté Bachelard remarque :"Il me semble que la vraie matière du sphinx c'est le rocher" (20). En poursuivant le jeu des citations, juxtaposons encore celle qui concerne la "chute imaginaire" que Bachelard encore analyse dans *L'Air et les Songes* :

> La chute vivante, c'est celle dont nous portons en nous-même la cause, la responsabilité, dans une psychologie de l'être déchu. (21)

Culpabilité à rapprocher de la "rêverie pétrifiante" décrite dans *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, qu'il explique par le "complexe de Méduse" dans lequel il reconnaît "la volonté mauvaise de projection d'hostilité", "une furie muette, une colère pétrifiée", dont l'effet est semblable à celui de l'impérieux "taisez-vous et restez tranquille d'un maître autoritaire". (22) Un en-

semble de représentations dit assez clairement que l'oeil du sphinx, comme celui de la Méduse, pétrifie l'univers et celui qui l'habite par une désapprobation violente qui porte sur la légitimité même de l'être. La suite vient confirmer ce que ces rapprochements laissaient prévoir.

Lothario tombe sur quelques squelettes - horreur oblige - mais sa chute est amortie par le coussin qu'il tenait. Le temps de prendre conscience de son arrivée au sein d'un "rêve de pierre" avec des murs, des voûtes, des arcs, des fragments de marbre, et il se trouve face à face avec le principe ordonnateur de l'ensemble : Violanta, la belle-mère, la "mauvaise mère", celle dont la haine et la colère pétrifient, celle dont le caractère méduséen est dénoncé dès la première description :

> C'était une tête pâle, aux traits réguliers, aux sourcils noirs, d'une beauté sinistre et qui en ce moment semblait médusée d'épouvante. (23)
>
> Ah ! C'est vous, ma belle-mère, fit le prince Lothario sans manifester de surprise, je me doutais bien que vous étiez pour quelque chose dans cette aimable machination...

"Ah ! Voilà la Mère" dit, sans manifester de surprise, le lecteur qui a lu Freud," je me doutais bien qu'elle était pour quelque chose...". Depuis plus de trente ans, morte-vivante, momie, statue, tapisserie, elle hante les marges des nouvelles. Il aura fallu attendre la toute dernière pour qu'elle se manifeste. On a vu Clarimonde, mère morte amoureuse, tout faire pour attirer Romuald dans son tombeau ; on l'a entendue évoquer le parcours qu'elle a fait jusqu'à soulever la dalle de sa tombe, celui-là même que va entreprendre Lothario, perdu dans des escaliers qui aboutissent à "une trappe impossible à soulever". Sauvons *Mademoiselle Dafné*, entre autres raisons, parce que ses outrances ont permis que se manifeste enfin en dimension réelle, la lutte à mort du fils et de la mère, mégère exemplaire dont les émules se trouvent dans les contes de Perraut et les dessins animés de Walt Disney. Et si l'on doutait encore de l'enjeu du récit, l'allusion à une assez célèbre tragédie de Racine lèverait nos doutes :

> Vous avez joué le rôle de Phèdre (...) et tenté pour mieux m'étouffer de m'attirer entre vos bras. Mais quoique je n'eusse pas d'Aricie, je restais plus sot, plus froid, plus déplorable qu'Hippolyte lui-même et ma chère marâtre n'eut pas cette joie d'entraîner son beau-fils dans une complicité d'inceste. (24)

Il est manifeste que la grande imago maternelle rencontrée en de semblables lieux informe rétrospectivement l'angoisse d'engloutissement, de pétrification et de mort à l'œuvre, de manière symbolique, dans la plupart des ré

cits de Gautier et fictionnellement dans celui-ci. Le dénouement de cette péripétie est rapide et brutal. Violanta engage avec Lothario une course à travers les labyrinthes, comptant bien qu'il tombera dans le puits qu'elle saura éviter. C'est le contraire qui se produit : le pied lui manque et dans un deuxième décrochement spectaculaire - en abyme pourrait-on dire en faisant de l'humour noir - la chute de la mère redouble celle du fils qui fait un commentaire ironique et satisfait de la situation avec la bonne conscience de la légitime défense.

Sur les deux chapitres qui composent ce parcours souterrain, un est entièrement consacré à ce règlement de comptes avec Violanta. On peut se demander à quoi sert l'autre, assez long, qui narre la remontée à la lumière. Peut-être une allusion intertextuelle nous guidera-t-elle :

> Cet engloutissement de Violanta lui inspirait une juste méfiance. Comme Dante dans la promenade aux enfers, il ne levait un pied qu'après avoir bien assuré l'autre. (25)

C'est bien d'une traversée des enfers qu'il s'agit là et la mise en question idéologique du début du récit s'épanouit tout à coup en une expérience initiatique qui rassemble les représentations traditionnelles des mythes. La chute souligne la rupture qui préside à toute initiation, l'arrivée sur un matelas de squelettes le dénuement sans lequel il serait vain de rien entreprendre. La rencontre avec Violanta est la première et la principale épreuve réservée au néophyte. La suite du parcours mériterait d'être cartographiée pour montrer comment se déploient et se recoupent l'horizontalité de la remontée dans le passé et la verticalité de la quête du moi. Les couloirs que suit Lothario sont peints de fresques dans le goût de Pompeï, de scènes colorées et vivantes. L'antiquité propose au néophyte sa barbarie, ses pulsions de vie et le jeune homme évite judicieusement le couloir qui mène aux Catacombes. La marche continue et la verticalité s'impose de diverses manières : ce sont les voûtes, les hémicycles d'architectures béantes, puis cette extraordinaire racine d'arbre qui crève la plafond - matérialisant l'Axis Mundi et suggérant une prolifération universelle et inquiétante - l'escalier enfin qui descend au centre de la terre où un caveau voûté contient les caisses vides d'un trésor depuis l'accès au vide et la mort du désir. Seul alors subsiste un désir de survie qui permet la poursuite du parcours et oriente une nouvelle quête plus intime, plus soucieuse d'une vérité personnelle. La preuve est faite de l'impossibilité de s'installer dans un cercle ou dans un centre ; le trajet peut alors s'inverser et retrouver la configuration de la spirale, aspirée cette fois vers le haut. Les épreuves, plus banales, se multiplient. La nuit se peuple de formes inquiétantes, crapaud "visqueux et fétide, inerte et vivant à la fois", "queue de serpent semblable à une racine" qui se retire entre les pierres. Pour le plaisir de l'énumération dirait-on, prolifère une légion de personnages de l'ombre, majoritairement féminins : larves, lémures, lamies,

empouses, stryges, brucolaques, goules, aspioles et égrégores. Revenu au chaos nocturne originel, Lothario se trouve à un moment métaphoriquement enfermé entre "des portes d'ébène qui retomberaient" et "une trappe impossible à soulever". Entre ces deux images du refoulement, progresse péniblement, le long d'un escalier piranésien, un individu d'autant plus désincarné qu'il n'est que le terme d'une comparaison, et qui ressemble étonnamment au K du *Château* de Kafka :

> Cet escalier qui montait et descendait et n'en finissait pas, obstrué parfois de décombres, rappelait au prince ce cauchemar à l'eau forte où Piranèse a représenté une échelle infinie de degrés serpentant à travers de noires et formidables architectures, et gravie péniblement par un homme qu'on revoit à chaque palier plus las, plus délabré, plus maigre, plus spectral et qui, arrivé, après tant d'efforts, au haut de cette babel d'escaliers partant du centre de la terre, reconnaît avec un affreux désespoir qu'elle aboutit à une trappe impossible à soulever. (26)

Enfin, selon un schéma classique, Lothario connaît le froid, la fatigue, le découragement et, finalement, se trouve en proie aux hallucinations, au bord de la folie, ultime épreuve qui le confronte à ses propres limites.

Le terme du parcours est annoncé par un "bruit d'eau courante" qui lui fait oublier celle où s'est abîmée Violanta,

> eau noire, visqueuse, d'une profondeur inconnue où jamais la lumière n'avait brillé et qui croupissait comme un flot de l'Erèbe.

Un dernier pont étroit à franchir et ce sont la lumière et le temps retrouvés :

> Par les crevasses des voûtes filtrait une faible lueur bleue, car pendant tout ce voyage souterrain les heures s'étaient écoulées et l'aurore se levait sur la campagne romaine. (27)

La renaissance est la visée ultime de toute initiation et Gautier se conforme spontanément au mythe :

> Se hissant sur un monceau de briques, de fragments de pierre et de marbre mêlés de terre, Lothario parvint jusqu'à l'ouverture qu'il n'eut pas besoin d'élargir pour y passer, car, nous l'avons dit, il était svelte et mince. (28)

Il se lève au milieu d'un troupeau de buffles et, nouvel Orphée,

> les écarte doucement en leur disant des mots auxquels ils ont l'habitude d'obéir et s'éloigne d'eux à pas lents sans en être poursuivi.

C'est tout le paragraphe suivant qu'il faut citer pour montrer les bienfaits de cette renaissance, le rêve de pierre devenu rêve d'azur, la réconciliation avec la nature, l'architecture perçue comme enveloppante et protectrice, l'accès enfin à l'air, à la respiration aisée que tous les vastes espaces de *Spirite* n'avaient su offrir :

> La lumière rose et bleue du matin s'étalait sur la vaste campagne déserte, dorant les arches des aqueducs et faisant scintiller par places les flaques d'eau amassées aux plis du terrain. Des fumées légères indiquant les feux de pâtres, montaient dans l'air limpide, et les bondrées, cherchant leur proie, décrivaient des cercles dans l'azur au dessus de la grandiose solitude. A l'horizon, se découpait la silhouette de Rome, dominée par le dôme de Saint-Pierre, semblable à une montagne arrondie. Le prince savoura avec une inexprimable volupté cet air pur, ce vent frais, cette lumière sereine, cette calme et splendide magnificence de la nature ; sa poitrine oppressée pendant plusieurs heures par la voûte de ces ruines souterraines qui pouvaient être pour lui le couvercle du sépulcre, se dilatait délicieusement. Il remontait du gouffre à la surface, il revivait, il ressuscitait. (29)

Un sommeil profond, symétrique de la courte perte de conscience qui avait suivi sa chute, parachève l'expérience et, après ce moment de bonheur parfait, que ne trouble aucun attachement trop humain, c'est un homme nouveau qui reprend un mode de vie identique. On le retrouve à Paris où il achève le meurtre de Violanta en tuant son double en perfidie, Dafné, plus fragile qu'on n'aurait pu le croire. Fidèle au ton du texte et à l'air du temps, Dafné meurt de ridicule : "Dafné est crevée d'une indigestion d'écrevisses à la bordelaise, c'était fatal", dit une de ses bonnes amies. Cependant, le narrateur suggère qu'elle avait malgré tout un faible pour Lothario et que cette mort est aussi une affaire d'amour : "On périt par ce qu'on aime", belle formule qui anticipe de quelques années la remarque similaire de Maupassant dans *Une Nuit* légitimant rétrospectivement le prénom donné à la belle-mère de Lothario : "Ce qu'on aime avec violence finit toujours pas vous tuer".

Ayant définitivement acquis la maîtrise sur le monde, Lothario n'aura guère de peine à l'imposer aux femmes et il sait, avec désinvolture, soumettre l'autre à son désir :

> Il soulevait la barbe de dentelles du domino bleu qui ne voulait pas se démasquer, et prenait sur des lèvres qui disaient "non" un baiser qui disait "oui".

Si l'on est pessimiste, on note bien sûr la fausseté du baiser, l'hypocrisie d'un corps qui reste dépendant de la censure sociale. On remarque surtout que la femme porte un domino et est voilée. A cela trois explications possibles :
- Elle vient du carnaval, lieu de travesti, lieu du faux.
- Elle est si belle que sa beauté ne peut se dire. Aussi ne la montre-t-on pas.
- Elle est le double de cette autre femme voilée et vêtue d'un domino, qui était peut-être Violanta et qui venait payer Dafné pour qu'elle perde Lothario.

A quoi servait alors cette dure initiation, ce courage narratif qui consistait à montrer l'irreprésentable, dans l'indécent meurtre de la mère, s'il s'agissait, en fin de parcours de retrouver la même image féminine séductrice, menteuse, ensorcelleuse qui, sous l'apparence de la soumission cherche à réaliser on ne sait quel pervers dessein ?

Venu à Paris, c'est dans une conventionnelle intrigue parisienne que Lothario s'engage. Qu'y a-t-il d'autre à faire ? Mais pour rejoindre ce quotidien bien des spirales ont été montées et descendues pour, entre ciel et enfer, trouver un bonheur relatif sur terre. *Spirite* est, dans l'œuvre de Gautier une sorte d'utopie et, en tant que telle, elle demande à être contestée. Elle l'est, cruellement, par cette petite nouvelle qui dit la vulgarité du sentiment et l'inanité de l'œuvre dans une société en déclin. Nous éprouvons à la lecture de *Mademoiselle Dafné* un triple malaise. Abandonnant le fantastique, Gautier rejoint un genre mineur entre mélodrame et roman noir. A cause de cette promiscuité, il semble parodier les ressources de l'univers souterrain, pervertissant par l'accumulation de clichés ce que les mythes leur accordent de puissance évocatoire. Enfin, il s'auto-parodie dans la mesure où il révèle lourdement ce qui est habituellement suggéré, que la quête de toute vérité de soi, de l'autre, de l'art, suppose une rupture, la création d'un "espace d'appel" magique, souvent sauvage (30), propre à toutes les révélations. Mais n'est pas médiocre écrivain qui veut. C'est au moment où les médiations culturelles sont accumulées avec la plus contestable vraisemblance, qu'une plume soudain libérée écrit cette page harmonieuse et quelque peu chateaubrianesque sur la campagne romaine. La nostalgie de la hauteur et la nostalgie du passé combinés en un voluptueux et douloureux parcours à rebours retrouvent - en dépit de la caricature irritée qui multiplie les poncifs - quelque chose de la force des grandes évocations initiatiques. Au passage et parce que le trait est volontairement appuyé, quelques tabous volent en éclats. Le secret d'Eros et de Thanatos est rompu. Dans ces souterrains où la

vie le dispute sauvagement à la mort, la mère défigurée par la peur et par la haine, lâche prise et libère l'adolescent qui ne connaît un moment de soulagement euphorique que pour renouer avec un autre secret, celui du domino bleu. Au dernier paragraphe de la dernière nouvelle, l'Eternel Féminin, dans sa forme la plus banale, réaffirme sa nocivité sur le rescapé de Spirite et de Dafné. Il est dit que pas un récit de Gautier ne connaîtra de fin heureuse.

Cinq ans plus tard, ayant renoncé à écrire, le scepticisme quelque peu réactionnaire de Gautier trouvera dans l'actualité, avec la Commune, une nourriture à la mesure de son appétit et le mythe piranésien connaît un ultime avatar, dans le dernier des *Tableaux de Siège*. Dans un mouvement de patriotisme qu'explique le siège, il s'agit dans un premier temps de réhabiliter Paris d'une manière qui, au demeurant, ne manque pas de sel :

> Ce ne serait peut-être pas un paradoxe de soutenir que, dans aucune ville capitale, on n'est aussi sobre, aussi tempérant et aussi moral qu'à Paris. Nous n'en voulons pour preuve que la nombreuse armée de mercenaires du plaisir, hétaïres, petites dames, biches, lorettes, cocottes, qui témoignent de la vertu des honnêtes femmes que l'amour n'essaye même pas d'attaquer, convaincu qu'il perdrait son temps. (31)

Voilà Dafné existentiellement justifiée. Et cependant, la visite de Paris en ruines, qui confirme le caractère prémonitoire des rêveries les plus cataclysmiques de Gautier, est bien le signe que le mal est quelque part à l'œuvre. L'explication est convoquée du sous-sol :

> Il y a sous toutes les grandes villes des fosses aux lions, des cavernes fermées d'épais barreaux où l'on parque les bêtes fauves, les bêtes puantes, les bêtes venimeuses, toutes les perversités réfractaires que la civilisation n'a pu apprivoiser, ceux qui aiment le sang, ceux que le vol délecte, ceux pour qui l'attentat à la pudeur représente l'amour, tous les monstres du cœur, tous les difformes de l'âme ; population immonde, inconnue au jour, et qui grouille sinistrement dans les profondeurs des ténèbres souterraines. Un jour, il advient ceci, que le belluaire distrait oublie ses clés aux portes de la ménagerie, et les animaux féroces se répandent par la ville épouvantée avec des hurlements sauvages.
>
> Des cages ouvertes s'élancent les hyènes de 93 et les gorilles de la Commune. Mais ce n'est pas la faute de Paris." (32)

Ainsi la boucle est bouclée. L'histoire a rejoint le mythe personnel. Dafné est une victime de trop puisqu'elle œuvrait à la santé morale de Paris. L'excursion intersidérale de Spirite également était superflue puisque, finalement, le vide sidéral est de même nature que cette faille mal colmatée qui laisse

surgir avec la population sordide des labyrinthes, les pulsions primaires régulièrement invoquées et patiemment refoulées en trente ans d'écriture. Le mal aimé, en 1871, a regardé avec horreur, surgir la haine. Et je ne serais pas étonnée qu'il en soit mort, " les yeux injectés de sang", comme Violanta, "les yeux hagards", comme Dafné, en 1872.

Marie Claude SCHAPIRA
Université Lumière - LYON II

NOTES

1. *Mademoiselle Dafné*, Droz, 1984, p. 65
2. *Spirite*, Flammarion, 1970, p. 135
3. G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, J. Corti, 1968, p. 112
4. Id., p. 111
5. *Spirite*, p. 135
6. G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, p. 128
7. L. Keller, *Piranèse et les Romantiques Français*, J. Corti, 1966
8. C. Pasi, *"Le fantastique archéologique de Gautier"*, in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°6, 1984
9. A. Montandon, "La séduction de l'œuvre d'art chez T. Gautier", in *T. Gautier, l'Art et l'Artiste*, T.II, Univ. Paul Valéry, Montpellier, 1982
10. *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, 1955, p. 199
11. *Mademoiselle Dafné*, p. 60
12. *Mademoiselle de Maupin*, p. 175
13. *La Vie Parisienne*, journal auquel il est fait allusion dans le texte, fut fondée en 1862, Cf. la note de M. Eigeldinger, *Mademoiselle Dafné*, p. 32, n°6
14. Cf. Claude Duchet, "Roman et Objets", in *Travail de Flaubert*, coll. Points, 1983
15. *Mademoiselle Dafné*, p. 34
16. Id. p. 51
17. Id. p. 37
18. Id. p. 37
19. "Le Sphinx", in *Poésies Complètes*, Didot, 1932, T.II, p. 123
20. G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, p. 195
21. G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 109
22. G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, p. 208
23. *Mademoiselle Dafné*, p. 52
24. Id. p. 54
25. Id. p. 56
26. Id. p. 59
27. Id. p. 61
28. Id. p. 62
29. Id. p. 62
30. Cf. A. Montandon, article cité
31. T. Gautier, *Tableaux de Siège*, Paris, Charpentier, 1886, p. 370
32. Id. pp. 372-373

THEOPHILE GAUTIER ET THOMAS OWEN :
Une même idée du fantastique

Presque tous les écrivains belges de langue française se sont consacrés - au moins une fois dans leur vie - à la littérature fantastique, de sorte que le "genre" fantastique pourrait être considéré comme une "constante" de la littérature en Belgique. Mais ce pays n'ayant que cent cinquante ans, ses racines doivent baigner dans des connaissances acquises au travers de l'expérience d'autrui.

L'influence de la culture flamande ou germanique, quoique fort importante, ne touche qu'une partie des écrivains belges de langue française ; la littérature anglophone a donné l'impulsion, l'élan vital, mais elle est plus "gothique" - comme disent les anglais - plus tournée vers la terreur et le roman noir. Se peut-il alors que ces écrivains belges tels que Thomas Owen, aient trouvé leurs racines dans l'esprit français, peu fasciné, par ailleurs, par le fantastique ?

Owen (1) est un écrivain contemporain, le maître vivant de la littérature fantastique belge et sans doute européenne. Des chercheurs viennent exprès du Japon pour le rencontrer et étudier son œuvre, mais l'Europe ne lui a pas encore tout à fait reconnu la place qu'il mérite. C'est en quelque sorte ce qui s'est passé avec Gautier, apprécié - pour bien longtemps et pour ce qui concerne son œuvre fantastique - seulement par les spécialistes. Et pourtant, M. Voisin (2) a bien démontré que les contes fantastiques de Gautier éclairent son œuvre entière et qu'ils s'enracinent profondément dans celle-ci, en découvrant le visage de l'auteur.

De même, Owen vit avec son œuvre en une sorte de symbiose. Quoique bien souvent comparé à Maupassant, avec lequel Owen lui-même dit sentir

une même communauté de tempérament, nous avons vu en Théophile Gautier l'écrivain le plus proche de lui dans les thématiques de base.

Un fil en effet lie ces deux écrivains nés à un siècle d'écart l'un de l'autre ; et non pas parce que Gautier a voyagé en Belgique ou qu'Owen a lu son prédécesseur ; mais un fil dû à leur vision du fantastique : l'évocation masquée à travers l'écriture des désirs que la société refuse, ou des angoisses que l'existence sociale nous crée.

De ce fait, le héros qui est censé vivre une situation "fantastique" est toujours résolument seul, pour pouvoir se détacher des conditions insupportables que le quotidien lui impose. Ce sont ses rêves et ses obsessions qui prennent la place de la réalité expulsée. Ainsi Romuald, dans la *Morte amoureuse* (3), ne sait plus s'il rêve ou s'il vit, ou le héros du *Miroir* (4) de Thomas Owen vit son histoire d'amour avec une femme qui est morte et qu'il rêve de rencontrer encore.

Pour que cela puisse se réaliser, le héros doit donc être seul, toujours dans un endroit clos, souvent une chambre, mais parfois aussi un tombeau ou même une bière.

Dans ce cas limite, qui est celui d'*Onophrius* (5), une double métaphore est évidente : celle du tombeau comme archétype de la femme selon les théories de Jung, et celle de la tombe comme lieu de la métamorphose du corps en esprit pour une renaissance qui se prépare.

Rêver, comme le fait Onophrius, n'est rien d'autre que révéler l'existence d'un cimetière intérieur de désirs refoulés. "Alors la mort n'est pas une mort totale ; elle poursuit une existence obscure dans la tombe du subconscient" (6) à la recherche d'un monde qui renferme encore quelque vie secrète, car celle que nous vivons est sans issue et que d'authentiques conflits existenciels nous tiennent prisonniers sans fournir d'indications.

Pour Owen aussi l'individu est toujours seul et le lieu clos reste l'endroit où l'imaginaire peut succéder à la réalité (les exceptions se déroulent dans des cimetières, par ailleurs fermés) ; la mort est toujours présente pour partager cette solitude, mais elle n'exprime toutefois qu'un choix, car, les différents intérêts de la vie n'ayant pas empêché le héros d'en comprendre l'éphémère, il ne se parfait que dans le sommeil éternel. Ainsi Romuald, prêtre (7), ne peut réaliser son désir d'aimer Clarimonde que lorsqu'elle vient le chercher après être morte ; et le héros de *La Grille* (8) de Thomas Owen ne peut aimer Anne Sigurd que cinq ans après sa mort. Ces personnages imaginaires agissent, parlent avec ceux qui vivent encore ; ils ne retournent au néant qu'après avoir provoqué le tourbillon de sentiments et d'angoisse qui introduit dans le récit la dimension fantastique. Anges, diables ou esprits, ils

incarnent la volonté de vivre, de parfaire une vie. La mort qui se joint assidûment à eux, est le seul moyen à travers lequel garder en vie les rêves, et donc les réaliser.

Chez Gautier, elle ne représente qu'une conséquence logique, la seule possibilité de combler un désir qui aurait dû être refoulé, chez Owen, un pessimisme plus prégnant fait en sorte qu'elle soit toujours souhaitée, car elle est la seule possibilité qu'il nous reste pour vivre. Jamais vue de façon dramatique, ni chez Owen, ni chez Gautier, elle joue un rôle cathartique qui inspire, dans la plupart des cas, apaisement ou douceur.

Mais la mort est toujours intimement liée à la femme et dans les contes fantastiques d'Owen et de Gautier, cette dualité est pareillement sentie.

C'est en effet seulement pour la femme/mère ou sœur que l'on peut éprouver un sentiment d'amour, car il est toujours chaste ; en revanche, l'amour éprouvé pour une femme/femme, l'amour/passion, conduit toujours à la mort.

L'idée de base est bien proche de celle qu'avait Guido Cavalcanti, pour qui l'amour avait une double nature : l'une idéale et créatrice et l'autre réelle et destructrice. Si l'amour apporte de la sérénité dans l'imagination, il n'est que source de douleur et de tragédie dans la réalité. C'est seulement la femme angélique qui donne le bonheur.

Dante, Petrarque, Arnauld Daniel, John Gower, ont tous exalté cet amour courtois pour affirmer, comme dans la *Confessio amantis* (9) qu'il faut toujours laisser de côté la passion, origine de tous les maux.

Cette idée, qui n'a pas été détruite malgré l'écoulement des siècles, est devenue l'emblème du fantastique : l'acceptation inconsciente des idéaux du moyen-âge, de son idée du monde, de ce monde qui se présente souvent comme un ensemble de miracles, de mystères, d'enchantements.

Gautier, par ailleurs, nous donne des signes de cette influence. Je cite en exemple le choix de la couleur verte comme image négative (10) qui nous renvoie à *Sir Gawayne and the Green Knight* et à la tradition celtique qui avait dans le vert le symbole du péché et du mal.

La conception de la femme a gardé, donc, deux forces différentes suivant qu'il s'agit de la femme/mère/idéale ou de la femme/femme. C'est pour cela que Gautier considère qu'une femme/femme conduit à la mort éternelle, à la damnation.

Toujours moins catégorique qu'Owen, il est tout aussi tranchant :

> Ne regardez jamais une femme... car si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité ; (11)

Contre cette femme, le héros peut lutter tant qu'elle reste dans la réalité, mais dès que la mort la conduit dans une autre dimension, le héros tombe "en rêverie" et n'arrive plus à maîtriser son amour. Pour se réaliser, l'amour/passion doit avoir la protection de l'imaginaire.

Cette réalisation imaginaire d'un rapport homme/femme sauve l'homme, qui garde intact son culte du moi, et son narcissisme, grâce toutefois au fait que l'on croit encore à l'existence d'une femme idéale.

Chez Owen, la notion de femme idéale n'existant plus, l'homme n'a plus d'espoir. Une fois qu'il rêve, qu'il imagine, qu'il vit une histoire d'amour/passion, il meurt, car la femme a désormais le pouvoir de conduire le jeu ; elle possède un pouvoir bénéfique, celui de donner la vie, mais, en tant que maîtresse, elle a aussi le pouvoir de disposer de cette vie et de l'ôter quand elle le veut. Elle conduit l'homme au-delà de l'espace, dans une zone a-temporelle où aucune agressivité ne lui est plus permise. Son rôle se joue ainsi sur un rapport Eros - Thanatos très clair qui vise à établir la démarche inconsciente d'un mécanisme oedipien, d'affirmer que la séparation de la mère n'existe pas, le désir de revenir à elle étant toujours latent. Ce désir acquis et désormais permanent fait en sorte que le héros de Thomas Owen n'a jamais peur. Dans son fantastique, c'est le lecteur qui crée sa peur quand il se laisse conquérir par les suggestions du narrateur ; il la crée selon sa vision du monde ou sa façon de ressentir les événements et de participer à la vie des objets qui l'entourent.

Le héros de Gautier vit en revanche bien souvent des cauchemars ; cette expression garde tout son pouvoir étymologique de *caucher* = presser et *mare*, mot néerlandais qui veut dire fantôme ; il est donc cloué, angoissé, immobilisé par les fantômes des croyances, des traditions reçues, ou comme le dit Miss Dillingham (12) dans "The Psychological Review", par le positivisme bourgeois ; il n'a pas encore perdu, comme le héros d'Owen la "fonction du réel" ; il ne s'est pas encore complètement éloigné de la réalité de la vie.

Entre eux un fil conducteur, la même expérience que Gérard Klein (13) voit entre le résultat d'un ensemble de subjectivités collectives qui se composent selon l'éducation, la structure dans laquelle nous vivons.

Cette subjectivité collective est bien observable au travers des œuvres et de leurs effets, car elle "n'apparaît que lorsque les groupes sociaux s'expriment et se communiquent". Gautier a alors transmis un message et Owen "en

a reçu les fibres correspondant à son faisceau, celles qui en quelque sorte, excitent en lui un élément infra-individuel", quoique soumis à l'influence d'autres faisceaux. Klein nous aide donc à voir un fil commun social. En effet, ces deux écrivains appartiennent à ce groupe d'aristocrates et de bourgeois qui a encadré et représenté l'écrivain du fantastique depuis Walpole, Radcliff, Lewis, et qui encore aujourd'hui est susceptible d'encadrer les bornes qui font éclater le fantastique.

L'époque de Gautier est celle des "plutocrates", sans culture, de prêtres qui sont bien loin d'éprouver les sentiments religieux de Lamenais. C'est l'époque où *Madame Bovary* a été condamné et Victor Hugo a trouvé les sources des *Châtiments.*

Owen, contemporain, a, certes, eu plus d'espace et une société plus libérale, mais tous les problèmes ancestraux que l'on retrouve chez Gautier sont encore présents. Une évolution s'est faite, mais elle n'a rien changé à la base.

Vu à travers cette permanence de caractéristiques, le fantastique de Gautier et d'Owen serait alors le moyen d'une lutte contre les peurs ancestrales ; l'expression de ce qui reste des valeurs médiévales héritées, des conflits et des solutions partielles et successives, qui leur sont données dans l'imaginaire.

Leurs œuvres fantastiques deviennent ainsi une tentative de résoudre des problèmes qui ne peuvent pas trouver de solution dans la réalité.

Anna SONCINI

NOTES

1. Thomas Owen, de son vrai nom Gérald Bérot, est né à Louvain en 1910. Docteur en droit, industriel, il ne commence à écrire que pendant la guerre, sous un pseudonyme, car il ne veut pas mêler ses affaires à son métier d'écrivain. Son succès fut immédiat et, depuis lors, il est un des écrivains belges de langue française les plus lus et les plus populaires. Depuis 1976, il est membre de l'Académie de Langue et de Littérature françaises de Belgique.

2. Cf. M. Voisin, *Le Soleil et la nuit, l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1981, p. 375

3. Th. Gautier, *Récits fantastiques*, chronologie, introduction et notes par M. Eigeldinger, Paris, Flammarion 1981, p. 474 ; *La Morte amoureuse*, p. 117-150

4. Th. Owen, *Le roi Kavar* et autres histoires de vie et de mort, Verviers, Marabout 1975, p. 188 ; *Le Miroir*, p. 15-25

5. Th Gautier, *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*, p. 67-100, Ed. cit.

6. E. Aepli, *Les Rêves et leur interprétation*, Paris 1951

7. Th. Gautier, *La Morte amoureuse*, Ed. cit.

8. TH Owen, *La Grille*, Ed. cit., p. 151-168

9. J. Gower, *Confessio amantis*, in *The complete works*, par G.C. Macaulay, Oxford, 1899-1902, 4 vol.

10. Cf. par ex. le dandy aux yeux verts dans *Onuphrius* (p. 95) ou les prunelles vert de mer de Clarimonde (p. 125), Ed. cit.

11. Th. Gautier, *La Morte amoureuse*, Ed. cit., p. 150

12. Cf. P. Janst, 1951

13. Cf. G. Klein, *Trames et moires, à la recherche d'autres sujets, les subjectivités collectives*, in *Science-fiction et psychanalyse*, Paris, Dunod, 1986, p. 47-94.

LE DECOR MYTHIQUE DU CAPITAINE FRACASSE.

Métamorphoses et significations de l'image du château dans l'œuvre de Gautier.

Ce n'est un pur effet ni du hasard, ni de la mode, si l'œuvre la plus populaire et peut-être la plus achevée de Gautier se trouve dominée, durant tout le parcours du lecteur, par l'image du château, sept fois reprise sous des figures et des éclairages divers. Dans cette récurrence obsédante, se découvrent la manifestation d'une structure narrative et l'aboutissement d'une longue aventure créatrice.

Image initiale du Château de la Misère et contre-image finale du Château du Bonheur se répondent symétriquement, dans *Le Capitaine Fracasse*, de part et d'autre du récit, sous les aspects d'une "mise à l'envers" et d'une "remise à l'endroit" de Sigognac. Entre-temps, s'opposent aussi, symétriquement, le radieux château de Bruyères et la nocturne architecture de Vallombreuse, l'un "*Palais de Volupté*" Louis XIII à la manière de Saint-Amant, l'autre tout démodé, forteresse et prison dans le goût de Walter Scott, mais tous deux figures potentielles de la demeure de Sigognac, dont l'avenir ambigu se lit dans leur contraste. Enfin, placés en double abîme au milieu du récit, et s'opposant aux quatre châteaux "observés", se dressent les deux châteaux rêvés, l'un "bâti" pour Sigognac dans le miroir de Bruyères "par les habiles architectes du songe", l'autre dessiné par l'amour dans l'imagination d'Isabelle (1). La perfection simple et fascinante de cette disposition dialectique, qui constitue le paradigme du château en structure et le parcours du lecteur en initiation par l'image, n'a rien de fortuit. Elle répond à l'investissement dans un lieu commun de la réthorique fictionnelle d'une fonction fantasmatique à la fois individuelle et "communielle" (2) peu à peu cristallisée par Gautier en facettes multiples autour du topos que la Restauration a réactualisé.

Sans doute le château est-il avant tout un topos romanesque. La Préface du *Fracasse* rappelle cet impératif technique d'un "fond obligé de paysage ou d'architecture" sur lequel il faut "présenter" les personnages. De Walpole à Scott, et de Radcliffe à Soulié, le roman historique s'est souvenu de cette obligation. S'il est dans tout l'éclat de sa nouveauté, tel Bruyères, le château est nécessaire à Gautier pour donner au *Fracasse* la couleur vivante de l'époque Louis XIII. S'il est démodé, féodal ou en ruines, il n'est pas moins utile pour satisfaire le goût d'un "siècle artiste" qui aime "ces demeures sombres, ces vieux nids désolés", comme le note George Sand (3). Et surtout, plus que jamais, en cette première moitié du XIXe siècle, où se développe une restauration politique, sociale et archéologique, la réalité ressuscitée du château se redécouvre et s'impose pour donner au lieu commun une nouvelle force (4). Le château fascine parce qu'il revit. Si les Condé n'avaient, par leur retour d'exil, ranimé Chantilly, aucune musique n'aurait pu ouvrir la fenêtre du "château de brique à coins de pierre", aucune amazone, ni Sophie Dawes, ni trois cents ans plus tôt Yolande de Foix, n'aurait traversé un parc au galop de son cheval blanc. Chez Nerval comme chez Gautier, les châteaux de fiction sont tributaires des circonstances. Mais avec évidence, pour tous deux aussi, l'enjeu de l'évocation est la crédibilité du mythe, et non la vérité de l'histoire ou la vraisemblance du récit.

Pour cette raison, il n'y a rien de commun dans la signification de deux œuvres superficiellement aussi proches que *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* et *Le Capitaine Fracasse*. En 1856, George Sand a choisi, elle aussi, de situer l'action d'un roman sous Louis XIII, et de la distribuer entre quatre châteaux différents, La Motte-Feuilly "forte construction d'un passé dur et amer", Briantes "élégant et pittoresque", Montrond à la fois forteresse et séjour de fêtes, et Brilbault refuge de vermine et théâtre de diableries. Mais de ces contrastes, il ne naît aucune structure. Chacun des quatre châteaux de Sand, isolé dans la réalité distincte que symbolise son nom propre, ne renvoie qu'au modèle berrichon dont il est inspiré de façon parfois plus que transparente, tel La Motte-Seuilly qui ne cache guère La Motte-Feuilly, ou Briantes qui reproduit purement et simplement Briantes. Les notes et références qui accompagnent le texte du roman sandien garantissent l'authenticité de ces pseudo-fictions. Fond statique devant lequel se déroule l'existence des personnages, les quatre châteaux des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* exercent pleinement mais uniquement une fonction de topos narratif, en créant un décor agréable au goût du temps et de la romancière.

Bien différentes sont la nature et la fonction des châteaux de *Fracasse*. Sans autres noms que ceux des héros qui les hantent, ils ne renvoient à aucune autre réalité que la leur. Ils en sont l'emblême architectural, le "complément d'existence", "l'âme", pour reprendre les termes mêmes dont se sert Gautier dans la métaphore orientale de sa Préface : "Il fallait au moins bâtir un domicile à cette ombre errante à laquelle le baptême créait une sorte

d'existence qui avait besoin d'être complétée (...). Les orientaux s'imaginent que les figures sculptées ou peintes viennent au jugement dernier supplier les artistes de leur donner une âme. Nous avions peur de voir apparaître le Capitaine Fracasse pour nous faire une réclamation du même genre". L'humour de cette peur feinte jette un voile de pudeur sur l'aveu d'une vérité intime et profonde. Contrairement à tous les usages, le château est créé pour et par le fantôme. En termes sérieux, cela signifie que fantôme et château sont faits de la même étoffe, celle des fantasmes. On sait, notamment par les *Confessions* d'Arsène Houssaye, que le "Capitaine Fracasse" existe comme personnage, sous les traits de Gautier, depuis 1834, dans le légendaire de la Bohème du Doyenné ; on sait qu'il existe comme titre de roman à paraître, sur les couvertures de Renduel, depuis 1836. Le château, lui, anime l'imaginaire de Gautier dès 1830. Fantôme de personnage, titre fantôme et fanstasme de château ne se réuniront que trente ans plus tard sous la forme d'un roman achevé. En trente années, l'image du château se sera multipliée, enrichie, compliquée jusqu'à former le réseau de formes et de significations que dessinent les châteaux du *Capitaine Fracasse*.

En songeant à la Venise imaginaire qu'il porte en lui, Gautier a tenté de décrire dans *Italia*, avant de raconter la Venise réelle, l'existence et les composantes de ces "architectures intérieures", de ces "constructions chimériques" qui ont "la réalité puissante et mystérieuse" des *Carceri* de Piranèse : "Qui jette les fondations de cette ville intuitive ? Il serait difficile de le dire. Les récits, les gravures, (...) quelquefois l'euphonie ou la singularité du nom, un conte lu quand on était tout jeune, la moindre particularité : tout y contribue, tout y apporte sa pierre".

Pas plus que l'auteur de ce petit paragraphe d'une pénétration quasi proustienne, le lecteur ne saurait analyser les composantes inépuisables de ces images intérieures qui sont pour le voyageur les formes a priori de la création des architectures réelles, et pour le romancier les formes a priori de la création des architectures fictives. Mais, si la formation intérieure de l'image reste à jamais inaccessible, les traces qu'elle a laissées dans l'écriture sont repérables, du moins les plus visibles et les plus incontestables d'entre elles.

Un premier château s'esquisse au milieu du premier recueil publié par Gautier. Il se présente, dans les *Poésies* de 1830, sous le patronage de Saint-Amand (sic) que rappelle, en tête de *Ballade*, une épigraphe sans doute apocryphe et qui n'est qu'un pastiche. Dans ces vingt strophes en hexasyllabes, la disposition préférée du poète de la *Solitude* et du *Contemplateur*, la galerie de tableaux, est réutilisée pour "créer un nouveau monde" et faire chatoyer les "châteaux en Espagne" conçus dans la rêverie qui précède l'assoupissement d'un après-midi d'été sous un ciel bleu et flamboyant. Etonnante succession d'images, dont la juxtaposition directe forme un jeu de connotations réciproques. Auprès des "vastes amphithéâtres" de "montagnes bleuâtres", des "mers aux lames d'azur", des "villes monumentales" aux

"splendeurs orientales", parmi des "cascades" et des "arcades", des "portiques" et des "colonnages", apparaît, associé au "Palais d'Obéron" par la rime, un "manoir de vieux baron", avec sa châtelaine et son nain, son donjon, son pont-levis, ses fossés, ses mille cheminées et ses créneaux. A cette vision d'un bonheur "féodal" au soleil succède, dans le style de Saint-Amant, un spectacle cruel qui termine la rêverie. Dans le château se prépare une chasse ; elle aboutira, comme de juste, au sacrifice de la proie :

Pauvre cerf, son corps saigne
La sueur à flots baigne
Son flanc meurtri qui bat
Son oeil plein de sang roule
Une larme qui coule
Sans toucher les vainqueurs ;
Ses membres froids s'allongent
Et dans son col se plongent
Les couteaux des piqueurs. (7)

Ainsi, l'image du chasseur est-elle dès sa première expression associée à l'image du château. Elle le sera encore dans *Maupin*, et dans le *Fracasse*, notamment par les sujets des tapisseries qui meublent les manoirs (8). Dans le miroir baroque que compose l'espace poétique de ce premier château, Eros est déjà lié à Thanatos. Plus tard, le jeu des connotations antiques, orientales, gothiques et Louis XIII, associera ces nuances en images plus fortes qui seront à la fois les mêmes et autres que celles-ci. Dans le chat Béelzébuth, par exemple, qui est à la fois Kobold germanique et chimère japonaise, le gothique s'unira à l'oriental, et la difformité du nain au sacrifice de la bête. Dès cette première esquisse de 1830, les éléments essentiels du décor mythique sont prêts pour la création littéraire en devenir. Et nous savons aussi quel est le nom secret de ce château sans nom : comme les poèmes baroques qui l'inspirent, il se nomme "solitude", c'est-à-dire qu'il est un avatar fantasmatique du Moi.

Quatre ans plus tard, dans *La France littéraire* d'Avril 1834, un essai sur Théophile de Viau propose un second château qui est encore une transposition de la rêverie personnelle selon le mode baroque. Séduit par le charme des dix odes qui composent la *Maison de Sylvie*, "marquées du sceau le plus original et le plus étrange", Gautier entreprend d'en rendre compte à sa manière, comme un prolongement des rêveries qu'il fait bien souvent à sa fenêtre, "en regardant, écrit-il, les pavillons de brique et les toits d'ardoise de ma Place Royale". Oubliant huit sur dix des Odes de Théophile, il ne garde en mémoire que la description poétique du parc de Chantilly, qui occupe les Odes deux et trois. Du coup, toute la dimension tragique et métaphysique du poème baroque, tout son fantastique noir disparaissent. Plus d'allusions à "l'injure des destins", aux cauchemars, ni au "grand fantôme souterrain, sor-

tant de l'infernale fosse" qui par trois fois venait crier au poète : "Damon est mort". Gautier ne conserve que le parc, et il le fait voir tout autrement. Il prend appui d'abord sur le seul mot de "bâtiments", l'amplifie en "terrasses de brique avec des coins de pierre", en "rampes en pentes douces et à balustres ventrus" qu'on chercherait en vain dans Théophile. C'est à partir de cette architecture qu'il fait apparaître le "parc Louis XIII dans toute sa magnificence"". Le parc entre ainsi dans la perspective du château, et lui ajoute la splendeur d'une nature plus artificielle encore qu'elle n'était dans le modèle, parce qu'elle se place sous le triple patronage esthétique de l'Albane, de Decamps et de Rubens, parce qu'elle s'étale sous un ciel d'un "outre-mer pommelé" que Théophile avait omis de lui prêter, parce que les poissons sans couleur définie que Sylvie s'amusait à pêcher se colorent maintenant de bleu et de rouge, à la chinoise (9). Ce Louis XIII oriental et gai est celui-là même que Gautier croira retrouver plus tard dans l'église Sainte Elisabeth de Mons "fantastique et gaie au possible, avec une foule de clochetons, d'aiguilles, de petits minarets ventrus, d'une tournure tout à fait moscovite, (...) joyeuse et triomphante, plus propre à des noces qu'à des enterrements, et follement ornée dans le goût Louis XIII le plus effréné, le plus fleuri" (10). Vision qui laisse attendre celle du château de Bruyères, la radieuse apparition du fouillis de sa porte au soleil du matin, et la calligraphie de sa grille d'accès. Forme visible des pulsions secrètes du Moi, où momentanément Eros l'emporte sur Thanatos.

C'est Eros qui continue à dominer quand l'image du château, avec *Mademoiselle de Maupin*, entre dans l'espace de la fiction narrative. On n'est pas surpris de voir les châteaux se multiplier dans ce roman écrit au moment où l'inspiration du *Fracasse* commence à se manifester, ni dans cette œuvre où l'épanchement du Moi se donne libre cours (11). Trois châteaux y apparaissent. Le premier reste très proche de l'image formée dans l'imaginaire de Gautier à la lecture des "grotesques". Le vert sombre des arbres qui l'entourent et la blancheur des cygnes qui nagent dans les bassins de son parc reproduisent les tonalités de l'Albane. L'allée de châtaigniers qui y conduit évoque les marronniers de la Place Royale. Mais le soleil couchant qui éclaire ce "château de brique à coins de pierre", et l'apparition au balcon de la dame des pensées (12), juxtaposent au décor de Gautier celui que Nerval avait déjà construit quatre ans plus tôt dans *Fantaisie* (13) : simple fantasme du désir ici, et non, comme chez Gérard, souvenir d'une autre vie. Deux scènes apparaissent aussi, qui se retrouveront dans le *Fracasse* : un festin nocturne, prélude à l'amour, et, dans la forêt voisine "la chasse qui passe avec la rapidité de l'éclair ; la belle en amazone monte sur un cheval turc, blanc comme le lait, fringant et vif au possible. Bien qu'elle soit excellente écuyère, il piaffe, il caracole, il se cabre, et elle a toutes les peines du monde à le retenir". C'est le premier portrait, anonyme, d'Yolande de Foix, déjà en attente dans le rôle de fantasme secondaire qu'elle est appelée à jouer un quart de siècle plus tard.

Le second château de *Maupin*, tout différent, a encore des parties de brique à coins de pierre ; mais il s'y joint du gothique, du moderne à l'italienne, et même du chinois. Présenté comme une utilité narrative, dans les termes mêmes qui seront repris par la Préface du *Fracasse*, - "il faut bien un fond pour les personnages" -, ce château semble pourtant prêt à remplir des fonctions plus nobles, dramatiques par exemple, quand Gautier note qu'"on dirait des coulisses d'une décoration de théâtre", voire des fonctions initiatiques, si l'on observe que la route y arrive "par une étoile" dont "cinq chemins font les pointes" et "le milieu est marqué par un obélisque", et qu'il faut, pour y parvenir, plonger dans une vallée étroite et franchir une rivière. Rien cependant ne jaillira de ces coulisses ; aucune révélation ne suivra cette sorte de catabase. Mais un évènement plus important est peut-être en train de se produire dans l'histoire du fantasme : le passage, dans l'espace du château, de la dimension du désir à celle du souvenir. René Jasinski assure en effet que ce nid d'amour reproduit trait pout trait le Mauperthuis si cher à l'enfance et à l'adolescence de Gautier (14). Mais, pour caution de la ressemblance, c'est au seul texte de *Maupin* qu'il renvoie ; or, dans ce texte, aucun indice verbal ne trace la piste du souvenir. Animée seulement par les contrastes de son "pittoresque", signalée par le narrateur à deux reprises, l'image du château reste ici refermée sur elle-même, comme un décor en attente de fonction.

Le troisième château de *Maupin*, habité par la sœur d'Alcibiade, semble d'abord dessiné, comme dans le premier, dans l'esprit des "grotesques" et du Louis XIII gai de l'église de Mons. Les arbustes qui l'entourent "de toutes les formes possibles, si l'on excepte toutefois leur forme naturelle", évoquent la fantaisie des toits de l'église belge. Mais par bien des détails, des signes de décrépitude s'y manifestent : un "escalier rongé de mousse", une "cascade tarie", une "statue de nymphe ou de berger le nez et les doigts cassés". Au milieu de ses jardins bizarres et négligés, dominé par ses tours coiffées "d'un éteignoir d'ardoises", cet édifice préfigure par plus d'un trait extérieur le Château de la Misère. Il l'annonce bien mieux encore par son espace intérieur. Jusque-là, le château était vu de l'extérieur : c'était une façade donnant sur un parc ; derrière elle, pouvaient bien se situer les gestes du repas ou de l'amour, mais le regard du poète ou du romancier n'avait pas accès à cet envers. La description passe maintenant de l'autre côté du mur. L'image des apparences se double de l'image des profondeurs. Le château désormais ne sera plus seulement la forme visuelle des désirs, il pourra figurer toute la complexité du monde intérieur. Dans ce troisième château de *Maupin* , par exemple, la description, traversant la façade, découvre "une salle basse dont les murs étaient décorés d'une tapisserie de haute lisse de Flandre". L'antithèse en chiasme que forment "salle basse" et "haute lisse" crée un effet d'orthogonalité de la tapisserie et de la salle : l'une surface, et l'autre profondeur. C'est la tapisserie qui donne à la salle, et du même coup au château pour la première fois, une profondeur fantasmatique et un sens avoué. Décor

derrière le décor, la tapisserie introduit dans le château d'autres châteaux : "on voyait dans le lointain de petits châteaux avec des tourelles pareilles à des poivrières et des balcons chargés de belles dames en grands atours qui regardaient passer des cortèges ou des chasses". Décor usé aux couleurs inversées, la tapisserie placée au revers du mur révèle l'envers que dissimulait la façade du château. Alors le narrateur peut commencer à déchiffrer par l'imagination le sens de toute cette fantasmagorie : "je ne sais si c'est une erreur de mon imagination, mais je trouvais à cette figure une expression aussi morne et désespérée que celle d'un poète qui meurt sans avoir écrit l'ouvrage sur lequel il comptait pour fonder sa réputation, et que le râle impitoyable saisit au moment où il essaie de dicter". Ainsi, tout au fond de l'image qu'il vient de composer, le narrateur entrevoit le sens de sa propre existence : l'urgence et l'angoisse de la création dans une lutte de vitesse, toujours incertaine, contre la durée. Pour atteindre à cette connaissance, il lui a fallu porter son regard vers l'intérieur du château.

Cette découverte importante va modifier profondément la description architecturale dans *Fortunio*. Maisons et palais regardent désormais vers l'intérieur. Seule la triste demeure du faux-linguiste V*** conserve un semblant de façade qui ne porte plus que des signes de tristesse : "l'ardoise du toit n'avait plus de couleur ; le bois de la porte se dissolvait en poussière (...). Une girouette de fer blanc découpé, où l'on voyait un chasseur qui tirait un coup de fusil à un lièvre, grinçait à l'angle du toit". Maison refermée sur elle-même, où le seul signe extérieur est en vérité la mise à l'extérieur du signe intérieur de la mort, que portait, sous la même figure de la chasse, la tapisserie de *Maupin*. Telle quelle, cette maison garde encore une apparence de regard vers l'extérieur : "De fausses fenêtres, autrefois barbouillées en noir pour simuler les carreaux, et dont la peinture avait coulé du second étage jusqu'au premier..." On est loin, maintenant, des châteaux lumineux de *Ballade*, du château nervalien "aux vitraux teints de rougeâtres couleurs", ou du château hugolien de *Passé*(15), dont les fenêtres s'embrasent au soleil couchant.

Plus refermée encore sur elle-même est la maison de Fortunio. Malgré son style Louis XIII, elle n'offre aux rayons du soleil que "la plane surface de son mur, entièrement dénué de fenêtres". Quant au célèbre palais de l'Eldorado, il atteint l'hyperbole dans la destruction de la façade, puisqu'il n'est qu'une "grande cour" couverte d'une "voûte en verre" et entourée "de la croûte de façades peu épaisse de maisons désaffectées, dont les fenêtres donnant sur les jardins avaient été murées soigneusement, en sorte qu'il était impossible d'apercevoir d'aucun côté les bâtiments élevés par Fortunio". Façade dont l'inexistence même est rendue invisible par l'aveuglement des façades qui l'entourent.

Sans frontière avec le monde extérieur, de telles demeures ne peuvent abriter que des vies repliées sur elles-mêmes et sans avenir. Ainsi, la maison

de l'imposteur V***. La description explore ses appartements, sous la conduite d'une étrange concierge dont la tête s'est montrée à travers le guichet tel qu'apparaîtra, éclairé par la lampe de Sigognac, le visage de Blazius à la porte du Château de la Misère, avec "son nez d'un cramoisi violent, taillé en forme de bouchon de carafe, tout diapré d'étincelantes bubelettes". Même visage, mais situation inverse par rapport à la façade de l'édifice, et donc inversion du sens de l'image. Venant de l'extérieur, l'ivrogne Blazius pénètre dans le château pour y introduire le spectacle de l'imposture et du néant. De même, les demeures de Fortunio. Même si leurs nombreuses chambres composent, à la manière baroque, de vrais "palais de volupté", elles n'en sont pas moins néant et vouées au néant. La première maison est bien vite désertée ; le palais d'Eldorado "disparaîtra comme un rêve, un ou deux barils de poudre feront l'affaire".

Rêve désormais chargé de signifier la vanité des rêves, l'image du château continue cependant d'exercer sur l'esprit de Gautier la puissance mystérieuse qu'il reconnaît aux villes imaginaires dans *Italia* : celle d'une véritable forme a priori de la perception. La preuve en est fournie par son étude de 1856 sur Henri Heine (16). Chez Heine, dans les quelque sept cents pages des *Tableaux de Voyage*, le motif du château n'inspire que trois légères esquisses, auxquelles les quelque quatre cents pages des *Poèmes et Légendes* n'ajoutent qu'un seul vrai tableau, celui d'*Affrontenbourg*. Nonobstant, c'est en forme de château que l'œuvre de Heine se dessine dans l'esprit de Gautier lecteur : "Quand on ouvre un volume de Heine, il vous semble entrer dans un de ces jardins qu'il aime à décrire ; les sphinx de marbre de l'escalier aiguisent leurs griffes sur l'angle des piédestaux, et vous regardent avec une intensité inquiétante (...), les portes gémissent en tournant sur leurs gonds rouillés (...), la mousse, l'ortie et la bardane ont poussé entre les dalles disjointes de la terrasse (...). Dans le bassin, l'eau noire croupit sous les lentilles vertes, et la Naïade tronquée est camarde comme le masque pâle de la Mort". Cette fois encore, en fonctionnant comme langage interprétatif, l'image obsédante ne reste pas inerte : elle se modèle sur son objet en même temps qu'elle le modèle. L'humour désenchanté du poète germanique, sous la plume de Gautier, transfigure l'ancienne habitante du château : "à la fenêtre du manoir délabré apparaît une jeune fille, blonde et fraîche (...) elle est charmante, mais elle n'a pas de cœur (...) elle vous fera mourir avec mille supplices diaboliques". Ainsi, à la faveur d'une lecture de Heine, la chasseresse cruelle que dessinait la tapisserie de *Maupin* s'est animée. Elle a investi la figure du bonheur. Mais dans cet avatar ni la nature ni la fonction de l'image n'ont changé. Quand s'ouvrent les portes de ce château "l'on croit voir un pli de robe disparaître sous l'arceau, comme si l'âme de la solitude s'enfuyait surprise par votre approche". Le décor mythique du château, espace imaginaire d'une double métamorphose, celle de l'écrivain en objets et celle des objets en spectacle intérieur, fonctionne sur le modèle d'une solitude baroque, et sa visée demeure la spectacularisation du moi profond.

Tel est encore *Le Château du Souvenir*, double poétique et jumeau du *Fracasse*, qui est publié dans *Le Moniteur Universel* du 30 décembre 1861, tandis que le roman avait commencé à paraître dans la *Revue Nationale et Etrangère* le jour de Noël de la même année. *Le Château du Souvenir* se reconnaît bien comme une solitude au sens baroque du mot, non seulement parce qu'il est écrit selon la technique des *Solitudes* de Saint Amant et de Théophile en quatrains d'octosyllabes dont chacun forme une petite "peinture parlante" à l'intérieur de la fresque du poème, mais surtout parce que la Solitude en est le seul habitant permanent, vivant là comme chez elle sa vie d'allégorie :

> Et la Solitude en chemise
> Trace au doigt le mot Abandon
> Dans la poudre qu'elle tamise
> Sur le marbre du guéridon.

Plus discrètement et sans majuscule, mais à deux reprises, le premier chapitre du *Fracasse* rappelle au même moment que le Château de la Misère est aussi celui de la "solitude". Dans *Le Château du Souvenir*, l'inspiration baroque ne va pas au-delà de cet aveu. Le poète baroque, refermant chaque strophe sur elle-même par le jeu des rimes embrassées et l'unicité du thème, ne sait ni ne veut construire une aventure. Son théâtre intérieur juxtapose une succession d'images. Les châteaux de Gautier n'étaient guère autre chose jusque-là : une suite d'images dont chacune portait sa signification en elle-même. Et voici qu'en 1861, Gautier entreprend de transformer le château en décor vivant d'une action à laquelle il participe de toute sa force de symbole.

Dans l'obligation de raconter, deux structures de signification s'offrent à lui : celle du récit mythique, de l'*Odyssée* par exemple, à laquelle se réfère explicitement *Le Capitaine Fracasse*, (17) et celle du récit fantastique, d'*Inès de las Sierras* par exemple, à laquelle il vient de consacrer un poème. Or, il les utilise toutes deux successivement, et c'est leur juxtaposition qui donne au *Château du Souvenir* sa puissance mystérieuse. Adoptant la structure mythique de l'épopée homérique, Gautier construit son récit poétique en forme d'aventure circulaire : départ, voyage de découverte, et retour. On observera cependant que dans cette adaptation au mythe odysséen, le château du souvenir lui-même occupe dans le poème la place inverse de celle qui, normalement, devrait lui revenir. Il devrait être, comme le palais d'Ithaque, le lieu du départ et celui du retour. Il est au contraire l'étape la plus lointaine du voyage. Sa situation centrale est celle de la descente aux enfers (la "nekuia" du chant XI) dans le poème d'Homère. Pour l'atteindre, Gautier doit, comme Ulysse en chemin vers le pays des morts, traverser la région "où toutes les voies s'assombrissent" ("σκιόωντο τε πᾶσαι ἄγυιαί") : (V.12 - éd. Bérard B.L.).

> Une gaze de brume estompe

Arbres, maisons, plaines, coteaux
Et l'oeil au carrefour qui trompe
En vain contemple les poteaux.

Pourtant, la révélation que recherche et obtient le nouveau voyageur au terme de sa route est l'opposé de celle qu'attendait Ulysse : le passé, au lieu de l'avenir. Ainsi, en se glissant dans la forme du mythe grec, le château du poète moderne inverse à la fois le sens de la trajectoire, par sa situation narrative, et la trajectoire du sens, par sa fonction sémantique.

Superposée à cette structure mythique, la structure fantastique qui fait surgir les revenants au sein du vieux manoir, n'est pas respectée avec plus d'exactitude. Certes, dans le château retrouvé, les portraits quittent la muraille, le miroir se souvient, des lèvres "semblent rouges du sang des cœurs",

La nuit tombe, et met avec l'ombre
Ses terreurs aux recoins dormants,
L'inconnu, machiniste sombre
Monte ses épouvantements.

Pourtant, tous ces motifs fantastiques ne suffisent pas pour créer ensemble un récit fantastique, faute d'être situés dans la stratégie convenable, sur un itinéraire de rupture, dans des moments d'inattendu. Dans l'espace du fantastique, le voyageur ne saurait tenir en main (l'auteur de *La Cafetière* le sait mieux que personne) le peloton de fil que lui remet

... comme Ariane
La Mémoire au bord du chemin.

Le fantastique n'est donc ici que l'apparence macabre d'un accès par l'imaginaire à une vérité où d'autres voies ne peuvent conduire : une "fantaisie" au sens nervalien du terme. Mais la vérité à laquelle accède Nerval est celle "d'une autre vie", de la permanence des êtres et de l'éternel retour dans une durée cyclique. Le "château de brique à coins de pierre" est toujours disponible pour une résurrection lumineuse. Tout autre est la vérité de Gautier,. Croit-il encore, comme au temps d'*Arria Marcella*, que "rien ne meurt" ? (18) *Le Château du Souvenir* n'est qu'un lieu de mémoire, et le refuge précaire de tout ce qui appartient au "jamais plus". De la mémoire ou de la durée destructrice, qui aura le dernier mot ?

Encore une autre fois décembre
Va retourner le sablier
Le présent entre dans ma chambre
Et me dit en vain d'oublier.

Le roman qu'il commence à publier dans le même temps donne à ce dernier vers le meilleur commentaire. *Le Château du Souvenir* est la version lyrique du *Château de la Misère* : le point de départ sombre et angoissé de l'écriture. Les six châteaux du *Fracasse* assumeront précisément la fonction de dénouer cette angoisse, et de tisser dans leurs relations les liens d'une continuité mythique entre le "never more" et le possible retour.

*
**

L'analyse des principales métamorphoses de l'image du château dans l'œuvre de Gautier entre 1830 et 1861 semble imposer quelques évidences, à partir desquelles pourrait se définir l'horizon de réception convenable pour apprécier le décor mythique du *Capitaine Fracasse*.

L'image du château s'est manifestée comme transgénétique sur l'axe de discours que nous avons parcouru : poétique dans *Ballade* et le *Château du Souvenir*, critique dans les *Grotesques* et l'étude sur Heine, narrative dans *Maupin* et dans *Fortunio* . Circulant d'un genre à l'autre, elle transfère avec elle dans un type de discours nouveau les fonctions qu'elle vient d'exercer dans le discours antérieur, et les ajoute à ses fonctions nouvelles. Elle finira donc par signifier à la fois la figure de l'âme, l'espace d'une aventure et la forme d'une idée, apportant par exemple dans la poésie le signe d'une promesse de durée, ou dans le roman celui d'une illumination.

Il apparaît aussi que depuis les balbutiements de *Ballade* jusqu'à la phrase presque achevée du *Château du Souvenir* l'image du château s'est progressivement constituée en langage. Elle a son vocabulaire : tours en éteignoir, portes qui grincent, sphinx gardiens de l'entrée, tapisseries de haute lisse, reparaissent ou disparaissent d'un château l'autre. Ainsi se forme un vaste lexique, dans lequel puise l'écrivain pour composer ses décors mythiques. Mais l'image du château possède aussi sa syntaxe, qui n'est autre que la combinatoire des images-mots en chaque tableau-description : selon qu'elle sera associée à la figure d'Apollon musagète ou à celle de la chasseresse, la tapisserie pâlie et mitée dira soit le déclin de l'inspiration, soit la mort aux aguets. Les règles élémentaires de la sémantique s'appliquent au langage du château comme à tout autre, et chaque terme y reçoit de ses associations antérieures une valeur de connotation. Enfin, ce langage se prête à sa manière aux jeux de la réthorique. Tout en conservant sa nature d'hyperbole (le château est la forme hyperbolique de la maison), il sollicite les figures les plus violentes, comme l'oxymore, le polyptote, voire, au premier chapitre du Fracasse, "l'ostranénie".

On peut observer encore que l'image du château tient ce que Gautier appelle sa "réalité puissante et mystérieuse" d'une double nature, individuelle et "communielle". D'une part le château est un fantasme individuel, dont le déploiement repose sur les sensations, les pulsions, la mémoire et la culture particulières de Gautier. Le second château du *Maupin*, s'il faut en croire René Jasinski, et celui du *Souvenir* le montrent à l'évidence. Mais d'autre part, cette image individuelle se construit à l'intérieur d'une image collective, singulièrement présente dans les années de la Restauration ; et, dès qu'elle se raconte, elle emprunte aux grands modèles communs, anciens ou modernes, de signification mythique ou mystique. Modèle odysséen, auquel appartiennent les thèmes du départ et du retour dans le château-mégaron, ou de la descente au séjour des morts, et dans lequel prend place sans peine, à la faveur de Pénélope et du massacre des prétendants, le motif de la tapisserie de chasse. Modèle féerique, hérité de Perrault, dont relèvent, entre autres, le thème du château endormi et celui du parc à l'abandon (19). Modèle fantastique, de Radcliffe (20) ou de Heine, transmis par Nodier et Nerval, auquel on peut rattacher tous les éléments du décor qui transgressent le principe d'identité : spectres, vampires, portraits animés, végétation vivante. Modèle oriental, sur lequel est bâti le palais d'Eldorado, fait de calme, de luxe, de volupté, et de la mystérieuse fascination du néant. Modèle baroque, celui des Solitudes Louis XIII, où le moi projette en spectacles discontinus la variété de ses "peintures parlantes". En se coulant dans ces schémes d'expression collectifs, l'image individuelle du château s'écrit à l'impersonnel.

Ainsi, en vertu même de sa richesse, l'image du château est capable de s'actualiser dans l'écriture sous des formes contradictoires. La rayonnante *Maison de Sylvie* et le manoir lugubre de Heine sont simultanément disponibles dans son lexique. La blonde souriante ou la blonde cruelle peuvent l'une ou l'autre ouvrir la porte ou la fenêtre du château. Le châtelain peut se nommer Gramagnac, et porter de sable sur champ d'argent, ou bien Sigognac, et porter d'or sur champ d'azur. Lequel, ou laquelle de ces deux images l'emportera ? C'est une alternative familière à Gautier, et ce sera l'enjeu majeur du *Fracasse*. Le décor est prêt, avec son portant mythique et son portant mystique, où figurent l'image diurne et l'image nocturne du château. L'écriture peut commencer, "à la manière des architectes". Gautier en accomplira le premier geste décisif en introduisant les comédiens de Scarron dans le château du Souvenir et de la Solitude.

Jean Claude BRUNON

NOTES

1. *Le Capitaine Fracasse*, éd. Boschot, pp. 1-20, 85-90 - 98-99 - 257 - 372-384 - 454-458 - 489-493.

2. Au sens où l'entend Gilbert Durand, et qu'on pourrait paraphraser ainsi : "qui tient sa force évocatoire d'un enracinement dans le psychisme collectif" (*Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme* , Corti 1961, Passim).

3. *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, chp. IV, Nlle éd. Calman Lévy, 1879, t.1, p. 28.

4. Dans le *Magasin pirrotesque*, de 1833 à 1852, le mot "château" bénéficie de 103 entrées, contre 38 seulement pour le mot "musée".

5. Arsène Houssaye, *Les Confessions*, Dentu, 1885, t.1, liv.6, passim (pp. 292, 315, etc...).

6. *Italia*, 1852 ; cité d'après la 3e éd. Hachette, 1860, chp. 7, p. 73.

7. Cité d'après *Poésies complètes*, Charpentier, 1890, t.1, pp. 59-63.

8. *Mademoiselle de Maupin*, éd. Boschot, pp. 279-281 ; *Le Capitaine Fracasse*, éd. cit. pp. 7-8.

9. *Les Grotesques*, éd. Rizza, Schena-Nizet, 1985, pp. 159-161 ; Théophile de Viau, *Oeuvres complètes*, éd. Alleaume, Jannet, 1855, t.2, pp. 193-230.

10.*Zigzags*, Magen, 1845, p. 61.

11. *Mademoiselle de Maupin*, éd. cit., pp. 55, 63, 120, 128, 186-187, 206, 278-280.

12. L'expression "humide radical" que Gautier emprunte au *Voyage dans la Lune*, de Cyrano, pour l'appliquer aux yeux de sa châtelaine, ne laisse pas de doute à ce sujet.

13. Rappelons que *Fantaisie*, publié sous ce titre en 1832, le fut à nouveau en 1834 sous le titre *Souvenirs d'une autre Vie*, et en 1842, avec une dédicace à Théophile Gautier, sous le titre *Vision* .

14. *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, p. 23 et note 2.

15. Dans *Les Voix intérieures*, et daté du 1er avril 1835.

16. Reproduite en tête des *Reisebilder - Tableaux de Voyage*, après avoir paru d'abord dans *Le Moniteur Universel* du 26 février 1856. Citée d'après la nouvelle édition des *Reisebilder*, Lévy, 1859, pp. IX-XI.

17. Ed. cit., p. 455.

18. *Arria Marcella*, dans *La Morte amoureuse... et autres récits fantastiques*, éd. Gaudon, coll. Folio, p. 199.

19. Cf. *Mademoiselle de Maupin*, éd. cit., p. 62.

20. Sur Gautier lecteur de Radcliff (sic) et des romans gothiques, ci. *Italia*, éd. cit. t.1, p. 77.

ECLATS DU "CAPITAINE FRACASSE*"
Léandre ou le double antithétique

Il n'est que trop évident, dans le roman, que Matamore est le double de Sigognac. Je me contenterai donc de rappeler deux des interférences principales entre les deux personnages : l'une stylistique, l'autre symbolique. A la fin du quatrième chapitre, dans une projection latente parfaite, c'est-à-dire dans une anticipation que l'on découvre seulement a posteriori, mais de façon non équivoque, Sigognac s'installe dans la rhétorique "asiatiquement hyperbolique" de Matamore, avant de prendre sa place sur les planches (1). Sigognac prendra la place de Matamore parce que Matamore mourra "sur le revers" d'un fossé (2), comme Sigognac était né "sur le revers" d'une colline (3). Dans la première interférence, l'identification Sigognac-Matamore est admise avant d'être produite par les événements. Dans la deuxième, le rapports est en chiasme : à la naissance élevée de Sigognac correspond la mort basse de Matamore, l'une et l'autre sous le signe du "revers". Mais la mort de Matamore est précisément la mort à laquelle Sigognac peut échapper grâce à son départ du château de la misère placé sur un "revers". Puisque Sigognac est condamné par le roman au bonheur, Matamore meurt à sa place, en prenant sur lui l'apothéose tragique que le caractère de Sigognac appellerait, et qu'il faut donner au roman pour que le personnage de Sigognac se rende disponible à un destin tout à fait opposé.

Il est sans doute moins évident que Léandre aussi est un double de Sigognac, et pourtant le roman, avec la netteté d'une gravure, nous donne un indice textuel de ce rapport dès le deuxième chapitre :

> Le Léandre et le Matamore poussaient à la roue, et le Roi piquait les bœufs de son poignard tragique (4).

Cette roue inaugurale, c'est la roue du destin de Sigognac, qu'il évoquera comme "roue de son char" vers la fin du roman (5). Ce n'est pas pour des raisons de vraisemblance que le maigre Matamore et le faible Léandre poussent ensemble cette roue dans une situation si difficile : il y aura plus de vraisemblance quand Léandre fera "claquer le fouet", tandis que la roue sera poussée par le Pédant et Scapin, aidés par Sigognac (6). Dans la première scène, Léandre est placé à côté de Matamore pour marquer une identité fonctionnelle n'apparaissant pas en surface à cause de la différence extrême des caractères ; différence qui oblige par ailleurs à préciser la définition de double dans un sens dialectique. Double thétique, Matamore "pose" la nature négative de Sigognac, mélancolique et déceptive jusqu'au grotesque ; double antithétique, Léandre "pose" la négation du désarroi mélancolique dans sa forme immédiate de vitalité niaise et de volonté monomaniacale propulsive en direction contraire de la pulsion de mort. Sigognac synthétise ces doubles qui sont les siens et dont l'opposition laisse, dans son caractère, la félure qui permet la permanence symbolique dominante du double thétique.

En suivant cette trace, le lecteur peut se rendre compte que Léandre précède ou suit Sigognac pas à pas. Ils s'adonisent ensemble (7) au château de Bruyères. Sigognac ouvre tout seul le thème du regret en lui donnant une grande profondeur par rapport au château de la misère, que personne d'autre n'hésiterait à quitter, Léandre lui répond systématiquement sur un ton mineur lorsqu'il est le seul à ne pas regretter le château de Bruyères (8), parce qu'il y a reçu les coups de bâton que Sigognac saura éviter à Poitiers. Sigognac pense qu'il aurait mieux fait de ne pas "courir ainsi les hasards des chemins avec des bohèmes" (9), Léandre l'imite en maudissant la fantaisie qu'il a eue de se "faire comédien" (10). Au théâtre, le succès ne lui fait pas défaut, mais Sigognac le remplace dans le rôle d'"astre de la soirée" (11). A table, ils suivent le même régime, car

> Léandre craignait, en s'adonnant à de trop fréquentes libations, d'altérer la blancheur de son teint et de se fleurir le nez de bourgeons et bubelettes, ornements peu convenables pour un amoureux. Quant au Baron, les longues abstinences subies au château de Sigognac lui avaient donné des habitudes de sobriété castillane dont il ne se départait qu'avec peine. (12)

A table, l'autre double les rejoint pour célébrer une harmonie parfaite, car Matamore aussi est

> sobre à la façon espagnole, et eût vécu comme ces hidalgos qui dînent de trois olives pochetées et soupent d'un air de mandoline. Cette frugalité avait une raison : il craignait, en mangeant et en buvant trop, de perdre la maigreur phénoménale qui était son meilleur moyen comique. (13)

Si la solidarité du groupe héros-doubles, dans son acte constitutif, est célébrée à table, il existe un point très fort de solidarisation sur le plan de la virilité, où Matamore rejoint Sigognac et Léandre le quitte. "Avisons plus virilement", répartit le tyran à Léandre, qui l'ennuie de ses "jérémiades intempestives" (14). On sait du reste que Léandre "n'est qu'un fat, poltron comme la lune" (15) et "craintif comme un lièvre" (16). Sigognac confirme cette altérité, tout en la considérant digne d'un sentiment de jalousie, qui confirme la pertinence de la confrontation à Léandre au-delà d'une vraisemblance immédiate, en parlant de

> ce fat qui ne sait que montrer ses dents comme un chien qu'on agace, tendre le jarret et faire parade de sa belle jambe ! (17)

A Matamore, "hidalgo" comme Sigognac (18), le courage au contraire ne fait pas défaut. Chiquita, dont l'opinion n'est pas secondaire, l'associe à Sigognac, en rappelant à Agostin, qui dresse l'embuscade, que "le gentilhomme a son épée et le grand maigre sa rapière" (12). Au cours de l'embuscade, Matamore laisse tout naturellement le premier plan à Sigognac, qui l'en remercie, dirait-on, en assumant sa rhétorique asiatique. Il lui reste pourtant assez de place pour exhiber son calme, quand il met dans sa poche le terrible couteau d'Agostin et quand il fait "rouler au milieu de la route les six grotesques fantoches" (20). En acceptant la grande rapière de Matamore en "héritage" (21), non seulement pour l'exhiber au théâtre, mais aussi pour donner des coups à la "valetaille" (22), Sigognac lui rend du reste les honneurs que le roman ne peut aucunement rendre à Léandre, incapable comme il est de se servir, à l'occasion, de la dague et de l'épée qui font de lui un "amant armé" (23).

Qui est mâle peut donc ne pas être viril. Il y a même une certaine contradiction, dans le roman, entre virilité et masculinité. Léandre, sans avoir recours à sa dague, obtient très concrètement les faveurs de la marquise de Bruyères, ce dont il se réjouit, "bien enveloppé dans sa cape et dormant à demi dans le coin du carrosse", "ayant soulevé le coin du mantelet pour reconnaître sa route" (24), juste au moment où il croise les duellistes. L'emphase du "coin" s'oppose à l'emphase du "terrain" sur lequel Sigognac et Vallombreuse vont se battre.

Matamore, en revanche, secrètement amoureux d'Isabelle, "quoique sans espoir, vu son emploi grotesque" (25), est l'objet d'un processus d'identification avec sa rapière, lequel devient presqu'obsédant à partir du moment où sa mort s'approche. Dans la rougeur du soir, on l'aperçoit

> sur la crête de la montée dessinant en lignes sombres son frêle squelette, qui, de loin, semblait embroché dans sa rapière (26)

Quand il meurt,

> son dos s'appuyait contre l'arbre et ses longues jambes étendues sur le sol disparaissaient à demi sous l'amoncellement de la neige. Son immense rapière qu'il ne quittait jamais, faisait avec son buste un angle bizarre, et qui eût été risible dans toute autre circonstance (27)

Son cadavre est porté par ses camarades "tout brandi comme s'il eût avalé sa rapière" (28). Avant que sa rapière passe à Sigognac à travers les plis des réticences du roman, qui avaient aussi permis le retour de la navaja de la poche de Matamore à la ceinture d'Agostin, il devient, dans la même direction symbolique,

> une arquebuse enveloppée de serge verte qu'on enfouit pour la cacher (29)

On se souvient alors que ses moustaches, de son vivant, "poignardaient le ciel" (30).

Bien que Sigognac, dans la synthèse de ses doubles, arrive à intégrer avec difficulté sa masculinité dans sa virilité sans failles, une règle se laisse entrevoir, qui permet d'expliquer ce qui se passe dans ces mouvements du texte : *qui a le symbole (virilité) n'a pas la chose (masculinité).* Au début du roman, par rapport à la masculinité, les moustaches de Sigognac portent "la pointe basse" (31), tandis que c'est plutôt par rapport à la virilité d'un homme qui sait être pendant sa vie "son propre cadavre" (32) que les moustaches de Matamore poignardent le ciel. Rien n'égale d'autre part, en masculinité, la belle jambe et "les dents blanches et les gencives roses" (33) sous le signe desquelles Léandre quitte le roman de façon insensible. Les apories de la symbolisation dépendent du fait que les mêmes symbolisants peuvent travailler sur plusieurs plans, avec des relations complexes, comme par exemple la relation d'ironie et la relation de dénégation.

Plusieurs savoirs ou plusieurs attitudes sont disponibles pour interpréter cette opposition entre virilité et masculinité. Je ne la suivrai pas ici du côté de la psychalanyse, vers le rapport aux figures maternelles qui concerne avec force Sigognac et ses doubles. Je la suivrai plutôt du côté de la sociologie, en partant d'une observation que Léandre provoque, en tant qu'homme "plus soucieux de sa personne que de son talent" (34). Je propose donc de voir toute la problématique soulevée par le groupe du héros et de ses doubles comme l'antithèse entre la vie et l'art, et de considérer le roman comme une tentative de résoudre le problème de la conciliation de l'art (pour lequel Matamore se sacrifie) et de la vie (que Léandre choisit).

S'il existe dans l'imaginaire de Gautier un couple de contraires, formé par l'artiste viril malheureux et le bourgeois masculin heureux, la représentation artistique de cette opposition s'expliquerait, en tant que réaliste, dans l'attribution du malheur à l'artiste et du bonheur au bourgeois, avec l'investissement esthétique très fort du malheur de l'artiste et avec la dévaluation éthique du bonheur du bourgeois. La mort de Matamore, dans *Le Capitaine Fracasse*, correspondrait à cette ligne de force, à laquelle toutefois pourrait faire résistance le prestige idéologique du capitalisme triomphant. Cette résistance tendrait donc à estomper l'opposition et trouverait dans Léandre le personnage le plus stratégique, puisqu'il se charge de porter dans l'art un esprit bourgeois, préparant la voie à une nouvelle constellation de l'imaginaire, où pourraient se concilier les éléments d'une mutation produisant l'artiste masculin-viril-heureux, c'est-à-dire Sigognac.

L'investiture bourgeoise de Léandre n'est pas explicite, mais les indices ne manquent pas. Son rapport avec le véritable artiste, qui nourrit son jeu de sa souffrance, est tout à fait conflictuel, il l'accable de coups mais il a peur de sa rébellion toujours possible.

> Le malheureux Sigognac au désespoir, par l'exagération de son jeu, l'outrance de ses bouffonneries, la folie de ses rodomontades, semblait vouloir se bafouer lui-même et pousser la dérision de son sort jusques à la limite extrême où elle pouvait aller (...). Parfois la colère le prenait et il se redressait sous le bâton de Léandre d'un air si formidable et dangereux que celui-ci reculait de peur ; mais, revenant par un brusque soubresaut à l'esprit de son rôle, il tremblait de tout son corps, claquait des dents, flageolait sur ses jambes, bégayait et donnait, au plus grand plaisir des spectateurs, tous les signes de la plus lâche poltronnerie (35).

La voix du roman nous dit que c'est "bourgeoisement" qu'on s'acharne "à poursuivre un bonheur impossible" (36). En effet, quand Léandre s'adonise après Sigognac, en opposition évidente avec lui, il le fait justement "dans l'espoir de cette aventure impossible qu'il poursuivait toujours" (37) et qu'il réussira à avoir avec Madame de Bruyères : "malgré les nombreuses déceptions" (38), il n'avait pas abandonné son rêve. Sa médiocrité ne l'empêche pas d'être très lucide quant à ses tactiques et de reconnaître ses fautes :

> Je suis stupide, se dit-il à lui même avec cette franchise dont on use quelquefois envers soi-même dans les moments désespérés. (39)

Il est craintif, puisqu'il ne craint rien, "sinon les coups et la mort, comme

Panurge" (40) ; mais, le moment venu, "l'orgueil satisfait" (41) lui cache le danger. Face au bonheur, il ne perd pas la tête : bon acteur, mais aussi bon marchand de son corps, il n'oublie pas "que la pantomime doit accompagner le débit" (42). Il fait très bien le bilan de ses profits. Quand Madame de Bruyères, devenue pour lui tout simplement Marie, est obligée de le quitter, il se produit dans une supputation remarquable.

> Hélas ! Voilà mon beau roman fini, se disait Léandre en donnant quelque monnaie au laquais dont il avait emprunté le falot ; c'est dommage ! Ah ! charmante marquise, comme je vous eusse aimée longtemps ! continua-t-il quand le valet fut éloigné, mais les destins jaloux de mon bonheur ne l'ont point permis ; soyez tranquille, madame, je ne vous compromettrai point par des flammes indiscrètes. Ce brutal de mari me navrerait sans pitié et plongerait le fer en votre blanche poitrine. Non, non, point de ces tueries sauvages, mieux faites pour les tragédies que pour la vie commune. Dût mon cœur saigner, je ne chercherai point à vous revoir, et me contenterai de baiser cette chaîne moins fragile et plus pesante que celle qui nous a un instant unis. Combien peut-elle valoir ? Mille ducats pour le moins, à en juger par sa lourdeur ! Comme j'ai raison d'aimer les grandes dames ! elles n'ont d'inconvénients que les coups de bâton et les coups d'épée qu'on risque à leur service. En somme, l'aventure s'arrête au bel endroit, ne nous plaignons pas. Et curieux de voir à la lumière briller et chatoyer sa chaîne d'or, il se rendit à l'hôtel des *Armes de France* d'un pas assez délibéré pour un amant qui vient de recevoir son congé. (43)

Ce bourgeois est prêt à sortir de ses bornes pour tendre la main à l'artiste. On pourrait rétorquer que c'était purement une dénégation quand Léandre, au rendez-vous de la Marquise de Bruyère, s'était dit que

> l'intrigue se nouait d'une façon qui n'avait rien de bourgeois ; (44)

que c'était la projection vers l'autre qui est typique de la mauvaise conscience bourgeoise. Cependant, il ne faut pas oublier que Léandre s'installe dans la situation d'un fat que

> la railleuse Yolande elle-même ne trouva point ridicule. (45)

D'autre part, le roman montre à Léandre et au lecteur l'image positive du premier au futur, dans l'évolution accomplie de ce "grand fat" (46) qu'avait été Bellombre. Les bourgeois peuvent avoir une "retraite philosophique"

(47), sans devoir pour autant renoncer à leur valorisation de l'argent, "nerf de la guerre, de l'amour et du théâtre" (48), et à leur conviction qu'il est fait pour "rouler". En jugeant l'art en connaisseurs, qui relisent "les vieux auteurs" et qui feuillettent les livres "des beaux esprits du jour" (49), ils peuvent devenir des mécènes.

Je n'oublie pas la condamnation explicite de tout "esprit ravalé et bourgeoisement prosaïque", imperméable à l'illusion artistique. Je ne lis pas dans le roman la proposition politique banale d'une alliance des intellectuels et de la bourgeoisie, qui, en grande partie, était déjà dans les choses. Je remarque seulement que le roman ouvre un espace important, avec une stratégie très complexe, pour recevoir le bonheur de Sigognac. Bonheur moins superficiel que le bonheur de Léandre, mais bonheur quand même justifié par la possibilité que Léandre se donne, avec son acharnement narcissique maniacal, de rêver à n'importe quelle conquête, consentant tout au plus "à ne pas usurper la reine" (50). Bonheur que rend possible aussi la propension du bourgeois vers l'art, prise en charge toujours par Léandre et par Bellombre.

Dans l'espace du théâtre, "véritable microcosme" (51) où Matamore, Léandre et Sigognac se rencontrent ou se donnent la relève, l'art peut proposer une transformation idéologique qui efface l'opposition de la vie à l'art, de façon que l'offre de la vie à l'artiste corresponde à l'offre de l'art faite au bourgeois.

Je vois donc se dessiner dans le roman un portrait de l'artiste en Sigognac ; Sigognac qui, on doit s'en souvenir, entre dans la troupe à la place du "poète ayant fait un héritage" (52). Le poète qu'il remplace ouvre le parcours de la poésie à l'argent, dans lequel Sigognac aussi va le suivre, en tant qu'"héritier légitime" (53) de Raymond de Sigognac. Sur cette voie, Bellombre le précède, "ayant hérité à la mort de son père" (54). Léandre, lui, se fait payer sans attendre, en confirmant le caractère antithétique de sa nature de double.

Dans le projet synthétique, Matamore, l'homme distingué par la mélancolie, l'artiste qui ne déroge pas, doit être sacrifié. A son propos, Bellombre ne laisse pas d'espace à la nostalgie d'Isabelle.

> - Notre bonheur serait parfait si le pauvre Matamore était là, soupira Isabelle.
> - Que lui est-il donc arrivé de fâcheux ? dit Bellombre qui connaissait Matamore de réputation
> Le Tyran lui raconta l'aventure tragique du capitaine resté dans la neige (55).

D'un autre point de vue, Matamore figure l'impossibilité de sortir de l'en-

fance : quand il meurt, son corps pèse "moins que celui d'un enfant" (56) ; mais la valeur de son infantilisme condamné est monumentale car il est "aussi mort que Chéops sous la grande pyramide" (57). Il faut que la mélancolie meure, pour que la poussée narcissique se transforme en objectif à atteindre : Léandre offre à Sigognac la pesanteur nécessaire à cette transformation. Les doubles se disposent ainsi en échelle, pour marquer le parcours qui conduit Sigognac là où ils ne peuvent parvenir. Là, il trouve du bonheur pour l'artiste. Pourquoi pas ? En tout cas, ce bonheur n'est pas le bonheur de Léandre, ni le bonheur de Bellombre. Sa dimension, même au prix du sacrifice de Matamore, est plutôt utopique.

Ruggero CAMPAGNOLI

NOTES

* *Les Eclats du "Capitaine Fracasse"* ont tous été publiés dans le "Bulletin de la Société Théophile Gautier", à savoir : *L'abord du château de Sigognac* (n°3-4, *Actes 1982), Le corps d'Isabelle,* (n°5), *L'épreuve du désir* (n°5), *La Poétique du soleil bleu* n°6, *Actes 1984*), *Chiquita ou le château botté* (n°9).

1. Edition Boschot, Garnier, p. 83, Cf. p. 115
2. p. 147
3. p. 1
4. p. 22
5. p. 459
6. p. 143
7. p. 98 et 99
8. p. 130
9. p. 141
10. p. 164
11. p. 252
12. p. 282
13. p. 33
14. p. 164
15. p. 214
16. p. 276
17. p. 123
18. p. 41
19. p. 72
20. p. 81
21. p. 207
22. p. 214
23. p. 239
24. p. 244

25. p. 33
26. p. 137
27. p. 146
28. p. 148
29. p. 153
30. p. 30
31. p. 14
32. p. 36
33. p. 356
34. p. 123
35. p. 266
36. p. 102
37. p. 99-100
38. p. 234
39. p. 237
40. p. 238
41. p. 241
42. p. 243
43. p. 270-271
44. p. 241
45. p. 111
46. p. 169
47. p. 167
48. p. 181
49. p. 169
50. p. 282
51. p. 92
52. p. 42
53. p. 499
54. p. 167
55. p. 168
56. p. 148
57.p. 147


RENAISSANCE
LE CAPITAINE
FRACASSE
Théophile Gautier

GAUTIER AU THEATRE ET AU CINEMA

1. Fracasse : la Renaissance

Non destiné à l'origine au théâtre, "Le capitaine Fracasse" continue en cette fin de 20e siècle à inspirer les gens de théâtre et de cinéma.

Depuis 1985, les Fracasse succèdent aux Fracasse avec un intérêt toujours renouvelé.

En 1985, Silvia Monfort accueille en son Carré la jeune troupe du Théâtre de l'Eperon qui nous a proposé un Fracasse plus burlesque qu'héroïque, mais emporté par un enthousiasme réconfortant.

L'adaptation la plus "fracassante" de toutes a été celle de la Compagnie Fracasse, dont le siège n'est autre que Tarbes... Jean-Marie Lecoq, qui cumule la triple fonction d'adaptateur, de metteur en scène et de comédien, a tout compris de l'esprit du roman. Il nous a montré, au Théâtre de la Renaissance, à Paris en 1986, un spectacle dans le style de la Commedia del'arte, servi par une troupe très bien soudée et une musique originale de premier plan signée Louis Dunoyer de Segonzac.

Un an après, ce fut "Maréchal nous voilà" à Marseille et Paris. Ou comment trop de professionnalisme peut tout gâcher... Si l'interprétation, la scénographie, les combats furent sans reproche, le texte était alourdi par des thèses philosophico-théâtrales prétentieuses et un tableau final ridiculement bouffon.

Le dernier Fracasse en date a été monté cette année par une jeune troupe régionale dans le célèbre site du Rocher de Pierrelatte dans la Drôme.

Mais Fracasse va de nouveau crever l'écran grâce au réalisateur italien Ettore Scola qui envisage, à partir de 1989, de tourner sa propre version, un projet qui lui tient à cœur depuis longtemps. D'ailleurs, régulièrement, de grands comédiens comme Jean-Paul Belmondo ou Philippe Noiret confient dans leurs interviews leur rêve de porter le fameux masque...

Michel FONTAINE

2. De Wagner à "Giselle"

Pas d'adaptations directes d'œuvres de Gautier au cinéma, mais deux films autour de Gautier. D'abord en 1987, le film franco-allemand "Richard et Cosima" dont le seul intérêt pour nous est qu'il mettait en scène pour la première fois Judith Gautier. Mais le réalisateur autrichien Peter Patzak n'a pas évité l'écueil du délire psychanalytique et a sombré souvent dans l'outrance et le mauvais goût. Du reste, ce film n'a pas tenu l'affiche bien longtemps. Plus digne d'attention est le film d'Herbert Ross, un cinéaste chevronné, qui offre sur un plateau d'argent le rôle principal à Mikhaïl Baryshnikov. Primitivement appelé "Giselle", ce film est sorti en France au printemps 88 sous le titre "Dancers". Le scénario est construit sur le thème, cher aux gens du spectacle, du théâtre dans le théâtre. En effet, ce n'est pas le ballet qui est filmé, mais les coulisses du tournage d'une représentation de "Giselle". Le réalisateur Herbert Ross a toujours été fasciné par le monde de la danse. Lui-même comédien, danseur et chorégraphe et mari de la ballerine Nora Kaye, il a notamment réalisé le film "Nijinski" en 1980. Avec "Dancers", il nous fait partager, à travers le rôle du danseur étoile Tony, joué par Baryshnikov, la magie, mais surtout le travail et les drames de la vie quotidienne d'une troupe de ballet.

L'intérêt de ce film, malgré une intrigue un peu mièvre, est de révéler dans plusieurs séquences de répétitions la part importante de la dramaturgie dans la chorégraphie. Les scènes entre Albert et Hilarion où chaque danseur travaille l'approche psychologique de son personnage avant d'ajuster ses mouvements montrent bien l'importance accordée aux éléments dramatiques du livret. La chorégraphie doit bien faire sentir les deux plans du récit : celui du fait divers et celui du conte féerique. Le film distinque bien tous ces aspects et mérite donc, à ce titre, de figurer dans une vidéothèque gautiériste.

Marie Christine FONTAINE

FRACASSE AU THEATRE DU 1985 A 1988
Fiches techniques et artistiques

Fracasse

Troupe : La Compagnie de l'Eperon
Origine : France. Représenté au Carré Silvia Monfort les 9, 10, 11, 12 mai 1985
Adaptation : Martial Bénard, Christine Deloince et Didier Giroud, sur une idée d'Hervé Chevaux.
Mise en scène : Didier Giroud
Interprètes : Pascal Fiorentino (Sigognac/Fracasse), Sylvie Semuc (Isabelle), Didier Giroud (duc de Vallombreuse), Laurence Marcollet (Zerbine)...
Musique : François Narboni
Décors : Jérôme Kaplan et Corinne Martin

Le Capitaine Fracasse

Troupe : La compagnie Fracasse
Origine : France. Créé à Tarbes le 19 avril 1986. Représenté à Paris au Théâtre de la Renaissance en août 1986.
Adaptation : Jean-Marie Lecoq
Mise en scène : Gil Galliot et Jean-Marie Lecoq
Interprètes : Frédéric van Den Driessche (Fracasse), Sophie Calmel (Isabelle), Lise Durand (Zerbine, Jeanne), Jean-Marie Lecoq (Blazius, Vallombreuse), Gilles Butin (Léandre, Jacquemin Lampourde)...
Musique : Louis Dunoyer de Segonzac
Réglage des combats : Raoul Billerey
Décor et masques : Claude Acquart

Capitaine Fracasse

Troupe : Théâtre National de Marseille
Origine : France. Créé au Théâtre National de Marseille le 5 mai 1987. Représenté à Paris en septembre 1987 au Théâtre de Paris.
Adaptation : Michel Maréchal, en comédie héroïque en 21 tableaux plus un tableau final.
Mise en scène : Marcel Maréchal et Raoul Billerey
Interprètes : Stéphane Bierry (Sigognac/Fracasse), Michel Robin (professeur-comédien, chef de troupe), Cécilia Hornus (Isabelle), Tatiana Moukhine (Zerbina - ancienne tragédienne), François Siener (duc de Vallombreuse)...
Scénographie : Jacques Angéniol
Montage sonore : Marcel Maréchal et Michel Demiautte
Combats : Raoul Billerey, assisté de Lionel Vitrant

Fracasse

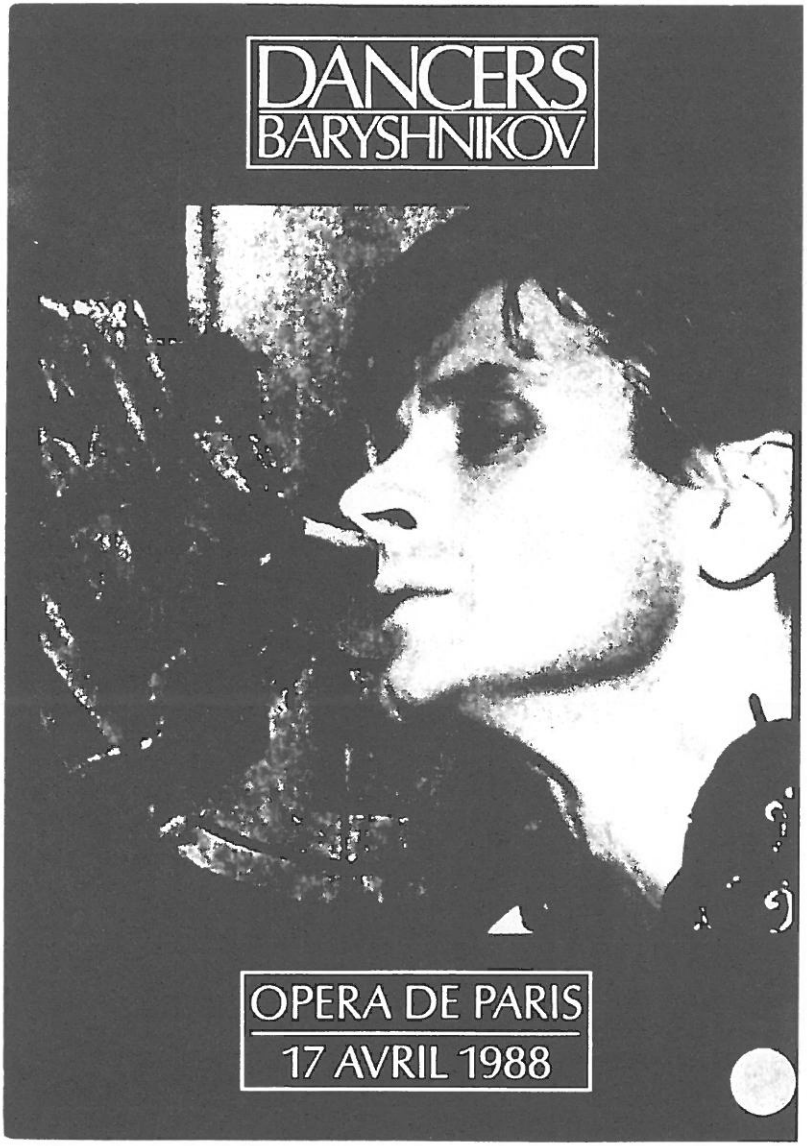
Troupe : Compagnie Albert Simond
Coproduction : Théâtre régional du Rocher, Compagnie Albert Simond, Théâtre du Rond-Point.
Origine : France. Représenté au Rocher de Pierrelatte en juillet 1988
Adaptation : Serge Ganzl
Mise en sècne : Albert Simond
Interprètes : Richard Samut (Fracasse), Valérie Fenouil (Isabelle), Renaud Kerval (le Matamore), Jean-Yves Duparc (le professeur).

RICHARD ET COSIMA
Fiche technique et artistique

Réalisation: Peter Patzak
Scénario et dialogues : Reinhart Baumgart d'après son livre "Wahnfried, images d'un couple".
Origine : France - Allemagne. 1986
Interprètes : Otto Sander (Richard Wagner), Tatja Seibt (Cosima Wagner), Fabienne Babe (Judith Gautier-Mendès), Peter Matic (Hans von Bülow), Anton Diffring (Franz Liszt), Christophe Waltz (Friedrich Nietzsche), Arnfried Lerche (Catulle Mendès).
Musique : Wagner, Liszt et Weber
Durée : 1 h 48
Sortie en France : en 1987, Sélection officielle 1987

DANCERS
Fiche technique et artistique

Réalisation : Herbert Ross
Production : Méhanem Golan et Yoram Globus pour "Cannon"
Scénario : Sarah Kernochan
Origine : USA, 1987
Interprètes : Mikhaïl Baryschnikov (Tony), Alessandra Ferri (Francesca), Leslie Browne (Nadine), Thomas Rall (Patrick), Lynn Seymour (Muriel), Julie Kent (Lisa), Mariangela Melato (La Comtesse).
Musique de "Giselle" : interprétée par le London Symphony Orchestra
Musique originale du film : Pino Donagio
Durée 1 h 55
Sortie en France : le 20 avril 1988


DANCERS
BARYSHNIKOV
OPERA DE PARIS
17 AVRIL 1988

LE JOURNAL D'EUGENIE FORT
1er Décembre 1858 - 11 juin 1859 *

Déc(embre) 1er (1858) - M(adam)e La B(eaume) (1) qui revient de la rue d'Enghien. Dînée seule, le soir rue Neuve Saint Augustin avec Caroline (2) pour la tapisserie. About (3) est venu dans la journée.

2 - Rue d'Enghien. Rentrée à 3 heures. Seule toute la journée. J'ai bien mal au genoux.

3 - Lucile (4), puis Gaig(neuson) (5) Louise (6), Arthur Kratz (7) qui me donne de tristes nouvelles de ce pauvre Martin. Les D(am)es La B(eaume), Gruau (8). Bl(anc) (9) m'a fait demander d'aller dîné à M(on)t(rouge) (10), mais j'ai refusé. T(oto) (11) et Ad. Bazin (12) viennent dîner. Nous jouons jusqu'à minuit.

4 - Dîné à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc). A huit heures Ferd. Gaig(neuson) est venu nous avons causé de l'affaire d'Ars(ène) (13) : à dix heures et demi Bl(anc) est venu à Paris avec moi et est reparti à minuit. En rentrant, j'ai trouvé une lettre de M. de Wailly (14) qui m'engage à aller dîner chez lui avec Bl(anc) et Mme Grimblot. J'écris pour refuser. Je ne veux pas me lier de nouveau avec M(adam)e Grim(blot).

5 - Bl(anc) me fait demander de retourner à M(on)r(rouge) mais peut-être Mme Renon (15) ira avec Marie et je refuse. Dîné seule et le soir rue Ch(erche) Midi) (16).

6 - Gruau, Victorine (17), le soir Ad. Bazin et T(oto).

7 - Chez Ferd. Gaig(neuson). il était seul nous avons causé toujours de cette affaire. Il voudrait bien retourner avec Bl(anc). Une demie-heure après

mon arrivée, Louise et Clémence sont arrivées. Elles voulaient que je reste à dîner. Ferd. est venu m'accompagner jusqu'au Montrougienne (18). Dîné rue Ch(erche) Midi.

8 - Bl(anc) me fait prier d'aller dîner à M(on)t(rouge), mais je remets à demain. Mr Rousset (19), toujours le même, nous avons parlé de Bl(anc), de T(oto). Vattepain (20), puis Zelia Guérin et sa fille. C'est une gentille femme. M(adam)e Bijaut vient à cinq heures. Je lui ai conseillé de faire parler à Bl(anc) par un de leurs amis. Dînée seule et seule toute la soirée. Je travaille beaucoup. Lucile m'avait fait demander si je pouvais la recevoir jeudi avec ses enfants. Je lui ai écrit que j'allais à M(on)t(rouge).

9- Seule toute la journée et dîné à M(on)t(rouge) avec Mme Renon et Marie. Elles ont été toutes deux aimables comme toujours et moi qui suis devenue très indifférente, je n'ai pas fait grands frais. Bl(anc) m'a ramené en voiture moi d'abord, puis les Dames et lui est rentré à M(on)t(rouge).

10 - F.Gaign(neuson), puis Vattepain et Gruau. Ad. Bazin et T(oto). Nous dînons tous les trois et à sept heures les Dames La B(eaume) ; nous allons à l'Odéon (21), ces dames et moi seulement, T(oto) et Adolphe sont restés je les retrouve en rentrant.

11 - R(ue) Ch(erche) Midi, puis rue du Dragon voir mes nièces. Dîner seule chez Vict(orine) avec T(oto).

12 - Félix Renon (22) et dîner à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc), je reviens à onze heures seule. Bl(anc) s'est décidé à prendre un jeune homme dont il compte faire tout ce qu'il voudra.

13 - Marie Rodet (23) vient le matin, nous partageons mon déjeuner. Vattepain. Les D(am)es La B(eaume) puis Ad. Bazin et T(oto). Après dîner M(on)t(rouge). Gruau qui me montre une lettre de Moris (24) qui s'étonne de ce que je ne veux pas le voir. et regrette Mme Gruau - qui a été si bonne pour lui et qui lui a servi de mère. Quel vilain petit bon homme. Je conseil à Gruau de ne pas lui répondre et de ne pas le voir.

14 - Chez Gervais, pour T(oto). Il doit se faire un changement et T(oto) doit passer au sécrétariat. il fait un affreux temps, je suis très souffrante. Dîné rue du Ch(erche) Midi. Je suis restée à moitié endormie toute la soirée.

15 - J'ai un affreux rhume. Ad. Bazin qui me demande une lettre d'About pour Crémieux (25). J'écris à Saverne. T(oto) qui n'a encore rien de nouveau. Dîné seule. Kratz qui fait de la musique.

16 - Je suis si mal à mon aise que je reste couchée toute la journée. Mlle

Louise qui m'engage à dîner pour mardi de la part de Ferd.(Gaigneuson) et de sa femme. T(oto). Il dîne près de mon lit. Nous causons. Il a beaucoup de projets avec Nodier. Ils veulent faire un opéra-comique avec un conte de Charles Nodier. Puis T(oto) un opéra avec Lafitte. Une nouvelle pour le Journal des Dames. Quel aimable garçon quand on le voit seul et longtemps. Nous jouons.

17 - Je suis un peu mieux. Bl(anc) me fait demander à M(on)t(rouge), mais je remets ma sortie à dimanche. Les D(am)es La B(eaume) dans la journée. Puis Em. Nodier. T(oto) et Ad(olphe Bazin) ont dîné.

18 - Seule toute la journée. Dînée seule.

19 - Je reçois une lettre d'About. Il ne peut rien faire pour Adolphe Bazin. M(on)t(rouge). Gruau et Camille (26). Dîné à M(on)t(rouge) ; Bl(anc) me ramène.

20 - Victorine T(oto) et Adolphe Bazin et Marie Radet. Zélia m'écrit qu'elle viendra jeudi ou vendredi. Marie est très gentille. T(oto) a été très aimable.

21 - Quoique mal disposée, je me décide à prendre une voiture et à aller rue d'Enghien. Mon pauvre ami (27) était mort dans la nuit. Quelle tristesse cette perte nouvelle jette dans mon cœur si préoccupé déjà. Rue du Ch(erche) Midi.

22 - T(oto) vient déjeuner, il va au service de Martin. Vattepain. Puis F. Gaig(neuson). Nous parlons beaucoup de l'affaire d'Ars(ène). A cinq heures les D(am)es La B(eaume) : nous allons ensemble dîner à M(on)t(rouge). Je rentre seule.

23 - Bl(anc) m'écrit ce matin pour me demander d'aller dîner avec lui samedi. Mais comme c'est le jour de Victorine, je le remets à dimanche. Seule toute la journée. Je lis le livre de Michelet. A cinq heures Bl(anc) me renvoie pour m'engager à aller dîner à M(on)t(rouge). Je refuse. Je ne veux pas l'habituer à aller si souvent le trouver. Dîné seule.

24 - Ferd. Gaig(neuson). Vattepain. Gruau. Zélia et sa fille. T(oto) et Adolphe ont dîné.

25 - Je sors de bonne heure. Je vais à pied en flanant chez Victorine. J'ai depuis quelques jours des étourdissements l'on me dit que je dois marcher. Dîné chez Victorine elle est (27 bis). Rentrée tard et bien fatiguée.

26 - J'ai très mal au genoux. C'est le résultat de ma promenade d'hier.

Gruau et Camille. Adolphe. Victorine et Georges (28). Elle vient avec moi à M(on)t(rouge). Mme Renon et Marie y étaient. Nous dînons ensemble et le soir nous revenons seules.

27 - Les D(am)es La B(eaume) toute la journée. Le soir T(oto) et Adolphe. Nous dînons tous les cinq.

28 - F.Gaig(neuson). Chez Gervais. Je ne le trouve pas, je lui écris pour savoir des nouvelles du Ministère pour rue Montmartre voir mes nièces et à M(on)t(rouge). Dîner chez F.G(aigneuson). Louise et Clémence ont été très gentilles. Je ne suis pas contente de m'être laissée aller à leur invitation. Bl(anc) m'avait écrit qu'il viendrait rue de Condé (29), mais je ne l'ai pas vu.

29 - Gruau qui me dit de la part de M. Martin qu'il désire me voir, qu'elle a quelque chose à me remettre. M(adam)e Guérin et sa fille. Elles dînent avec moi le soir dans ma chambre, le soir les D(am)es La B(eaume), puis T(oto) nous travaillons. T(oto) cause beaucoup et bien.

30 - Bl(anc) me demande si je veux aller à M(on)t(rouge). Je refuse, je dîne chez ma mère. Puis les D(am)es Renon y seront et je ne veux pas me trouver si souvent avec elles. Lucile vient dans la journée nous sortons ensemble. Je rentre tard par un temps affreux. Bl(anc) vient à onze heures il reste une demie heure. Il ne dit rien que des choses insignifiantes. Il ne me donne aucune réponse à ce que je lui demandé selon son habitude. Pour F.Gai(neuson). pour Colombe (30) pour le concierge, pour la journée du 1er janvier. Il part en disant qu'il m'écrira le lendemain. Que tout est bien fini entre cet homme et moi. Il nous est impossible de nous entendre sur le point le plus simple.

31 - Bl(anc) m'écrit : "Voulez-vous que je vous donne à déjeuner demain ? Dans ce cas, je coucherai ce soir à la rue de Condé" Quelle perspective ! Je réponds qu'il fasse ce qu'il voudra, cela m'est indifférent. Il m'est impossible de dire que cela m'est agréable et je n'ai pas le droit de l'en empêcher. Il renvoie deux heures après avec une épître de reproche et de plainte. Il m'envoie un billet de cent francs pour les étrennes à donner. Je réponds que je ne donne pas d'étrennes. Bl(anc) invite les D(am)es La B(eaume) à dîner à M(on)t(rouge) demain avec moi. Je dis que j'irai seule car ces D(am)es dînent chez Mr de Cesena (31) Leclert, puis Gruau Adolphe et T(oto) nous dînons tous les trois nous jouons et à minuit nous nous embrassons.

Janvier 1er 1859 - M(adam)e Renom et Marie. Puis chez les D(am)es La B(eaume), chez ma mère et à Montrouge. Je trouve Bl(anc) tout seul à travailler. Il me laisse dîner seule dans la salle, et il commence à se plaindre de

tout le monde, se trouvant, lui, très bien, très bien, grand, généreux, n'ayant jamais fait de mal à personne et n'ayant rencontré que des ingrats. Il veut exterminer tout le monde. Tout celà a duré deux heures pendant lesquelles je n'ai rien dit, car il n'y a rien à dire. Il semblait un homme dans le délire d'une fièvre. A dix heures j'ai mis mon chapeau et mon manteau et je suis partie sans plus d'éclat. A pied par un affreux brouillard. A la barrière j'ai trouvé la Montrougienne et je suis rentrée n'ayant plus qu'une seule pensée, celle de fuir cet homme à tout prix. Il faut que je trouve un moyen d'ici quelques mois, de pouvoir vivre sans lui. Il m'a prédit la misère très prochaine et je le crois.

2 - Encore une affreuse soirée à inscrire et à décrire. Bl(anc) est venu à onze heures et jusqu'à une heure du matin il a dit les plus affreuses monstruosités contre T(oto) et contre monsieur en me reprochant l'argent que je dépense. Accusant T(oto) de le piller, et tant d'autres choses qu'il est inutile d'écrire.Il faut absolument mettre un terme à cette situation. Bl(anc) est dans cet état dans ce moment-ci parce que je ne veux pas renouer des relations intimes avec M(adam)e Renom. T(oto) est venu dans la journée passer deux heures avec moi. J'ai dîné seule et le soir j'ai eu la visite de toute la famille Barroux (32).

3 - Arsène (Higaut ?) et ses deux filles. Je suis bien ennuyée de cette visite mais je n'ai pas pu l'éviter. Victorine et son mari. Comme Bl(anc) nous a tous menacé et que je serais désolée que quelqu'un d'autre que moi souffrît de sa tyrannie, je conseille à T(oto) d'aller dîner au restaurant avec Adolphe et Victorine, son mari et moi nous dînons dans ma chambre. Le soir les enfants reviennent et nous jouons. Je suis très fatiguée. J'ai la tête lourde. T(oto) travaille pour le Journal des Dames.

4 - Je sors de bonne heure. Je vais voir Mme Martin. Je reste long temps avec elle. Elle me remets une lettre de Charles adressée à son mari et l'argent qu'il a reçu en dépôt. Je reviens voir mes nièces, puis dîné rue du Ch(erche) Midi à pied avec beaucoup de peine car mon genoux me fait beaucoup souffrir. Lucile m'a écrit il y a deux jours me priant d'aller la voir ; ses enfants sont malades. J'irai demain quoique bien fatiguée.

5 - Je suis bien triste et bien préoccupée de l'avenir pour T(oto) et même pour moi car je vois que je dois encore apporter quelques modifications dans ma vie et Bl(anc) s'y prête si peu. A deux heures, F. Gaig. vient, nous causons de ses affaires ; puis s'étant approché de moi, il me prend la main il regrette sa vie passée les dix ans qu'il a perdu et se laisse entraîner à me dire tout ce que je sais depuis bien longtemps. Je n'ai pas eu le courage de lui imposer silence. Il ne m'a pas été possible de jouer l'étonnement que je n'avais pas. Seulement je refuse d'aller chez lui et l'engage à venir le plus rarement possible. A trois heures je pars pour Belleville (33) ou je dîne.

Rentrée tard, bien froid bien fatiguée, bien triste.

6 - Ce matin Bl(anc) m'écrit ; et me fait toutes sortes de questions. Les personnes que j'ai vues. ce que l'on me dit pour lui etc. Je réponds à tout exactement. Chez Mme Blard. Chez Gervais que je trouve pas. Puis dîné rue Amelot avec T(oto). Le soir nous allons voir Marie.

7 - Bl(anc) me fait demander d'aller dîner à M(on)t(rouge) avec Mr et Mme Leclerc. Je refuse en lui fesant remarquer que c'est vendredi et que je tiens à dîner avec T(oto). Scara (34). Mme de Maizerays, Gruau, les D(am)es La B(eaume) puis T(oto) et Adolphe. Nous dînons tous les trois.

8 - Je sors de bonne heure je me mets à la recherche d'une maison où je puis me mettre en pension. Je suis bien décidée à essayer de ce moyen pour défaire la maison de la rue de Condé. Aux Batignolles et aux environs en dedans et au dehors de Paris je ne trouve rien. Je vais par l'omnibus aux ternes et à Neuilly rien qui me convienne. Chez Victorine à cinq heures dîné avec T(oto) nous revenons à pied en causant.

9 - Bl(anc) me fait demander si je veux aller dîner chez M.Leclerc. J'accepte. Il me ramène en voiture et rentre à Montrouge.

10 - Mr Vattepain. Les D(am)es La B(eaume) Ad. Bazin et T(oto) à dîner le soir Gruau.

11 - Je suis sortie de bonne heure à la recherche d'une pension bourgeoise à Chaillot. Dîner rue Ch(erche) Midi. T(oto) est venu le soir.

12 - Je suis souffrante au bain dîné seule. Couchée à neuf heures.

13 - T(oto) puis F. Gaig. puis Adeline (35) dîner chez Scara.

14 - Lucile. Vattepain T(oto) et Ad. Bazin.

15 - Mme About (36) qui me renouvelle d'une façon très pressante l'invitation d'aller à Saverne. Scara. Bl(anc) me fait demander d'aller dîner demain à Montrouge avec les D(am)es La B(eaume). Dîné seule.

16 - Moris vient dès dix heures s'excusant d'être pas venu plus tôt. Il cause assez bien de sa situation qui est bonne. Il a cinq cents francs, la table et le logement. Mais comme il a une idée fixe, celle de connaitre la famille, il me réclame les papiers. Je lui dis que je garde les papiers jusqu'au jour où je serai sûre qu'ils peuvent lui être nécessaires. Il a été comme toujours malhonnête et il est parti sans dire même adieu. Félix R(enon). Puis les D(am)es La B(eaume). Puis Arthur Kratz. A cinq heures ces D(am)es et moi

sommes allées à M(on)t(rouge). Mme R(enon) et Marie y étaient. Bl(anc) a été très aimable avec les jeunes filles. Je suis rentrée seule.

17 - Ferd. Gaig(neuson). J'ai bien de la peine à lui faire entendre qu'il vaut mieux que je n'aille pas chez lui et qu'il ne vienne pas aussi souvent. Victorine avec Georges, Lucie et sa bonne. Nous dînons dans ma chambre avec les enfants. T(oto) et Ad. Bazin vont chez Fayot et reviennent à huit heures. Nous jouons. Je suis bien souffrante. Bl(anc) m'avait fait demander le matin si Vatt(epain) venait. J'ai cru qu'on le verrait, mais non.

18 - Bl(anc) m'envoie un gâteau il vient dîner. R(ue) du Ch(erche) Midi. Je suis de plus en plus mal à mon aise. Je ne sors qu'à trois heures. Rue du Ch(erche) Midi. Bl(anc) vient à six heures et demie. Il est supportable. Il retourne à M(on)t(rouge) et me laisse rentrer seule.

19 - Je suis si souffrante que je suis restée au lit. Mme Barroux était venue hier soir pour m'inviter à aller passer la soirée chez elle aujourd'hui avec mon fils. T(oto) est venu dîner près de mon lit et à neuf heures il est parti seul.

20 - Je me suis levée à midi et à deux heures j'allais me remettre au lit quant ma mère Marie est venue. Dîné seule et couchée à sept heures. T(oto) à huit heures. Nous causons et à dix heures nous fesons une partie quand Adeline est arrivée nous avons causé tous les trois jusqu'à minuit.

21 - Quoique souffrante encore je me lève et me sens mieux. Je sors une heure pour aller à la mairie. Charles est revenu avec moi. A cinq heures T(oto) et Em. Nodier. Ils sont restés à dîner dans ma chambre. Le soir Scara nous avons joué jusqu'à minuit. Emmanuel Nodier est un charmant garçon de l'âge de Toto, plein de jeunesse d'enthousiasme, beau garçon, très affectueux, très naturel. Il aime beaucoup T(oto).

22 - Je suis sorti de bonne heure. Chez Gervais qui m'a assuré que T(oto) serait placé bientôt que le Prince l'a promis. Mon Dieu que je suis inquiète, mais je veux espérer. Chez ma mère, puis dîné chez Victorine. J'ai été aussi voir mes nièces. Je vais mieux quoique fatiguée mal au genoux.

23 - Gruau et Camille. Puis Marie qui vient passer la journée avec moi. Marie m'a fait un chapeau nous sommes allées dîner à Montrouge. A huit heures, par un très mauvais temps Bl(anc) et moi nous avons reconduit Marie chez sa mère et rentrés rue de Condé où pendant une heure au moins nous avons causé au coin de feu. A onze heures Bl(anc) est parti pour M(on)t(rouge) en m'engageant à y aller lundi.

24 - Les D(am)es La B(eaume) de bonne heure nous travaillons. A cinq heures Castiglia (37). Puis Ad. B(azin). Puis T(oto) et Ad(eline) vont chez

Fayot. Nous dînons toutes les trois dans ma chambre. A sept heures et demie les jeunes gens viennent nous prenons le café. Kratz dans la soirée. Ils font de la musique.

25 - Il fait très beau je sors de bonne heure je vais flânant jusqu'au boulevard puis dîné rue Ch(erche)Midi.

26 - M. Rousset, toujours le même. Il me dit qu'il a vu Gervais qui lui a parlé de T(oto) et qui espère que dans peu l'Enfant sera réintégré. T(oto) puis Gruau. Dîné à M(on)t(rouge). Bl(anc) me ramène.

27 - Je ne vais pas au mariage de Elisa Bellon. Je n'ai pas le courage de sortir à dix heures du matin dans cette saison. Je promets d'aller les voir dimanche. Le soir chez Dupretz avec T(oto) nous rentrons à onze heures.

28 - Bl(anc) m'écrit qu'il a engagé la famille Bellon à dîner lundi à M(on)t(rouge) et leur a promis que j'y serai. Ferd. Gaig(neuson) qui reste longtemps. Il me parle de sa position qui le préoccupe. Il se plaint parle du passé regrette les dix années perdues, etc, etc... Vattepain T(oto) et Adolphe dînent avec moi.

29 - Je sors de bonne heure. Chez Mme Barroux. Puis rue Tapeau où je vois des pensions. A la Pitié voir Ermance puis dîné chez Scara. Il y a dans sa maison un appartement à 550 f à louer. Elle me conseil de le prendre et de me mettre en pension chez elle. Elle est vraiment bien bonne femme.

30 - T(oto) vient bien tourmenté. Il a cent cinquante francs à payer le 1er février. Il fait un billet à Colombe pour six mois de deux cents francs. Félix Gruau. a trois heures je pars pour Châtillon avec un temps affreux. Je ne puis trouver de place dans les voitures de Fontenay qu'à sept heures et demie. J'arrive à M(on)t(rouge) à huit heures un quart. Bl(anc) boudait éclairé avec deux chandelles et mangeant du pain et buvant du vin de Tockay. L'on me sert à dîner et à onze heures Bl(anc) me ramène. Il ne monte pas.

31 - Victorine. Nous allons à M(on)t(rouge). dîné avec la famille Bellon. Bl(anc) a été au commencement du dîner on ne peut plus maussade car la jeune femme qui était malade n'est pas venue. Puis il est tombé dans l'excès contraire et ne finissait plus de chanter. Victorine a été très gaie j'étais bien contente qu'elle fût là ! Elle a escamoté, c'est le mot, de la façon la plus drôle une demie-bouteille de Champagne dans le petit caveau. Nous sommes revenues seules avec les bonnes.

Février 1er - Bl(anc) me fait demander à quelle heure je rentrerai. Je lui envoie une lettre de Ferd. Gaig(neuson). T(oto) vient nous causons, je lui fais les plus sages raisonnements pour qu'il travaille car je n'ai plus beau-

coup d'espoir pour le ministère. Il m'accompagne rue du Ch(erche) Midi. A sept heures Bl(anc) envoie un gâteau chez les Dames sans explication.

2 - Seule toute la journée. Bl(anc) me fait prier d'aller dîner. Je refuse. Adeline.

3 - Mr Rousset vient un instant dès dix heures du matin. Il déplore toujours que Bl(anc) ne finisse rien. Mais il renonce à essayer de se mêler de ses affaires. Chez ma mère. Le soir Bl(anc) vient à dix heures. Il me parle de l'appartement. Il finit après bien des détours à avouer qu'il ne veut pas le quitter. Il veut revenir s'y installer comme autrefois et aller à M(on)t(rouge) chaque jour quelques heures. Il a trouvé une combinaison pour expliquer ce changement. Tout cela uniquement pour gagner du temps. Je me sens si effrayée à cette idée de vivre de nouveau en face de cet homme que je le reçois si mal qu'il part à M(on)t(rouge) à une heure du matin d'assez mauvaise humeur.

4 - Vattepain qui va à M(on)t(rouge). T(oto) Ad. Bazin et Félix R(enon) ont dîné avec moi dans ma chambre. Le soir Scara puis M. Marion.

5 - Je suis sortie de bonne heure. Chez les petites. Dîné chez Victorine. J'ai flâné, respiré, il fesait beau.

6 - Dimanche je devais dîner rue du Havre avec Bl(anc). Mais je reçois de M(on)t(rouge) une lettre qui en contient une autre de M.R. qui demande à dîner à Bl(anc) qui accepte bien entendu et me propose d'aller à M(on)t(rouge). Mais je refuse pour la seule raison que je préfère ne pas sortir. Deux heures après je reçois une autre lettre qui m'engage à changer de résolution mais je refuse. A trois heures, une troisième lettre qui me blâme beaucoup et traite de folie ma manière d'agir, mais je fais dire que c'est bien. Scara, puis mes nièces - et à cinq heures Arthur Kratz qui m'offre à dîner que je refuse bien entendu. Dîné seule et couché de bonne heure. J'essaie de lire Monte Christo mais cela ne me plaît ni ne m'intéresse je ne continuerai pas.

7 - Ferd. Gaig(neuson) nous causons affaire. Il prie T(oto) de lui rédiger une pétition. Il me parle de son cousin Brille pour Marie La B(eaume). A deux heures, les D(am)es La B(eaume) ; puis Adeline T(oto) et Adolphe (Bazin) ; puis Gruau et le soir Adeline revient. T(oto) n'a toujours rien du ministère. Il a un livre allemand à traduire, mais il cherche à le placer.

8 - Il fait très beau et malgré mon genoux malade je sors de bonne heure. Chez M. de Maizeray, chez Scara, puis rue Ch(erche) Midi. Bl(anc) a fait dire à ces D(am)es qu'il irait dîner. Nous attendons jusqu'à sept heures et nous dînons seules. T(oto) revient le soir prendre le thé.

10 - Jeudi à Belleville. Lucile est toujours la même. Elle est tranquille. Lucien est bien.

9 - Mercredi. Dîné à M(on)t(rouge) avec Scara. Mme Renon et Marie. Marie Radet. La famille Belloc. Bl(anc) a été détestable. Rentré seule à minuit.

11 - Je vois le vendredi venir avec plaisir. car je ne sors pas ce jour là. Mme de Maizer(ay), puis Gruau à six heures T(oto) Emmanuel (Nodier) et Adolphe (Bazin). Nous dînons tous les quatre. Le soir Scara nous passons une bonne soirée. Emmanuel est un charmant garçon et aime beaucoup T(oto).

12 - Dîné chez Scara. Il y a un appartement à louer dans sa maison. Nous allons le voir il me plaît. Il est de six cents francs je ferais bien de le prendre. Je dînerais chez Scara pour peu de choses et je ferais des économies. Mais Bl(anc) ne voudra pas consentir il faudrait que je prenne ce parti sans lui dire. cependant je veux lui en parler. T(oto) et Kratz viennent le soir nous causons jusqu'à minuit. Dans l'après-midi il était venu chez elle trois ou quatre de ses amis, hommes charmants.

13 - Dimanche T(oto) vient dîner avec moi. Il veut proposer son livre à Hachette. J'écris à About pour cela. Bl(anc) m'a fait prier d'aller à M(on)t(rouge) avec Scara. Nous allons à pieds. Il fesait encore jour, nous montons voir l'appartement de Charlotte (38) puis au jardin dans les magasins. nous causons du changement d'appartement. Bl(anc) donne de faibles raisons pour ne pas quitter la rue de Condé. Mais je crois que je me déciderai à louer sans lui dire, et quand ce sera fait, sans doute il le trouvera bien. Scara me tourmente et elle a peut-être raison. Bl(anc) nous ramène.

14 - Ferd. Gaig(neuson) qui est bien inquiété par Bl(anc) mais je lui donne le conseil de payer ce billet et d'écrire à Bl(anc) puisqu'ils ne peuvent se voir. Il reste longtemps, trop longtemps. Vict(orine) T(oto) et Adolphe (Bazin) à dîner. Je parle de mon projet. Vict(orine) qui m'approuve, mais qui croit que Bl(anc) consentira. T(oto) aussi n'admet pas que je me décide seule. Mais du reste je ne dirai pas que c'est fait si je le fais afin que Bl(anc) n'ait de reproche à faire à personne. Après tout qu'ai-je à craindre ? Que Bl(anc) ne me donne pas l'argent nécessaire ? Je ne crois pas. Je trouverai des moyens. Il faut en finir avec cette situation. Je serai chez moi et si les affaires s'embrouillent je ne serai pas tracassée. Il y a deux ans que j'aurais dû prendre ce parti. Et puis Bl(anc) parle de revenir vivre à Paris ! Je ne me sens pas le courage de recommencer ce ménage de désordre, de discutions inévitables. Avoir une nouvelle domestique et puis la surveillance de ces hommes qui ne sont plus que des créanciers ! Je crois que je ferais sagement de mettre un terme à ces hésitations qui durent depuis trois ans bientôt.

15 - Je reçois un mot de Scara elle me demande mon autorisation pour arrêté l'appartement, il faut se décider avant midi. Je lui fais dire que OUI. Ai-je bien fait ? Je n'en sais rien. Voilà un appartement arrêté pour le 13 avril à raison de six cents francs. Dîné rue Ch(erche)Midi. Je ne dis pas que j'ai fini rue du Bac (39). Bl(anc) vient le soir. Chez les D(am)es La B(eaume) en rentrant sur mon hésitation à accepter son dîner à M(on)t(rouge) pour demain. Il se fâche et nous parlons de quitter la rue de Condé. Lui ne veut pas et moi je déclare que je ne veux pas y rester seule et que je ne veux pas non plus recommencer mon ménage comme par le passé. Il part pour M(on)t(rouge) à minuit.

16 - T(oto) vient déjeuner avec moi. Il espérait avoir une lettre d'About. Gruau, puis Scara. Dîné seule.

17 - Dîné chez ma mère.

18 - Vict(orine). Puis les D(am)es La Beaume, les D(am)es Guérin, T(oto) le soir Adolphe (Bazin) et Scara. Nous dînons toujours dans ma chambre aussi simplement que possible. Une lettre d'About. Il vient à Paris à la fin du mois et il s'occupera du livre de T(oto).

19 - J'ai passé une mauvaise nuit, j'ai des douleurs très aigues dans l'estomac. Je me lève tard et très souffrante. Ferd. Gaig(neuson) vient un instant. Je le renvoie pour me mettre au lit à une heure. J'ai souffert toute la journée sans interruption. A sept heures seulment je suis plus calme. Bl(anc) envoie Louis à neuf (heures). T(oto) et Legla viennent car je devais dîner avec eux et j'avais dit que j'étais malade. T(oto) est resté avec moi jusqu'à onze heures. Je lui promets de lui écrire demain comment je serai.

20 - Je suis mieux mais fatiguée. Je me lève à midi. Gruau, puis vict(orine); Kratz, Félix Renom. J'ai écrit à T(oto), à Adolphe (Bazin) qu'il ne vienne pas demain, à Gervais. Je lui ai dit combien je suis peu contente de lui par rapport au ministère. Bl(anc) envoie savoir de mes nouvelles. Je ne mange pas et me couche à six heures.

21 - Bl(anc) envoie savoir de mes nouvelles. Samedi M. de Wailly est venu. M. Grimblat, Scara. mais l'on a pas laissé monter. Je suis mieux mais toujours fatiguée. Les D(am)es La B(eaume) nous dînons. Je reçois une réponse de Gervais bonne en ce qu'il m'assure que je dois espérer. T(oto) a été aimable, gai, il travaille.

22 - T(oto) vient de bonne heure. Puis Scara nous sortons tous les trois je vais chez M. de Wailly. Puis rue Ch(erche) Midi.

23 - Mr Rousset qui reste longtemps jusqu'à deux heures. Puis Vict(orine) nous sortons ensemble. Dîné chez Scara avec M. Devet.

24 - A la Pitié pour Ermance. Puis voir mes nièces, chez Vict(orine). Dîner à M(on)t(rouge) seule avec Bl(anc). Nous avons causé de beaucoup de choses, excepté de la rue du Bac.

25 - Gruau. Mme La B(eaume) qui me parle d'un projet de mariage pour Marie. Il se trouve que le monsieur proposé, médecin aux Batignolles est un ami à (40) et je le connais. Dîné avec Scara et T(oto). Bl(anc) avait envoyé son gâteau et une demie b(outei)lle de Champagne.

26 - Bl(anc) me fait demander à quelle heure je serai rue Condé. Je fais dire à Scara que je ne dînerai pas avec elle. Aux Batignolles pour avoir de renseignements. Je vois (40) ; Osmérie et sa femme, puis le D(octeu)r. Chez T(oto), rue Ch(erche) Midi. Dîné seule le soir chez Clara (41). T(oto) et Kratz sont venus. Rentrée à une heure.

27 - Seule toute la journée. Dîné chez Vict(orine).

28 - Vict(orine) à dîner.

Mars 1er (1859) - Mr Vattepain, puis Scara. Elle vient avec moi dîner à M(on)t(rouge). Bl(anc) nous reconduit.

2 - Chez T(oto) qui travaille à sa traduction puis à Passy Zélia et sa fille ont été charmantes. J'ai promis d'y aller dîner mercredi prochain. Rentrée à sept dînée seule.

3 - Hier Mr Rousset et les D(am)es La B(eaume) sont venues me voir. Bl(anc) me fait demander si je veux aller à M(on)t(rouge) ce soir. Je dis que oui, mais à sept heures seulement. Chez ma mère elle est un peu malade puis voir mes nièces et à M(on)t(rouge) où je n'arrive qu'à sept et demie. Bl(anc) maussade d'abord, puis colère, insolent au point de ne pas le supporter et je reprends la voiture à sept heures quarante minutes. Au bain où je me fais servir une tasse de chocolat à neuf heures. Je rentre à dix heures et je me couche avec cette inquiétude de voir arriver Bl(anc) et de l'entendre discourir des heures, mais je me suis endormie à deux heures sans avoir vu personne.

4 - Je sors à neuf heures ce matin et à ma porte je rencontre Mr Guimbard que je n'avais pas vu depuis douze ans. Rue Ch(erche) Midi. Je rentre à dix heures. Marie Radet. T(oto) et Adolphe (Bazin) à dîner. Le soir Scara, puis Mr et Mme Barroux puis M. Marion. Nous causons jusqu'à minuit. Je suis lasse, brisée. Je me plains souvent ici mais je ne le dis à personne car j'ai si peu d'apparence de souffrir et pourtant je ne cesse pas de sentir cette douleur au genoux qui ne me quitte pas depuis six mois.

5 - Ferd. Gaig(neuson). Il reste long temps. Il cause de ces affaires. Il dit

qu'avec moi seule il peut tout dire. Je n'ai pas le courage de le priver de secours et pourtant j'éloigne ses visites le plus possible. Chez Victorine où je me suis beaucoup fatiguée avec Georges. Je suis rentrée à dix heures. Je n'ai pas vu Bl(anc). Comme je suis tranquille quand cet homme ne paraît pas. Pourquoi ne puis-je m'affranchir complettement !

6 - Dimanche Bl(anc) me fait demander d'aller dîner chez Mr Leclerc mais je me lève bien souffrante et ne veux pas sortir. Marie Radet vient passer la journée avec moi. Quelle bonne et douce enfant, elle est très raisonnable, pleine de cœur et de bon sens. Puis Félix Gruau.

7 - Les D(am)es La B(eaume) toute la journée. T(oto) vient dîner. Il est gai et aimable et pourtant il a bien des raisons d'être ennuyé, mais il fait comme moi, il garde ses chagrins pour lui seul. Je suis allée chez lui deux ou trois fois la semaine car il travaille beaucoup et sort peu. Ces D(am)es sont parties à neuf heures et nous sommes restés tous les deux à causer. Il a une invitation pour demain Mardi Gras chez Augustine Brohan (42) mais il n'a pas de costume et j'espère qu'il n'ira pas, il s'amuse si peu. Nous convenons qu'il viendra me chercher rue Ch(erche) M(idi) s'il est libre.

8 - Bl(anc) m'écrit pour savoir de mes nouvelles, à quelle heure je sors - où je vais - à quelle heure je rentrerais. Depuis quelques jours c'est là toute la rédaction de ces billets du matin. A quoi je réponds le plus brièvement possible et souvent pas du tout car je ne suis pas le moins du monde disposée à rendre un compte exact de mes actions aujourd'hui moins que jamais, excepté à ce livre. Je ne sors qu'à trois heures, car je suis bien fatiguée de ces deux ou trois jours de malaise. Rue Ch(erche) M(idi). J'attends T(oto) jusqu'à onze heures et je rentre seule.

9 - T(oto) vient déjeuner avec moi et me compte qu'il n'a pas été au bal et qu'il est allé chez les D(am)es La B(eaume) à onze heures en quittant Gruau. Je sors à deux heures. A Passy chez Mr Guérin et sa fille nous allons à Boulogne en chemin de fer et nous revenons à pied par le Bois. Le Bois qui ressemble bien plus à un parc qu'à une forêt et me plaît bien moins. J'ai traversé les mêmes allées où je me promenais souvent seule il y a une douzaine d'années. Qu'elle différence ! Mr Grimbard vient dîner avec son fils, enfant de douze ans et gracieux comme une fille. Lui le père est bien vieux, est bien triste. Cet homme qui a dû être mon mari ! J'ai été touchée de l'admiration qu'il me montre - admiration, c'est le mot. Pauvre homme ! Il est bon et doux et aime ces quatre enfants. Il est veuf depuis six mois et a perdu une partie de sa petite fortune il m'a inspiré - en échange de son admiration - une grande pitié. Je verrai ses trois filles. Je veux aider Zélia à les élever. Seulement par mes conseils car je ne peux rien comme argent. Après dîner Claire a fait de la musique et à onze heures Grimbard et le petit sont venus m'accompagner jusqu'à chez moi. J'étais bien fatiguée, enrhumée, mais pourtant contente de ma journée.

10 - Marie Radet. Puis Vattepain et Gruau. Bl(anc) me fait demander d'aller dîner je refuse car je dois aller ce soir au vaudeville (43). T(oto) vient à quatre heures et le dit qu'il n'est pas certain d'avoir la loge pour ce soir.. Cependant je vais chez Scara, nous dînons et nous attendons. Mais T(oto) vient seulement à neuf heures et le théâtre sera pour demain. Nous jouons tous les trois jusqu'à minuit.

11 - Seule toute la journée. Dîné avec T(oto), Adolphe (Bazin) et Scara. Au théâtre tous les quatre. Les D(am)es La B(eaume) et Ernest Belin sont venus le soir.

12 - Rue Ch(erche) Midi puis dîné chez Scara. Le soir T(oto), Mr Marin et un autre Mr. Nous avons joué. J'ai mal à la gorges je tousse. Rentrée à une heure.

13 - Dîné à M(on)t(rouge) avec Scara.

14 - Adeline qui est bien attristée du mariage de son frère. Puis Mr Grimbard. Pauvre homme comme il est vieux et mal à son aise quand il est en présence de quelqu'un de bien. Il ne reste pas long temps. Mr Barroux et ses filles et à dix heures Marie Radet et T(oto). Nous avons dîné tous les quatre puis à onze heures T(oto) et moi nous avons accompagné Marie chez elle à pied à onze heures. T(oto) travaille, il gagne un peu d'argent, il est gai, aimable.

15 - Ferd. Gaig(neuson) puis Bl(anc) à six heures. T(oto) vient me chercher nous allons dîner ensemble chez Dagneau. T(oto) est charmant de convenance, de distinction. Il sait se faire servir, il ordonne bien. A huit heures nous allons prendre Scara et allons passer la soirée chez Mr Barroux. Rentrée à une heure, fatiguée, mal à la gorge.

16 - Quand je rentre mal portante je suis bien résolue à ne plus me laisser aller à accepter les dîners ou soirées qui ne m'amusent pas du tout, mais il se trouve toujours que j'y suis entraînée pour faire plaisir à une autre personne et cela n'a pas de fin. T(oto) vient me voir un instant. Dîné chez Scara avec Bl(anc) il a été très bien aimable même racontant des choses intéressantes. Il m'a ramenée et il est reparti pour M(on)t(rouge). En rentrant je trouve une lettre de Caroline qui me dit que Georges à la rougeole.

17 - Seule je me repose. Le soir chez les D(am)es La B(eaume).

18 - J'ai toujours mal à la gorge, je tousse. T(oto), Adolphe (Bazin) et Emmanuel (Nodier) ont dîné avec moi le soir Scara et Mr Marion.

19 - Quoique mal à mon aise, je vais chez Victorine toute la journée.

20 - T(oto) vient me reveiller à huit heures du matin. Il a vendu sa traduction à Poulet-Malassis (44). Il est content cher enfant et moi aussi. Dîné à M(on)t(rouge) avec Scara. Bl(anc) nous ramène, il ne monte pas, je tousse beaucoup.

21 - Adeline. Je lui fais servir à déjeuner dans ma chambre. Les D(am)es La B(eaume), T(oto) vient à cinq heures. Il a passé un traité avec l'éditeur et reçu cent francs tout de suite.

22 - Bl(anc) est venu hier soir à minuit. Il est entré dans ma chambre et s'est installé à parler pendant une heure pour dire combien il est malheureux à M(on)t(rouge) et qu'il veut revenir à Paris. Je l'ai laissé parler sans répondre. Il est allé se coucher et je ne l'ai pas revu, il est pourtant resté dans la maison jusqu'à deux heures. Gruau. Vattepain. Diné seule et le soir chez les D(am)es La B(eaume) : il y avait quelques personnes, le docteur Corade m'a accompagnée. Je rentre épuisée. J'ai passé une si mauvaise nuit et une si mauvaise journée. La pensée que Bl(anc) puisse venir tous les jours ici me fait peur. Voir et entendre de nouveau cette vie agitée, tourmentée d'autrefois, je ne pourrai pas.

23 - T(oto) vient déjeuner avec moi. Il travaille. Bl(anc) est parti à une heure sans entrer chez moi. Quoique toussant je vais dîner rue du Ch(erche) Midi. Je rentre fatiguée. Bl(anc) est chez lui. Je ne vais pas. Comme je pense sans cesse ! Je me fatigue la tête, je suis allée voir Scara vers quatre heures.

24 - Je ne suis pas sortie. Dîné seule et couchée de bonne heure.

25 - Bl(anc) n'est pas venu à Paris hier je suis un peu plus tranquille. Scara et T(oto) ont dîné avec moi. A dix heures Bl(anc) est venu mais nous ne l'avons pas vu.

26 - (45) Ch(arlotte) vient déjeuner avec moi. Bl(anc) vient plusieurs fois dans ma chambre en s'occupant de sa toilette. Diner chez Scara avec T(oto). Le soir M. Marion.

27 - Aux Batignolles pour M(ada)me La B(eaume). Je me suis (45) . Dîner seule le soir les D(am)es La B(eaume) puis à neuf heures Bl(anc) qui vient dans ma chambre. A onze heures, ces D(am)es s'en vont et Bl(anc) rentre chez lui.

28 - Scara. Castiglia, puis (46), Victorine et T(oto), le soir les D(am)es La B(eaume). T(oto) me dit que son père est de retour et que lui va partir à Saint Pétersbourg dans le mois d'avril. Il travaille beauc(oup) pour finir sa traduction.

29 - J'écris à Bl(anc) pour lui réclamer l'argent de Colombe et lui proposer l'effet de 430 f pour T(oto). Il renvoie immédiatement avec l'argent. Diné rue Ch(erche) M(idi) à sept heures Bl(anc) nous envoie un gâteau et du malaga je rentre et quoique inquiète et toussant je dors sans être dérangée. Bl(anc) ne vient pas.

30 - T(oto) vient déjeuner il a revu et corrigé les épreuves de son livre. Hier T(héophile) G(autier) est venu me voir nous avons longuement causé du voyage de T(oto). M. Rousset. Bl(anc) m'écrit pour me prier d'aller dîner à M(on)t(rouge). J'y consens malgré le mauvais temps.

31 - J'ai dîné hier seule avec Bl(anc). Il m'a parlé de Moris. Ce vilain enfant veut cirer en Italie. Ch(arlotte) lui a dit le nom de sa mère deux jours avant de mourir (47). Que ne devons nous pas attendre de ce garçon. Il va voir Gruau qui a la bonté de croire à la comédie que joue Moris. dimanche dernier Gruau est venu avec Camille et Moris. Ce matin je suis allée à M(on)t(rouge) à l'enterrement du fils Gibert. Rentrée à deux heures. Dîné seule et le soir les D(am)es La Beaume

Avril 1er (1859) - Seule toute la journée. T(oto) m'écrit qu'il ne viendra pas ce soir. Dîné avec Scara, le soir Félix R(enom) et Mr Marion.

Mardi 5 - Quoique bien fatiguée je sors de bonne heure chez Mr Gervais, puis à la mairie rue (48) pour Blard. Je ne vais pas rue Ch(erche) Midi. Je dîne seule et me couche à sept heures.

2 - Je suis restée quatre jours sans écrire et je m'aperçois que je vais du vendredi au mardi. Il faut revenir au samedi. J'étais souffrante et pourtant après être restée couchée jusqu'à onze heures, la toilette et le déjeuné terminé, je me suis sentie mieux. Ferd. Gaig(neuson) est venu il est resté longtemps à causer intimement de ses affaires. Cet homme n'a pourtant rien de particulier ni de supérieur hé bien je dois dire que sa présence ne m'est jamais à charge. Il (a) une manière de parler qui me plaît. Il est brusque et doux-. Et puis je vois, je suis l'impression qu'il ressent quand il est là et cela ne m'est pas désagréable. Dîne chez Victorine.

3 - T(oto) est venu déjeuner avec moi hier. Il travaille beaucoup. Il espère avoir fini le dix. Scara vient de bonne heure, nous allons dîner à M(on)t(rouge). Je suis bien souffrante, bien lasse. Bl(anc) a été détestable. Je suis rentrée seule. Il a accompagné Scara chez elle.

4 - Je me lève à onze heures et me sens bien faible. Kratz vient avant une heure. A deux, les D(am)es La B(eaume) Kratz reste jusqu'à trois heures. Il cause beaucoup. T(oto) à cinq heures. Nous dînons tous les quatre gaiement.

5 - J'ai écrit sur l'autre page.

6 - Je retourne rue (48) puis chez Mme Blard et chez Scara pour dîner avec Mr Devé. Le soir vient une autre personne, puis Mr Marion qui me ramène. T(oto) n'est pas venu, il travaille.

7 - Je suis toujours bien souffrante et cependant je vais dîner à M(on)t(rouge) tout de suite. Adeline est venue dans la journée. Elle est toujours bien ennuyée à cause de son frère.

8 - Les D(am)es La B(eaume) puis (49). Scara, Adolphe (Bazin) et T(oto), le soir Félix R(enom). T(oto) travaille beaucoup et cependant quand il est ici, il est gai, aimable, quand je pense que je passerai des mois sans le voir, sans l'entendre, le cœur me manque. Mais je ne le dis pas.

9 - Quel rhume affreux, je souffre de la tête. Je me couche à la nuit. Mr Rousset est venu ce matin et est resté longtemps. Gruau aussi est venu m'apporter des fleurs.

10 - Gruau. T(oto) vient déjeuner. Je dîne seule et me couche à la nuit.

11 - Toujours mal à la tête. Victorine. T(oto) et Félix Gruau.

12 - Quoique bien enrhumée, je vais rue du Ch(erche) Midi. Je suis si bien avec ces deux bonnes créatures. Bien assise, bien chaudement, et surtout si bien reçue. Je rentre tard par un vilain temps. T(oto) travaille, son livre avance.

13 - Je fais dire à Scara que je n'irai pas chez elle ce soir, je suis trop fatiguée, trop enrhumée. T(oto) vient avec Emmanuel (Nodier). Mr Rousset. Dîné seule et couchée de très bonne heure. Je lis.

14 - Malgré le froid et le rhume, je vais chez ma mère elle veut s'acheter une robe et c'est moi qui dois l'accompagner. Nous allons dans plusieurs magasins et nous n'achetons rien. Dînée chez Caroline et rentrée par un affreux temps.

15 - Seule toute la journée (Gir ?), puis Adolphe (Bazin) et T(oto) à dîner. Le soir Félix R(enom), Scara, Mr Marion.

16 - Je vais prendre ma mère et reviens avec elle au grand Condé acheter sa robe, nous montons à la maison et je la reconduis, puis dîner chez Victorine.

17 - Gruau, puis Mr Chardon pour Dupont. Kratz et Félix Gruau.

Dîné à M(on)t(rouge) seul Bl(anc) me ramène.

18 - Le départ de T(oto) approche et j'en suis bien émue. Les larmes me montent aux yeux quand je suis seule et ma pensée est toute entière à cette séparation qui sera longue j'en ai peur. Les D(am)es La B(eaume), puis T(oto) à cinq heures. Nous dînons dans ma chambre, gais d'être encore ensemble, mais au fond tristes de ce départ. Le soir Kratz. Les D(am)es restent jusqu'à minuit. T(oto) doit terminer sa traduction demain matin. Je n'ai pas vu T(héophile) G(autier) depuis quinze jours.

19 - Dînée rue Ch(erche) Midi.

20 - T(héophile) G(autier) et T(oto) viennent à deux heures. T(oto) part décidément dans quelques jours. Il a fini son livre. Dinée chez Scara. Le soir Kratz et Mr Marion.

21 - Je ne suis pas allée à l'Exposition comme je le voulais. J'ai été arrêtée par la pensée que T(oto) pourrait venir. J'ai si peu de jours à le voir, le cher enfant ! Scara est venue de bonne heure. Nous avons été ensemble dîner à M(on)t(rouge). Mr et Mme Barroux y était. Bl(anc) nous ramène moi d'abord et après Scara.

22 - Gruau et Vattepain, puis (49), Adolphe (Bazin), Scara et T(oto) vont dîner. Le soir T(héophile) G(autier) qui avait travaillé jusqu'à huit heures, il a soupé dans ma chambre. F(élix) Renom.

23 - T(oto) vient dès neuf heures. Il déjeune avec nous. Puis à une heure nous prenons une voiture, il avait deux ou trois courses à faire. Je lui fais cadeau d'un portefeuille de voyage puis nous allons à l'Exposition où nous rencontrons About. Nous revenons dîner et le soir les D(am)es La B(eaume). J'avais besoin de cette journée passée avec mon fils. Nous avons beaucoup causé. Il s'est bien occupé de moi non pas seulement pour le présent, mais pour l'avenir. Il est sage, de bon conseil. T(héophile) G(autier) la dernière fois que je l'ai vu m'a dit que je ne devais pas craindre de jamais manquer de rien, qu'il ferait une si belle position à T(oto) que je m'en trouverai bien.

24 - Bl(anc) m'écrit pour me demander ce que je fais sans me dire d'aller à M(on)t(rouge). Je réponds que je compte rentrer seule chez moi. Scara vient passer toute la journée avec moi.

25 - Rue du Bac pour l'appartement. (50) et T(oto) ont dîné et le soir Pierre. T(oto) est resté avec moi jusqu'à minuit, cher enfant, je suis touchée des combinaisons qu'il emploie pour être le plus possible avec moi.

26 - Rue Cherche Midi toute la journée.

27 - T(oto) vient déjeuner. Il tient prêt. Il a fait la préface de son livre. Rue du Bac. Je m'occupe de mon installation et pourtant je n'ai rien dit encore à Blanc.

28 - Mr Rousset. T(oto) vient dans la journée. Il a attendu l'heure du départ. Dîné à M(on)t(rouge) avec Mr et Mme Leclert. Bl(anc) me reconduit.

29 - Edouard Gaigneuson (René ?) Chamerny, qui apporte deux lettres de Lucien pour T(oto). Les D(am)es Guérin, (50), Scara et T(oto) ont dîné. T(oto) a été charmant avec (50). Il a causé sérieusement. Je suis mal à mon aise, bien fatiguée.

30 - Il faut sortir quoique souffrante. Rue (51). Je rentre à quatre heures épuisée. Je dîne et me couche à sept heures. Je lis jusqu'à deux heures du matin le Piccinino (52). C'est un des livres les plus intéressants de sand. La politique et la philosophie y jouent un grand rôle. Que j'aime ce style toujours simple et clair et en même temps si élégant et si sympathique.

Mai 1er (1859) - T(oto) vient dans la journée me proposer une promenade. Scara. Nous allons à M(on)t(rouge) ensemble. Bl(anc) me ramène mais il ne monte pas.

2 - Les D(am)es La B(eaume), Vattepain, T(oto) le soir Félix R(enom).

3 - Scara. Dîné rue Cherche Midi.

4 - T(oto) vient passer la matinée avec moi. Rue du Bac. Le soir T(héophile) G(autier). Arthur Kratz et M. Marin. Je suis rentrée à une heure.

5 - T(oto) vient à une heure. Nous allons au Salon. A M(on)t(rouge) où je trouve Mme R(enom) et Marie et Mr Faure. J'avais écrit à Bl(anc) que j'avais à lui parler d'affaire mais il ne revient pas à Paris. Je lui écrirai demain il faut que j'en finisse avec mon déménagement.

6 - J'écris à Bl(anc). Rue Trudaine ce matin. Scara dans la journée. Gruau. Le soir T(héophile) G(autier) vient dîner à huit heures. Ad(olphe Bazin) et T(oto) ; le départ de T(oto) est arrêté pour mardi soir. Son père parle très sérieusement d'un projet de mariage.

7 - Je copie ici la lettre que j'ai écrite à Bl(anc) hier : Voici ce que je veux : je veux quitter la rue Condé, m'installer rue du Bac et me mettre en pension chez Scara : plus de maison, plus de dépenses, vivre seule et économiser la moitié au moins de ce que je dépense depuis un an. Laissez-moi reprendre la position que j'avais au quai. Pour vous rien ne change. Que je sois rue du Bac ou rue de Condé, je n'y vois aucune différence. Et pour moi,

c'est énorme sous beaucoup de rapports. Dites-moi que vous êtes de mon avis, que vous trouvez le parti sage, nécessaire, indispensable. Et d'ailleurs, je le désire, je le veux absolument, je vous le demande. Ce que je vous dis ici ne peut pas vous surprendre, vous savez que j'y pense depuis deux ans et que j'y travaille depuis quelques mois. Répondez-moi.

Ce matin, je reçois une lettre me parlant de diverses choses excepté de ce que je veux savoir. J'ai réclamé. Toute seule toute la journée. Dîné seule. Je me suis reposée.

8 - T(oto) vient ce matin avec un gros bouquet de boutons de roses. Cher enfant ! Je sors avec lui pour acheter quelques objets. Son père lui a remis mille francs pour son voyage. Il doit avoir huit cents francs d'appointements par mois, le logement et la table. Nous sommes tous contents car j'espère que tout est vrai et sûre. T(héophile) G(autier) doit reprendre l'appartement de la rue de Beaune. Seule toute la journée. M. Dewailly et M. Grimblot.

9 - Je suis allée à la messe du bout de l'an de la mort de Charlotte. En sortant de l'église, Bl(anc) était avec Mr Vattepain. Il m'a tendu la main que j'ai refusée en lui réclamant une réponse à ma lettre de vendredi ; Legras vient à deux (heures) m'annoncer la délivrance de sa femme. Elle a un beau garçon. A quatre heures T(oto) avec un exempl(aire) de l'ouvrage de St Pétersbourg. Nous dînons tous les deux, nous causons ; le soir Mme La B(eaume), Félix R(enom), Félix Gr(uau), Adolphe (Bazin) et Pierre. A cinq heures Bl(anc) a envoyé de M(on)t(rouge), il me demande quelques jours pour me donner une réponse. Quelle journée pleine d'émotions. Et demain...

10 - Je vais rue de Beaune dès neuf heures. Je reste avec mon fils jusqu'à onze heures en rentrant je trouve une lettre de Bl(anc) avec un billet de cent francs pour faire un cadeau à T(oto) et quelques mots affectueux. Scara, puis Alexandre Villemain. T(oto) à cinq heures avec Bl(anc) qu'il a ramené de M(on)t(rouge). Mais Bl(anc) ne monte pas. T(héophile) G(autier) nous dînons, nous avions presque fini quand Bl(anc) revient. A sept heures nous partons tous les quatre au Ch(emin) de fer. Une demie-heure après T(oto) partait. Cher enfant, quand le reverrai-je ! Mais il est content, une bonne santé, de l'argent suffisamment, un beau temps et la liberté. Je me résigne. Bl(anc) nous a laissé en route. T(héophile) G(autier) me ramène. Il reste une heure avec moi.

11 - J'ai eu bien de la peine à m'endormir et pourtant depuis trois jours les émotions m'avait beaucoup fatiguée. Vattepain. Voir Victorine. Dîné à M(on)t(rouge) avec Bl(anc) seul. Il ne m'a pas parlé de mon changement de domicile ; ni moi non plus. Je veux attendre quelques jours.

12 - Rue de Beaune toute la matinée. Les D(am)es La B(eaune), Ferd. Gaig(neuson), Gruau, Camille, Pierre. Dîné seule, le soir rue Ch(erche)

M(idi) et voir mon appart(ement) avec ces D(am)es.

13 - (53) vient me chercher pour Victorine. J'y reste toute la journée.

14 - J'écris à Bl(anc) toujours pour la rue du Bac. Toute la journée chez Victorine.

15 - Toute la journée chez Victorine. Je suis bien fatiguée. Je reçois une lettre de Berlin de T(oto). Legras la porte au Moniteur à T(héophile) G(autier). Rentrée à onze heures.

16 - J'attends M. de Tupigny. Voilà trois jours que Bl(anc) n'a pas écrit. Un mot de M(on)t(rouge), mais rien de mes affaires particulières. Les D(am)es La B(eaume), M. de Tupigny qui prévient le concierge que je quitte la maison. Chez Scara. Dîné avec elle le (soir) j'ai été suffoquée par les larmes. J'ai été obligée de sortir pendant une demie-heure. Mr Marion qui me ramène à une heure.

17 - Toute la journée chez Victorine. Bl(anc) écrit mais sans me prier d'aller à M(on)t(rouge) et je n'y vais pas. Je dis à Colombe que je ne la garderai pas. Mr. Barroux est venu me voir ce matin.

18 - Comme je me fatigue pour ne pas m'absorber dans ma pensée. Cher enfant, comme il me manque ! Bl(anc) vient dans la journée. Il m'accompagne en voiture jusqu'à la rue du Bac. Il monte et reste un instant chez Scara. Mais il fait semblant de ne rien savoir. Dîné chez Scara le soir quelques amis. J'ai reçu le livre de T(oto) qui vient de paraître. Sa préface est très bien.

19 - Je ne vais pas à la première communion de la petite Eugénie. Je fuis les émotions. Je suis sortie toute la journée. Chez le tapissier, rue du Bac à mon appartement. Rentrée dîner seule ce soir rue Ch(erche) M(idi).

20 - J'écris encore à Bl(anc) que je veux en finir. Il va partir pour Londres demain avec Legris. J'écris à T(oto). Je suis sortie de bonne heure. Rue du Bac. Rue de Beaune. Il y a un thé le soir chez Scara. Hier dans la journée j'avais écrit à Blanc que je le priais d'en finir avec mon changement de domicile, que j'avais mon logement, que j'étais toute prête. A celà il m'a renvoyé une lettre foudroyante dont le but était de me faire languir. J'étais à dîner seule et assez triste quand T(héophile) G(autier) est arrivé. Il a mangé avec moi un beefteck et à huit heures nous sommes allés ensemble au Moniteur où il a corrigé ses épreuves, et de là rue du Bac.

21 - Scara. Dîné seule et à sept heures mon frère Charles me dit que

Victorine n'est pas contente de sa santé. Je promets d'aller passer la journée demain avec elle. Une demie-heure après Bl(anc) envoie de M(on)t(rouge) avec un mot disant qu'il ne ferait pas son voyage à Londres. Alors, au lieu de me coucher comme j'en avais l'intention car j'ai mal à la gorge et au genoux, je pars à M(on)t(rouge) où je trouve Mme Renom. J'ai eu avec Bl(anc) forte explication où je lui promets de ne pas bouger avant son retour mais je reste décidée à quitter la rue de Condé et à demeurer toute seule. Il prend, comme toujours, tout ce que je dis de bien pour le calmer en mauvaise part, et je quitte M(on)t(rouge) à neuf heures en laissant la place à Mme Renon qui fesait antichambre dans les cours.

22 - J'ai si mal à la gorge aujourd'hui en me levant que je ne sortirai pas. Qu'est-ce que tout celà va devenir ? Et pourtant je veux persister et aller demeurer seule. Bl(anc) prétend qu'il a besoin de revenir rue Condé dans l'intérêt de ses affaires, qu'à compter du 1er juin, il n'ira plus à M(on)t(rouge) que quelques heures par jour. Toute seule toute la journée, le soir les D(am)es La B(eaume).

23 - Toute la journée chez Victorine. Bl(anc) m'écrit, il n'est pas parti hier soir, ce sera pour ce soir.

24 - Seule toute la journée. Pas de nouvelles de M(on)t(rouge). Bl(anc) est sans doute parti. Le soir rue Ch(erche) M(idi).

25 - Je me réveille bien souffrante. Je reste couchée toute la journée. Le soir je reçois une lettre de St Pétersbourg. Cher fils, quelle bonne lettre, grave et sérieuse comme lui, mais quelques mots pleins d'affection vraie. Il me promet une lettre tous les jeudis.

26 - Une lettre de Bl(anc) de Londres. Il ne sera de retour que samedi. Ed. Thierry a fait un bien joli article sur Trésor d'art (54). Dînée seule et le soir chez Victorine. Elle va bien. Dans la journée Scara est venue.

27 - Je suis bien souffrante, bien fatiguée. Je ne sors pas Gruau vient dans la journée. Caroline et ses filles. Le soir à neuf heures rue du Bac. Rentrée à minuit épuisée.

28 - Pas de nouvelles de Bl(anc). Les D(am)es La Beaume. Scara à cinq heures. Moris qui veut s'engager. Je vais lui chercher son acte de naissance. Le soir rue du Ch(erche) M(idi) pour Moris.

29 - J'écris à T(oto). Mr Marion et Scara viennent me chercher et nous allons à Fontenay passer toute la journée. Rentrons à huit heures rue du Bac, dîné avec Scara et rentrée à onze heures.

30 - Moris. Je vais à l'Hôtel de Ville pour lui. Dîné chez Victorine. Bl(anc) m'écrit dans la journée mais il ne me dit rien de mon déménagement. J'attendrai encore quelques jours. J'ai vendu le piano de T(oto) quatre cents francs, rendu deux cents à Adeline et payé deux cents pour T(oto).

31 - Je retourne à l'Hôtel de Ville toujours pour Moris qui vient tous les jours. Il est bien décidé à s'engager. Dîné seule, le soir chez Mme La B(eaume) en rentrant avant onze heures j'ai trouvé Bl(anc) enfermé dans sa chambre.

Juin 1er (1859) - Je n'ai pas vu Bl(anc). Cependant il a passé la nuit dans sa chambre mais ce matin à neuf heures il était parti. Il ne m'envoie pas de journaux. T(héophile) G(autier) vient passer deux heures avec moi, il lit les lettres de T(oto). J'en ai reçu une hier. Puis Moris. Il a ses papiers. Puis Kratz qui me demande des nouvelles, me fait un peu de musique et me conduit rue du Bac. Dîné avec Scara le soir Mr Marion qui me ramène.

2 - Je n'ai encore rien décidé ou plus tôt rien exécuté pour mon déménagement. Car je suis plus convaincue que jamais de la nécessité de ce changement, mais il est si difficile de s'entendre avec quelqu'un qui fuit. Moris vient ce matin je lui demande des francs pour payer son logement. Bl(anc) envoie, mais il n'écrit rien, ne dit rien. Chez Victorine toute l'après-midi. Je rentre de bonne heure et je lis le livre de T(oto) qui est bien fait et intéressant.

3 - J'ai eu Moris toute la journée. Gruau. Après dîner rue du Ch(erche) M(idi) et rue du Bac. Rien de Blanc.

4 - Ferd. Gaig(neuson), puis Vattepain qui m'engage à terminer avec Bl(anc). Dîné seule. Le soir à M(on)t(rouge). Bl(anc) n'y était pas. Chez Mme Gaign(euson). En rentrant l'on me dit que Bl(anc) est venu.

5 - J'écris à T(oto). Je suis toute émue. Je ne puis retenir mes larmes, je ne puis me déffendre de ce sentiment de solitude quand je le sens si loin et pour long temps sans doute. Cher enfant, il me semble que je ne l'ai pas assez aimé, pas assez embrassé. Dîné seule et rue du Cherche Midi. Bl(anc) encor mais ne fait rien dire. J'irai encore une fois à M(on)t(rouge).

6 - Les D(am)es La B(eaume). Puis Scara. Puis Morris. Chez Victorine toute l'après-midi.

7 - Moris. Gruau. Dîné avec Moris qui bavarde beaucoup. Le soir rue Cherche Midi.

8 - Je suis allée à M(on)t(rouge) où j'ai eu une nouvelle et longue explica-

tion avec Bl(anc). Je lui renouvelle mon parti bien arrêté de quitter la rue de Condé. Je lui demande deux cents francs et même moins. (55) mais en l'assurant que je resterai parfaitement bien avec lui, mais il est impossible de lui faire dire oui ou non nettement. Dîné rue du Bac.

9 - Je reçois une bonne lettre de T(oto). Mr Laurent qui part pour St Pétersbourg. Je l'engage à aller chez T(héophile) G(autier). Je reçois une prochure de Torriquini. Bl(anc) écrit, mais rien qui ait rapport à mon affaire. Dînée seule et le soir au Moniteur, puis rue du Ch(erche) Midi. En rentrant, Bl(anc) m'avait fait dire qu'il ne viendrait pas le soir.

10 - Bl(anc) m'écrit des lamentations mais qui n'avancent pas les affaires si ce n'est que je perds patience. Moris, puis Gruau qui fait une lettre pour Moris. Scara. Au Moniteur. Puis chez Poulet-Malassis pour T(oto). Dîné avec Moris. Le soir je fais transporter mon piano et je me décide à déménager demain matin. Moris part demain matin pour Soisson. Je lui donne vingt cinq francs et quinze que je lui ai donné depuis huit jours. Le soir rue du Bac.

11 - J'ai passé une mauvaise nuit. Ce matin à sept heures les commissionnaires viennent et c'est fait. A midi tout est fini. Je suis rue du Bac. M. Rousset vient me voir.

FIN DU TROISIEME CARNET

NOTES

* Il s'agit de la suite du 3ème des dix carnets du *Journal* d'Eugénie Fort, conservé à la collection Lovenjoul, sous la cote C 508 bis. Voir le début de ces carnets dans *BSTG* n°s2, 3, 5, 7 et 9

1. Mme La Beaume et sa fille Marie sont une des relations les plus intimes d'Eugénie.
2. Caroline, une sœur d'Eugénie, née en 1817, avait épousé en 1837 un coiffeur, Stanislas Rodet.
3. Edmond About fut l'amant d'Eugénie de 1851 à 1852 et a gardé avec elle des relations amicales.
4. Lucile Damarin ?
5. F. Gaigneuson, amoureux transi d'Eugénie.
6. Louise : le prénom est trop courant pour que la personne puisse être ici identifiée à coup sûr.
7. Arthur Kratz, un ami de Toto, voir *BSTG* n°3, p. 126, note 5.
8. Félix Gruau, le beau-frère d'Eugénie.
9. Charles Blanc, compagnon d'Eugénie, voir *BSTG* n°9, p. 174, note 6.
10. Montrouge, où se trouve le dépôt de vins de Charles Blanc et où habitent les familiers d'Eugénie.
11. Toto : Théophile Gautier, fils d'Eugénie et du poète, né en 1836.

12. Adolphe Bazin, un ami intime. Voir *BSTG* n°3, p. 127, note 20.
13. Arsène, un employé indélicat de Ch. Blanc.
14. de Wailly, un ami. Voir *BSTG* n², p. 107, note 28.
15. Mme Renom, une amie dont Eugénie se défie.
16. Rue Cherche-Midi, domicile de Mme La Beaume.
17. Victorine : une sœur d'Eugénie.
18. La Montrougienne : l'omnibus qui relie Montrouge à Paris.
19. M. Rousset, un familier d'Eugénie.
20. Vattepain, un familier d'Eugénie : la lecture de son nom même est conjecturale.
21. A l'Odéon était créé ce soir-là *Hélène Peyron,* drame en cinq actes en vers par Louis Bouilhet.
22. Félix Renom, le fils de Mme Renom.
23. Marie Rodet, nièce d'Eugénie.
24. Moris, un personnage entouré de mystère, dont Eugénie se préoccupe beaucoup.
25. Adolphe Crémieux (1796-1880), avocat et homme politique.
26. Camille, le neveu d'Eugénie.
27. Son vieil ami Martin.
27 bis. Un mot illisible.
28. Georges, neveu d'Eugénie.
29. Au domicile d'Eugénie.
30. Colombe, la domestique (et la maîtresse) de Ch. Blanc.
31. Mr de Cesena, publiciste et littérateur, voir *BSTG* n°3 , p. 127, note 19.
32. Barroux, un familier d'Eugénie.
33. Chez la mère d'Eugénie.
34. Mme Scaramanga, une amie. Voir *BSTG* n°3, p. 128, note 3.
35. Adeline, une amie. Voir *BSTG* n°3, p. 126, note 10.
36. La mère d'Edmond About, avec laquelle Eugénie sympathisait.
37. Castiglia, personnage non identifié.
38. Charlotte Hallez-Gruau. Voir *BSTG* n°2, p. 107, note 25.
39. L'appartement qu'Eugénie vient d'arrêter est situé rue du Bac.
40. Un nom propre illisible.
41. Clara, personnage non identifié.
42. Augustine Brohan (1824-1893). Cette actrice célèbre par son esprit, sociétaire de la Comédie Française, était amie de T.G. (voir la *Correspondance Générale* de T.G.).
43. Au Vaudeville, l'on jouait *Le Pamphlétaire.*
44. Nous n'avons pas trouvé trace de cet ouvrage dans *La Bibliographie de la France.*
45. Mot illisible.
46. Nom propre illisible.
47. Charlotte Gruau était morte le 7 mai 1858.
48. Nom de rue illisible.
49. Même nom illisible que le 28 mars 1859.
50. Nom illisible.
51. Même nom de rue illisible que le 6 avril 1859.
52. *Le Piccinino* de G. Sand avait paru chez Desessarts en juillet 1847, après avoir paru dans *La Presse* du 5 mai au 17 juillet 1847.
53. Nom illisible.
54. T.G. projetait un vaste ouvrage *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne,* sous le patronage de l'Empereur Alexandre II. Il en écrivait le texte qui devait être illustré par Richebourg de deux cents planches héliographiques. La première livraison porte le millésime de 1859 et l'article d'E. Thierry dans *Le Moniteur Universel* du 25 mai 1859 en annonce la mise en vente. En réalité, elle ne parut qu'en 1861 (*Bibliographie de la France* du 19 octobre). Seules les cinq premières livraisons furent imprimées, et l'ouvrage resta inachevé.
55. Mot illisible.

INVENTAIRE DES BIENS DE THEOPHILE GAUTIER

Au minutier des notaires, aux Archives nationales à Paris, existe le dossier du notaire Frédéric Fovard (o) - grand ami de Maxime du Camp - auquel Théophile Gautier avait recours chaque fois qu'il avait besoin d'un acte officiel. Ce fut donc tout naturellement à lui que les héritiers de Théophile Gautier, au lendemain de sa mort, demandèrent de dresser l'inventaire des biens du défunt.

Nous reproduisons cet inventaire in-extenso, d'une part pour son intérêt anecdotique : il permet de se faire une idée très précise du cadre dans lequel Théophile Gautier a passé quinze ans de sa vie ; d'autre part, si l'on compare l'énumération des œuvres d'art de cet inventaire avec celle du catalogue de la Collection de Théophile Gautier, Tableaux, aquarelles, dessins, gravures, eaux-fortes, photographies, etc... bronzes et objets d'art, Vente Hôtel Drouot, salle n° 8, les 14, 15 et 16 janvier 1873, *imprimerie Claye, sans date, on pourra noter des différences. Quand l'identification était quasi certaine, nous avons indiqué en note, pour chaque œuvre, le n° qu'elle porte au Catalogue de la* Collection.

Claudine LACOSTE

29 OCTOBRE 1872

Inventaire après le décès de M. Th. Gautier (1)

Me Fovard, Notaire à Paris, Boulevard Haussman 94.

L'an mil huit cent soixante douze, le mardi vingt neuf octobre à une heure

de relevée.

Dans un pavillon dépendant d'une propriété située à Neuilly-sur-Seine, rue de Longchamps n° 32.

A la requête de :

1° Mlle Emilie Henriette Antoinette Gautier, sans profession, demeurant à Neuilly, rue de Longchamps n° 32.

2° Mlle Louise Xavier Marc Antoine Zoé Gautier, aussi sans profession, demeurant à Neuilly rue de Longchamps n° 32.

En présence de :

1° M. Théophile Gautier, rentier, demeurant à Paris rue Treilhard, n° 21.

2° Mme Louise Charlotte Ernestine Gautier, sans profession, épouse de M. Catulle Abraham Mendès, homme de lettres, avec lequel elle demeure à Paris cité Trévise, n° 4. Lad. dame de son mari à ce présent, assistée et autorisée.

M. et Mme Mendès, mariés sous le régime de la communauté réduite aux acquets, sans obligation d'emploi des propres de la femme aux termes de leur contrat de mariage passé devant Me Fovard, soussigné, et un de ses collègues notaire à Paris le onze avril mil huit cent soixante six.

3° M. Auguste Emile Bergerat, homme de lettres et Mme Julie Alice Estelle Gautier, son épouse qu'il autorise, demeurant ensemble à Neuilly rue de Longchamps 32.

M. et Mme Bergerat mariés sous le régime de la communauté légale à défaut de contrat de mariage ayant précédé leur union célébrée à la mairie de Neuilly-sur-Seine (Seine) le quinze mai dernier.

Tous les susnommés agissant, savoir :

Mlles Emilie et Zoé Gautier comme habiles à se dire et porter seules héritières conjointement pour le tout, ou divisément, chacune pour moitié, de feu M. Théophile Gautier, homme de lettres, officier de la Légion d'Honneur, leur frère germain, sauf les droits de M. Théophile Gautier et Mmes Mendès et Bergerat, susnommées, enfants naturels du de cujus :

Et M. Théophile Gautier, comparant et Mme Mendès à cause des droits appartenant à chacun d'eux.

Et M. et Mme Bergerat, à cause des droits appartenant à Mme Bergerat dans la succession dud. M. Théophile Gautier, ceci en leur qualité d'enfants naturels reconnus, et comme tels, appelés à recueillir conjointement la moitié, ou divisément, chacun un tiers de la moitié des biens et valeurs composant sa succession aux termes de l'art. 757 du Code civil.

En sorte que la succession dud. M. Gautier se trouve dévolue :

A Mlle Emilie Gautier pour un tiers de la moitié, soit trois douzièmes : **3/12**
A Mlle Zoé Gautier, pour même quotité, ci : **3/12**

A M. Gautier fils, pour un tiers de la moitié, soit un sixième ou deux douzièmes : 2/12
A Mme Mendès, pour même quotité, ci : 2/12
Et à Mme Bergerat, pour même quotité, ci : 2/12

Total égal à l'entier, douze douzièmes : 12/12

A la conservation des droits et intérêts des parties et de tous autres qu'il appartiendra sans que les quotités ci-dessus prises puissent nuire ni préjudicier à qui que ce soit, mais au contraire, sous toutes réserves.

Il va être, par Me Fovard et son collègue notaire à Paris, soussignés, procédé à l'inventaire fidèle et description exacte de tous les objets mobiliers, meubles meublants, titres, papiers, valeurs, documents et renseignements quelconques dépendant de la succession de M. Théophile Gautier, susnommé, le tout étant et trouvé dans un pavillon dépendant d'une propriété située à Neuilly-sur-Seine (Seine), rue de Longchamps n° 32 appartenant à Mme Achard où le défunt avait son domicile et où il est décédé le vingt trois octobre courant.

Sur la représentation qui sera du tout faite par Mlle Zoé Gautier, susnommée, gardienne des scellés dont sera ci-après parlé.

Laquelle, avertie du serment qu'elle aura à prêter en fin du présent inventaire, a promis d'y bien et fidèlement représenter, dire, déclarer et faire comprendre tout ce qui, à sa connaissance, peut dépendre de lad. succession, sans aucune exception ni réserve.

La prisée des objets mobiliers sera faite par M. Eugène Jean Louis Escribe, commissaire-priseur au département de la Seine, demeurant à Paris, rue de Hanovre n° 6, appelé par toutes les parties.

Il sera procédé au fur et à mesure que les scellés apposés par M. le Juge de Paix du canton de Neuilly, aux termes de son ordonnance en date du vingt trois octobre courant auront été par lui reconnus sains et entiers et, comme tels, levés et otés.

Et sous toutes réserves respectives et de droit, les parties ont signé, ainsi que le commissaire-priseur, avec les notaires, après lecture

Emilie Gautier
Théophile Gautier
Louise Gautier
Zoé Gautier

Estelle Gautier
Catulle Mendès
Escribe
Emile Bergerat
Duplan (?)
Fovard

PRISEE DU MOBILIER

Dans la cave

1° Un lot de (?), planches et débris, prisés douze francs, ci **12**

Dans une autre cave

2° Un fût, contenant environ deux cents litres de vin de Pouilly-sur-Loire, prisé soixante francs, ci **60**

3° Cent quatre vingt cinq bouteilles de vin rouge, prisées verre compris, cinquante francs, ci **50**

4° Quarante huit bouteilles de vin rouge, prisées, verre compris, dix francs, ci **10**

5° Deux cent cinquante bouteilles vides, deux casiers en fer, prisés quinze francs, ci **15**

6° Quatre bouteilles de vin de malaga, deux bouteilles de vin de Bordeaux, prisées dix francs, **10**

Dans la cuisine

7° Trois casseroles, une théière en cuivre, une poissonnière en fer battu, une cuisinière, deux moules en fer battu, une marmite, quatre casseroles en fer blanc et fer battu, deux plats ovales, un chaudron, une turbotière et un lot de menus objets de ménage ne méritant description, le tout prisé dix francs, ci **10**

Dans la salle à manger

8° Une table à manger en acajou à allonges, un tapis de table en reps, prisés ensemble vingt cinq francs, ci **25**

9° Six rideaux en reps de laine marron, prisés trente francs, ci **30**

10° Une suspension de salle à manger, avec sa lampe en cuivre, prisée trente francs, ci **30**

11° Un fauteuil Louis quinze en bois doré et damas rouge, cinq chaises en merisier foncées de canne et deux chaises en acajou couvertes en moleskine, le tout prisé vingt cinq francs, ci **25**

Et par Ministère de la Seine demeurant à Paris, rue de Charonne, n° 6, appelé par toutes les parties.

Il sera procédé sur lieu et à mesure que les vacations opérées par M. le Juge de Paix du Canton de Vincennes, en vertu de son ordonnance en date du vingt février courant, auront été faites, aux mêmes noms et qualités, et communiquées, ainsi et à ses.

Et sans toutes réserves respectives et de droit.

Les parties ont signé, avec que la Commission finie avec les notaires, après lecture /.

Gautier — Marguerite Gautier

Louise Gautier — Jules Gautier — Estelle Mendès

Estelle Gautier — Emile Bergerat

Gerbier — J. Ward

Duplessis

Prisée du Mobilier

Dans la Cave

1° Vin lot de cotes, planches et debris, prisé douze francs, ci — 12

2° Dans une autre cave.

2° Vin fût, contenant environ deux cent litres de vin de Bouilly sur Seine, prisé cinquante francs, ci — 50

3° Cent quatre-vingt cinq bouteilles de vin blanc, prisées, vers compris, cinquante francs, ci — 50

4° Quarante huit bouteilles de vin rouge prisées vers compris, dix francs, ci — 10

5° Deux cent cinquante bouteilles vides, deux casiers en fer, prisés quinze francs, ci — 15

6° Douze bouteilles de vin de malaga, deux bouteilles de vin de Bordeaux, prisés dix francs, — 10

Dans la Cuisine

7° Trois casseroles, une tôlière en cuivre, une poissonnière en fer battu, une quinquine, deux meubles — 10

Fixé une bande sur un élément [illegible] mots comme notés au cours de l'acte ci-contre /. EB

EB LORIG EB à reporter : 157

12° Un buffet à deux corps, en acajou, prisé soixante francs, ci 60

13° Trois tableaux par Jadin, représentant des chiens, dans leur cadre en bois doré (2), le tout prisé cinq cents francs, ci 500

14° Deux tableaux, fleurs et fruits, signés Saint-Jean (3), dans leurs cadres dorés, prisés six cents francs, ci 600

15° Un tableau de nature morte, par Philippe Rousseau (4), prisé cent francs, ci 100

16° Un tableau par M. Escallier, fleurs dans un vase (5), un tableau fleurs par Appert (6), un autre tableau de fleurs par Gecquier (7), prisés cent cinquante francs 150

17° Une fontaine cassée en faience de vieux Rouen, prisée soixante francs, ci 60

18° Deux plats ronds en cuivre repoussé et deux appliques également en cuir repoussé, prisés soixante francs 60

19° Quatre réchands ronds, un réchaud oval, deux seaux à glace en plaqué, prisés soixante francs 60

20° Une théière et son support en argenterie, prisés vingt cinq francs, ci 60

21° Un plateau à rafraîchissement en argenterie, prisé vingt cinq francs, ci 25

22° Un carafon, un sucrier et un verre en terre, le tout prisé cinq francs, ci 5

23° Un plat en cuivre repoussé, un plateau de verre d'eau, un pied et un dessous de coupe en bronze modernes, un verre allemand, trois pièces en cristal de Bohème, un broc en grès, quatorze verres à légumes, un sucrier en plaqeé et cristal, le tout prisé vingt francs, ci 20

24° Trois couverts en ruolz, une cuillère à potage, dix cuillers à café en ruolz, le tout prisé six francs, ci 6

Dans le salon

25° Un portrait d'homme par Bonnegrâce (8), un portrait de femme par Ricard (9), prisés ensemble cent cinquante francs, ci 150

26° Une esquisse par Chaplin (10), prisée quarante francs, ci 40

27° Un tableau de paysage par Lanoue (11), un autre par Imer (12), un paysage par Armand Leleu (13) ; un autre par Galetti (14), le tout prisé cent francs, ci 100

28° Deux tableaux (baigneuses) par Rioult (15), prisés trente francs, ci 30

29° Un tableau d'intérieur, Scène flamande, prisé cinquante francs 50

30° Un tableau par Puvis de Chavannes : La Madeleine et Jésus (16) prisé cent cinquante francs, ci 150

31° Un tableau "Pasca Maria" par Bonnat (17), prisé cent cinquante francs, ci 150

32° Un tableau "Lady Macbeth", par Eugène Delacroix (18), prisé quatre cents francs, ci 400

33° Un tableau "Chèvre" par Palizzi (19), prisé quarante francs, ci 40

34° Un tableau : Paysage oriental, par Diaz (20), prisé trois cents francs, ci 300

35° Une étude "Diane" par Baudry (21), prisée quatre cents francs, ci 400

36° Un tableau, "Forêt, effet de nuit" par Théodore Rousseau (22), prisé trois cents francs, ci 300

37° Un dessin par Gérome, "Esquisse du combat de coqs" (23), prisé soixante quinze francs, ci 75

38° Un tableau "Panthère noire" par Gérome (24), prisé trois cents francs, ci 300

39° Un tableau "Les Tragiques grecs" par Ingres (25), prisé mille francs, ci 1 000

40° Une esquisse "Combat du Giaour", par Eugène Delacroix (26), prisée trois cents francs, ci 300

41° Un tableau "Fantasia", par Fromentin (27), prisé deux cents francs, ci 200

42° Un tableau "Cheval sous la neige", par Schrawer (28), prisé cent trente francs, ci 130

43° Un tableau "Intérieur de parc" par Lapierre et Baron (29), prisé cinquante francs, ci 50

44° Un tableau "Léda" (30), prisé trente francs, ci 30

45° Deux petits tableaux par Joyant (31), prisés cinquante francs, ci 50

46° Un tableau par Penguilly-Laridon (32), et un par Hervier (33), prisés trente-cinq francs, ci 35

47° Un tableau "Ferme pompéienne", prisé six francs, ci 6

48° Un tableau par Voillemot "le Printemps" (34), prisé quarante francs, ci 40

49° Un tableau "Femme à la chaufferette" (35), école française, prisé soixante francs, ci 60

50° Un tableau "Danseuse, Petra Camara", par Chassériau (36), un tableau "Faust et Wagner" (37), un tableau "Faune et nymphe" par Bonnegrâce (esquisse), prisés cent cinquante francs, ci 150

51° Un tableau "Moine", par Robert Fleury (38), prisé deux cents francs, ci 200

52° Un tableau "Pifferari" par Hébert (39), prisé trois cents francs, ci 300

53° Un tableau sujet espagnol par Leleu (40), prisé soixante-dix francs, ci 70

54° Deux études de Valerio (41), un tableau de fleurs par Mme Escalier (42), prisé quarante cinq francs, ci 45

55° Un tableau nature morte par Laverdet (43), un tableau "Femme à sa toilette" par Jalabert, un tableau par Landelle, "Tête de jeune femme" (44), un petit tableau moderne d'après Rubens, le tout prisé trois cents francs, ci 300

56° Un tableau "Voyage" par Schlésinger, un autre Paysage par Adolphe Potter (45), prisé cent francs, ci 100

57° Un tableau "Tête d'homme" par Bonnegrâce (46), une esquisse, "Léda" par Ziegler (47) et une aquarelle par Pills (48), prisés ensemble deux cents francs, ci 200

58° Une pendule en marquetterie de cuivre et écaille, prisée cent francs, ci 100

59° Une glace dans son cadre en bois doré, prisée cinquante francs, ci 50

60° Une figure d'Arabe (49) et une figure de femme accroupie, en bronze, prisés quarante francs 40

61° Une figure de femme assise en bronze, prisée cent francs, ci 100

Total de la prisée : sept mille neuf cent quatre-vingt quatorze francs 7 994

Il a été vaqué à tout ce que dessus depuis une heure jusqu'à six, par double vacation.

Ce fait, tous les objets inventoriés, et ceux restant à l'être sont, du consentement de toutes les parties, demeurés en la garde et possession de Mlle Emilie Gautier à ce présente, qui le reconnaît et s'en charge pour en faire la représentation quand et à qui il appartiendra.

Et la vacation pour la continuation du présent inventaire a été remise à demain mercredi trente octobre, à une heure de relevée.

Et sous toutes nouvelles protestations et réserves respectives, les parties ont signé avec le commissaire-priseur et les notaires, après lecture.

Estelle Gautier
Théophile Gautier
Emilie Gautier
Louise Gautier
Zoé Gautier
Escribe
Catuelle Mendès
Emile Bergerat
Duplan (?)
Fovard

Enregistré à Paris 7e B le six novembre 1872, f° 49 rv C°8, reçu quatorze francs quarante centimes.

Et le mercredi trente octobre mil huit cent soixante-douze, à une heure de relevée,

Dans les mêmes lieux que ci-devant

En conséquence de l'ajournement à ces jour, lieu, heure, pris d'un commun accord entre les parties, en fin de la vacation qui précède, il va être, par Me Fovard et un de ses collègues, notaires à Paris, soussignés, procédé à la continuation de l'inventaire des biens et valeurs dépendant de la succession de feu M. Théophile Gautier, de la manière suivante

SUITE DE LA PRISEE DU MOBILIER

Dans le salon
où il était procédé en fin de la séance précédente

62° Un tableau, scène flamande, prisé quarante francs, ci 40

63° Une console Louis seize, en bois doré avec tablette en marbre turquin, prisée trente francs, ci 30

64° Un vase en faïence moderne décorée, un vase en faïence arabe, un Ouka incomplet en cristal, prisés ensemble quinze francs, ci 15

65° Deux petits socles en acajou, une figure couchée en plâtre, une figure couchée en cire, sous cylindre, prisés ensemble vingt francs, ci 20

66° Six fauteuils Louis quinze, en bois doré, couverts de soie rouge avariée, prisés cent-vingt francs, ci 120

67° Un piano droit en palissandre de Erard, prisé trois cents francs, ci 300

68° Un escabeau et trois tabourets en bois sculpté, un pliant et une grande table à volettes, en acajou, prisés dix-huit francs, ci 18

69° Une galerie en cuivre et un seau à charbon, prisés cinq francs, ci 5

70° Deux rideaux de fenêtre en damas de laine, rouges doublés en percaline blanche, prisés quinze francs, ci 15

Dans le vestibule au pied de l'escalier

71° Un calorifère en tôle, système Jolly, en cuivre avec tuyau en tôle, prisé dix francs, ci 10

72° Deux cornes de taureau, deux appliques en cuivre repoussé, prisés quinze francs, ci 15

Dans l'escalier

73° Un dessin par Decamps, danse arabe (50) ; un dessin par Chassériau, portrait (51) ; un dessin par G. Boulanger "Scène lyrique" ; un dessin "Rue du Caire" par Marilhat (52) ; un tableau "Portrait de femme" par Tcherwmokof (53) ; un tableau, petit portrait, par Bellel ; un tableau "Sœur de charité" ; une aquarelle "Portrait d'un homme de couleur", le tout prisé ensemble quatre cents francs, ci 400

74° Un dessin "Vue d'Orient" ; une gravure anglaise "Paysage", dans son cadre en bois doré ; une aquarelle par Mme O'Connel (54) ; une aquarelle signée Cabat (55) ; deux aquarelles signées Herst (56) ; une petite étude "Fleurs et papillons", par Philippe Rousseau (57) ; un dessin par Bellel (58) ; un dessin par Brandon "Synagogue d'Amsterdam" (59) ; une aquarelle par Déplechin ; un dessin par Zichy (60) ; un tableau "Paysage" par Français (61) ; un tableau par Bard, "Tête de femme", le tout prisé ensemble trois cents francs, ci 300

75° Deux gravures, imitation de dessin à la plume ; une petite aquarelle signée André ; deux aquarelles signées Wyld (62) ; une planche de bois dessinée par Gustave Doré (63), un dessin au pastel par Matou (64) ; un pastel "Portrait" par Maréchal, de Metz (65) ; un tableau par Lorentz, représentant un joueur d'orgue ; une aquarelle "Portail d'église" par Tyr (66) ; un dessin "Scène italienne" par Hébert (67) ; une gravure, "la Vision de Beethoven", le tout prisé cent francs, ci **100**

76° Un portrait par Henri Monnier (68) ; un dessin par Aligny (69) ; une aquarelle "Frontispice du voyage en Egypte" ; un dessin chinois, sur papier de riz ; une ébauche par Madarasz (70) ; une étude d'Adrien Guignet (71) ; une étude de cheval, signée du monogramme A.H., prisés ensemble quarante francs, ci **40**

77° Un tableau de l'école espagnole, attribué à Antonio Moro, portrait d'un nain, prisé cent francs, ci **100**

78° Un tableau d'origine persane, une danseuse, prisé vingt francs, ci **20**

79° Une sacoche arabe, huit médaillons en plâtre, prisés quatre francs, ci **4**

Au premier étage

Dans la chambre à coucher de M. Théophile Gautier

80° Trois écrans à main, un pied de lampe, une écritoire, le tout prisé trois francs, ci **3**

81° Deux corps de bibliothèque en bois de chêne sculpté, à portes vitrées et faisant retour à angle droit, prisés deux cent soixante francs, ci **260**

82° Une table à pieds tordus en bois de chêne, une table pupitre en chêne ; un coffre carré en chêne, prisés trente cinq francs, ci **35**

83° Deux fauteuils et une chaise en chêne sculpté, couverts en reps rouge, un autre fauteuil Louis quatorze, en bois de chêne et reps, une chaise longue couverte en reps, le tout prisé quatre vingt dix francs, ci **90**

84° Une armoire à linge en bois de chêne, prisée soixante quinze francs, ci **75**

85° Une couchette à colonnes en bois de chêne, un sommier élastique, un sommier de crin, deux matelas, deux couvertures de laine, un traversin, un coussin, une table de nuit en chêne sculpté, rideaux de lit, et huit rideaux et portières en reps grenat, prisés ensemble deux cent soixante dix francs, ci **270**

86° Un petit yatagan garni en argent, un poignard garni en cuivre, estimés quarante cinq francs, ci **45**

Dans la bibliothèque

87° Soixante six volumes reliés, dont œuvres de Shakespeare, Don Quichotte, Masques et Bouffons, Histoire des artistes vivants, Michelet, Goethe, Musset, Gérard de Nerval, le tout prisé quatre vingt francs, ci **80**

88° Soixante dix volumes reliés, dont Sainte-Beuve, La Fontaine, Victor

Hugo, Beaudelaire (sic), Edgar Poe, Balzac, prisés ensemble soixante quinze francs, ci 75

89° Quatre vingts volumes reliés, dont Vasari, Viardot, Musset, Deschanel, Stendhal, prisés soixante francs, ci 60

90° Vingt cinq volumes in-folio, Recueil de costumes, Galerie théâtrale, Atlas et quatre vingts brochures qui sont ouvrages de littérature et autres, le tout prisé soixante dix francs, ci 70

91° Cent soixante volumes brochés, dont Oeuvres de Walter Scott, Histoire de la Révolution et ouvrages de littérature moderne, le tout prisé soixante francs, ci 60

92° Cent soixante quinze volumes brochés, dont Louis Viguier, Mme de Girardin, Touchard-Lafosse et ouvrages de Littérature moderne, le tout prisé cinquante cinq francs, ci 55

93° Soixante volumes reliés, dont Oeuvres de Molière, Homère, Hésiode, André Chénier, Taine, Royer, Houssaye, Voyage à travers l'Amérique du Sud, Michelet, le Nouveau Testament, Histoire de Jules César, Oeuvres de Jehan Fouquet, et autres, le tout prisé trois cent vingts francs, ci 320

94° Cinquante volumes reliés et brochés, dont Virgile, Pline, Juvénal, Ovide, le tout prisé vingt cinq francs, ci 25

95° Quatorze volumes in-folio, demi-reliure anglaise, dont Don Quichotte, La Fontaine, la Sainte-Bible, Milton, la Haute-Savoie, prisés deux cents francs, ci 200

96° Un cheval en cire de Fremiet, une coupe en verre, un face à main, un plat en porcelaine de chine et un vase étrusque, le tout prisé soixante dix francs, ci 70

Dans l'armoire à linge

97° Quinze pièces de garde-robe d'homme, pantalons, gilets, paletots, redingotes et habits en drap, deux chapeaux, cinq paires de chaussures, le tout prisé soixante quinze francs, ci 75

98° Onze chemises, trois caleçons, douze paires de chaussettes, dix mouchoirs, trois gilets de flanelle, le tout prisé trente francs, ci 30

Dans une autre chambre à coucher

99° Deux bouts de table en cuivre, une pelle, une pincette, prisés ensemble dix francs, ci 10

100° Une étude par Théodore Frère, deux tableaux paysages par Martin (73), un tableau religieux par Laugé (74), prisés ensemble vingt cinq francs, ci 25

101° Un tableau "L'Amour et Psyché" par Bonnegrâce (75), un tableau Tête de Christ (76), un tableau Paysage (77), un tableau par Mlle Aïda, un tableau "Sous bois", un tableau de Paul Huet (78), une aquarelle de Wyld (79), le tout prisé quarante cinq francs, ci 45

102° Un pélican en bronze, une boîte à cigares en marqueterie, une figure en bronze, un manche de poignard en agate, trois porte-cigares, un pot à tabac en terre, un vase en corne de rhinocéros (80), le tout prisé dix francs, ci 10

103° Une gravure "Les Noces de Cana", un dessin à la plume par Martin, une lithographie, le tout prisé trente cinq francs, ci 35

104° Une table à manger en acajou, une vieille chaise en bois sculpté, deux fauteuils en bois peint, couverts en reps, le tout prisé cinquante francs, ci 50

105° Un pot à tabac en bois sculpté, prisé cinq francs, ci 5

Dans la salle de bain

106° Une baignoire en zinc, avec entourage en marbre, une tablette en marbre et un vitrail en verres de couleur, prisés ensemble cent francs, ci 100

Dans une chambre

107° Une aquarelle par J. Noël (81), un tableau de l'école française "Nymphes au bain", un portrait d'après Rembrandt, sous verre un dessin par Francesco (82), prisés ensemble soixante francs, ci 60

108° Une chaise en bois noir, une table de jeu en acajou, prisés dix huit francs, ci 18

Dans l'atelier au deuxième étage

109° Un pastel par Lanoue (83), un tableau "Suzanne au bain", un tableau "Nymphe et Satyre", un autre tableau de Bonnegrâce "L'Amour et Psyché" (84), prisés ensemble quarante cinq francs, ci 45

110° Deux aquarelles par Valerio (85), deux dessins par Hébert (86), prisés ensemble deux cents francs, ci 200

111° Un dessin "L'Amour et Psyché" par Bonnegrâce (87), un dessin par Giraud (88), un dessin par Marchal (89), un dessin et un petit tableau par Valerio (90), un grand dessin "Paysage" par André (91), deux tableaux copiés d'après Velasquez, le tout prisé trente francs, ci 30

112° Un dessin "Guerrier tartare" par Yvon (92), un tableau "Paysage" par Leleu (93), prisés cent francs, ci 100

113° Un tableau par Bodmer (94), deux études par Valerio (95), un tableau par Bonnegrâce (96), un paysage par Herst (97), un tableau paysage (98), le tout prisé trente francs, ci 30

114° Un grand fauteuil couvert en moleskine, un fauteuil Louis quinze en bois peint, couvert en reps, un tapis de foyer, le tout prisé cinquante cinq francs, ci 55

115° Un coucou allemand et deux figurines en bronze, prisés ensemble trente francs, ci 30

116° Une armoire formant bibliothèque et meuble à tiroirs, en chêne et sa-

pin, garnissant une partie de la pièce, prisée quatre vingt francs, ci 80

Dans cette armoire

117° Environ mille gravures, lithographies, eaux-fortes et photographies, dont quelques unes en mauvais état, prisées ensemble trois cents francs, ci 300

118° Cent cinquante volumes reliés, ouvrages divers, de littérature ancienne, cent soixante volumes brochés, ouvrages de littérature moderne, prisés ensemble cinquante cinq francs, ci 55

119° Environ quatre cents brochures, qui sont ouvrages divers et livraisons, le tout prisés soixante francs, ci 60

Dans une chambre lambrissée

120° Une couchette en fer, avec sommier élastique, un matelas, une toilette en bois peint, à dessus de marbre, un calorifère en tôle, le tout prisé trente et un francs, ci 31

121° Dix neuf dessins et quatorze tableaux, tous avariés, prisés avec une toile de Verdier (99) soixante francs, ci 60

122° Deux cartons : Gemmes et Joyaux de la couronnes, huit cartons de gravures et lithographies, sept cartons de photographies, quatre albums de gravures et eaux-fortes de Bodmer, un carton de Vierges de Raphaël, le tout en mauvais état, prisé soixante dix francs, ci 70

123° Une montre en argent, une grande chaîne de gilet en or, avec clé en or, prisés ensemble deux cents francs, ci 200

Total de la prisée du mobilier faite en la présente séance : cinq mille deux cent douze francs, ci 5.212

Le mobilier prisé dans la séance précédente est d'une valeur de sept mille neuf cent quatre-vingt quatorze francs, ci 7.994

Ce qui porte la valeur totale du mobilier à treize mille deux cent six francs, ci 13.206

Il a été vaqué à tout ce que dessus depuis la d. heure de une heure jusqu'à six heures du soir, par double vacation. Ce fait, tous les objets inventoriés et ceux restant à l'être sont du consentement de toutes les parties, demeurés à la garde et possession de Mlle Emilie Gautier, à ce présente, qui le reconnaît et s'en charge pour en faire la représentation quand et à qui il appartiendra.

Et la vacation pour la continuation du présent inventaire a été remise à un jour qui sera ultérieurement fixé.

Après lecture faite, les parties et le commissaire-priseur ont signé avec les

notaires, sous toutes réserves respectives et de droit.

Zoé Gautier
(Emilie) Gautier
Louise Gautier
Estelle Gautier
Emile Bergerat
Catulle Mendès
Escribe
Duplan (?)
Théophile Gautier
Fovard

Et le quatorze janvier mil huit cent soixante douze (49 bis), à midi,

Dans l'étude de Me Fovard, notaire, boulevard Haussmann, 94, les papiers de la succession de feu M. Théophile Gautier ont été transportés du consentement des parties.

En conséquence de l'ajournement amiable à ces jour, lieu et heure pris d'un commun accord entre les parties, il va être, par Me Fovard et Me Mégret, soussignés, procédé à la continuation de l'inventaire des biens et valeurs dépendant de la succession de feu M. Théophile Gautier, ès mêmes requêtes, présence et qualités qu'en la vacation qui précède, à l'exception du commissaire-priseur, dont la mission est terminée et qui s'est retiré.

SUITE DE LA PRISEE DU MOBILIER

Les parties déclarent qu'en outre des objets mobiliers dont la prisée précède, il existait encore divers objets qui se trouvaient entre les mains de M. Haro, expert à Paris, rue Bonaparte n°20, et dont le détail va suivre.

Ces objets sont :

1° Deux bronzes, ours et lion par Barye (100), estimés seize francs, ci **16**

2° Deux groupes d'animaux en bronze, par Rouillard (101) et Fremiet (102), estimés douze francs, ci **12**

3° Deux vases en porcelaine de Chine (103), estimés cinquante francs, ci **50**

4° Deux vases en porcelaine de Sèvres dure (104), estimés deux cents francs, ci **200**

5° Deux bronzes : mouton par Bonheur (105) et taureau par Clésinger (106), estimés quinze francs, ci **15**

6° Un bronze, Lucius Verus par Christophe (107) **20**

7° Et une pièce de surtout de table en argent (108), estimée cent dix francs, ci **110**

Total de l'estimation donnée aux objets dessus : quatre cent vingt-trois francs, ci **423**

La prisée du mobilier inventorié dans les deux premières séances du présent inventaire s'élevant à treize mille deux cent six francs, ci **13.206**

La valeur totale s'en trouve portée à treize mille six cent vingt-neuf francs, ci **13.629**

En cet endroit, les parties ont fait observer que c'est à tort et par erreur, si, dans le mobilier de feu M. Gautier, on a compris sous le n°67 un piano droit en palissandre, de Erard attendu qu'il appartient à Mme Ernesta Grisi, demeurant à Paris rue Geoffroy Marie, n°10.

La valeur attribuée à ce piano étant de trois cents francs, ci **300**

Le montant total de la prisée du mobilier se trouve réduit à treize mille trois cent vingt-neuf francs, ci **13.329**

ANALYSE DES PAPIERS

Cote première - Une pièce

Contrat de mariage de M. et Mme Mendès

La pièce unique de cette cote est l'expédition représentée par M. et Mme Mendès de leur contrat de mariage, reçu par Me Fovard, soussigné, et son collègue, notaires à Paris, le onze avril mil huit cent soixante six, enregistré et duquel il résulte qu'en considération du mariage, M. Théophile Gautier a constitué en dot à la future épouse sa fille, un trousseau de la valeur de mille francs, composé d'habits, linges et hardes, à l'usage de la donataire, qui devaient lui être remis la veille de son mariage, dont la célébration vaudrait quittance.

Cette pièce a été, à l'instant, retirée par M. et Mme Mendès.

Cote deuxième. Dix sept pièces

Renseignements relatifs aux droits d'auteur

Les deux premières pièces de cette cote sont note et reçu relatifs aux comptes existant entre M. Théophile Gautier père et la librairie de Charpentier, éditeur d'une partie de ses ouvrages, demeurant à Paris, quai du Louvre, n°28, et desquelles il résulte qu'au jour de son décès, M. Théophile Gautier

se trouvait, compensation faite entre les articles portés à l'actif et au passif de son compte, redevable à son éditeur d'une somme de quinze cent vingt et un francs dix centimes, et que, depuis cette époque, M. Charpentier a remis à M. Théophile Gautier fils une nouvelle somme de quinze cent francs, pour le compte de la succession.

La troisième est lettre missive de MM. Lévy frères, éditeurs à Paris, rue Auber, n°2, place de l'Opéra, de laquelle il résulte qu'au jour de son décès, M. Théophile Gautier était créancier de son éditeur d'une somme de quatre cent cinquante francs, montant de la balance de son compte, - et que MM. Michel Lévy frères réclamaient la remise d'un manuscrit comportant la matière d'un volume et contenant Mlle Daphné de Montbriand, plus deux nouvelles.

La quatrième est une lettre missive de M. Hachette, éditeur à Paris, boulevard Saint-Germain, 79, et la cinquième de M. Hetzel, éditeur à Paris, rue Jacob, 18, desquelles il résulte que les comptes du défunt avec eux se balançaient exactement au jour de son décès.

La sixième est lettre missive de M. Rollot, agent général de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, à Paris, rue du faubourg Montmartre, n°17, de laquelle il résulte que le compte de M. Théophile Gautier s'élevait au huit novembre dernier, à deux cent cinq francs quatorze centimes.

Les deux suivantes sont lettre et note de M. Emmanuel Gonzalès, délégué du Comité d'administration de la Société des Gens de Lettres, établie à Paris, rue Geoffroy Marie, 5, desquelles il résulte que le compte du défunt s'élevait au trente septembre dernier à cinquante francs vingt-trois centimes.

La neuvième est lettre de M. Peragallo, agent général de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, établie à Paris, rue Saint-Marc, n°30, en date du quatre novembre dernier, contenant réclamation d'une somme de deux cents francs que M. Gautier aurait reçue en avance sur ses droits.

La dixième est lettre de M. Marc, directeur du journal "L'Illustration", à Paris, rue de Verneuil, 22, en date du dix sept décembre dernier, contenant réclamation d'une somme de deux cent vingt francs cinq centimes, montant de diverses avances faites au défunt.

Les deux suivantes sont lettre de M. Patural, administrateur du journal "Le Bien Public" à Paris, rue Coq Héron, 5, en date du douze novembre dernier, et un exemplaire du journal "Le Bien Public" en date du mercredi six novembre dernier, contenant insertion du dernier article écrit par M. Théophile Gautier et pouvant servir de renseignements au sujet des droits dus à sa suc-

cession par ce journal.

Les cinq suivantes sont notes et pièces sur papier libre pouvant servir de renseignements.

Toutes ces pièces ont été cotées et paraphées par led. Me Fovard et par lui inventoriées sous la présente cote deuxième.

Les comparants déclarent à titre de renseignements pour la perception des droits d'auteur dus à M. Théophile Gautier père ou à sa succession :

1° Que M. Théophile Gautier a édité chez MM. Michel Lévy frères, notamment les ouvrages intitulés : Loin de Paris, Constantinople, Salon de 1855, Les Grotesques, Le Panthéon de Chenavard, le Beau dans l'art de Topffer, La Céramique, Schakespeare (sic) aux Funambules, La Vie de Marilhat, Les Lettres de Munich.

2° Chez Hetzel, Le Magnétisme, Avatar, La Jettatura, Le Haschich (réimprimés dans Romans et contes), Art et théâtre en France.

3° Chez Hachette, notamment Italia, Caprices et zigzags, Le Roman de la modie, (cédé depuis à Charpentier), Militona.

4° Chez Lemaire, notamment Ménagerie intime.

5° Chez Delavigne Tra los montes, Larme du diable, la Comédie de la mort, les Roués innocents, Militona (repris depuis par Hachette), Deux Etoiles.

6° Chez Brandus, Struensée

7° Chez Charpentier, Mlle de Maupin, les Ecoles du Louvre, Le Capitaine Fracasse, Le Roman de la momie.

8° Chez Poulet-Malassis, Les Etudes sur Balzac

9° Chez Jacotet Bourdilliat et compagnie, le Théâtre bleu (réimprimé dans le Théâtre).

10° Chez Lecou, De Paris à Venise (repris dans Italia, Nouvelles, romans, etc...)

11° Chez Didier, le Voyage en Turquie, Grèce, Afrique

12° Chez Aymot, Saint Pétersbourg

13° Chez Gide, les Trésors d'art de la Russie (inachevé)

14° Chez Lacroix, une notice sur le Louvre

15° Chez Barberet, le Tricorne enchanté.

Qu'ils ignorent l'état exact des comptes pouvant exister entre le défunt et Delavigne, Poulet Malassis, Brandus, Jacotet Bourdilliat et compagnie, Lecou, Didier, Amyot, Gide, Lacroix et Barberet ; mais ils pensent que tous ces comptes sont aujourd'hui réglés.

Et qu'au surplus, peu de temps avant son décès, M. Théophile Gautier avait autorisé la librairie Charpentier alors dirigée par M. Georges Auguste Charpentier, libraire-éditeur, demeurant à Paris, quai du Louvre, 28, à impri-

mer et réimprimer pendant tout le temps fixé par les lois régissant la propriété littéraire : tous les différents ouvrages de sa composition faisant alors partie de la Bibliothèque Charpentier, et tous ceux de ses écrits épars dans des journaux, des revues ou autres publications, ainsi que tous ses livres précédemment publiés en volumes et qui étaient alors libres d'engagements envers d'autres éditeurs ; et enfin, tous ceux de ses ouvrages parus jusqu'alors en volumes et se trouvant alors en possession d'autres éditeurs, au fur et à mesure de l'expiration des traités faits avec eux ; et lui avait cédé, en outre, par préférence à tous autres, le droit exclusif de racheter leurs droits sur les ouvrages par lui faits à tous ceux qui auraient des droits sur eux, et cela avant l'expiration des traités alors en cours d'exécution, les substituant ainsi dans tous les droits de M. Théophile Gautier vis-à-vis de ses éditeurs, le tout, à la charge de payer une somme uniforme de quarante centimes par chaque volume tiré dans le format de la bibliothèque, ou le dixième du prix annoncé au public pour chaque volume de tout autre format, sauf sur les exemplaires dits de main de passe-double, avec convention expresse entre M. Gautier et son cessionnaire que ce dernier devrait, durant toute la vie de son cédant, lui servir un minimum de six mille francs par an, soit cinq cents francs par mois, pendant toute la durée de sa vie.

Que par suite, tous droits sur des réimpressions ou nouvelles éditions des ouvrages de M. Gautier appartiendraient à M. Charpentier, sauf en ce qui concerne l'exécution des conventions que M. Gautier aurait pu faire avant son décès.

Et que le prorata du minimum de droits de cinq cents francs par mois que M. Charpentier devait faire tenir à M. Gautier se trouve compris dans le compte ci-dessus établi.

Cote troisième. Cinq pièces

Loyers de la maison rue de Longchamps à Neuilly

Les cinq pièces de cette cote sont autant de quittances des loyers que M. Gautier devait pour le pavillon qu'il occupait rue de Longchamps n°32, et qui appartenait ainsi qu'on l'a dit, à Mme veuve Achard. La dernière de cette quittance est celle du terme de loyer échu le premier octobre mil huit cent soixante et onze.

Toutes ces pièces ont été cotées et paraphées par led. Me Fovard et par lui inventoriées sous la présente cote troisième.

Les comparants déclarent que les loyers de cette maison sont dus, sur le pied de quatorze cents francs par an, depuis le premier octobre mil huit cent soixante et onze, jusqu'à ce jour.

Déclarations

Les parties déclarent :

sur l'actif :

Qu'il existait en deniers comptants, au décès de M. Théophile Gautier, une somme de quatre cents francs

Et qu'il n'est pas, à leur connaissancme, qu'il dépende de la succession aucun autre actif que celui résultant des indications contenues au présent inventaire.

sur le passif :

Qu'il est réclamé : Par Me Moussard, demeurant à Paris, rue Folie Méricourt, n°96, propriétaire d'une maison rue de Beaune 12, où M. Gautier a occupé un logement pendant le siège de Paris, la somme de deux cent trente six francs, montant de deux billets échus, souscrits à son profit en paiement de loyers, ci **266**

Par M. Leclerc, menuisier, la somme de cent francs, montant d'un effet de pareille somme, souscrite au profit de M. Moussard, susnommé, en paiement des loyers de l'appartement dont il s'agit, à l'échéance du dix novembre dernier, ci **100**

Et celle de neuf francs soixante-quinze centimes, frais du protet de cet effet par Grosmiller, huissier à Paris, **9,75**

Par M. Cocheux, marchand de vins à Pouilly-sur-Loire, celle de trois mille quarante sept francs, prix de fournituree, **3047**

Par M. Husson, jardinier à Neuilly, celle de huit cent quatorze francs cinquante-cinq centimes pour travaux de son état, ci **814,55**

Par M. Boivière, chemisier à Paris, rue de Castiglione, 10, celle de deux cent quatre-vingt huit francs, pour fournitures, **288**

Par M. Debrousse, tonnelier à Neuilly, cinquante cinq francs dix centimes, ci **55,10**

Par M. Pourchaires, bottier, avenue de Neuilly, 151, à Neuilly, quatre-vingt neuf francs cinquante centimes, ci **89,50**

Par M. Pégorier, marchand de charbon, rue de Longchamps, n°11 à Neuilly, soixante dix sept francs soixante quinze centimes, ci **77,75**

Par M. Bucicherd, boulanger à Neuilly, avenue de Neuilly, 169, une somme de cent soixante francs, **160**

Par M. Bourgeois, boucher à Neuilly, avenue de Neuilly, 183, une somme dont ils ne peuvent préciser le montant (de deux cent quarante francs), **180**

Par M. Girault, loueur de voiture de remise à Neuilly, avenue de Neuilly 185 et 187, quatre cent trente deux francs et soixante-cinq centimes, ci **432,65**

Par M. Saunier, épicier à Neuilly, trente cinq francs, ci **35**

Par M. Delpech, tapissier à Neuilly, avenue du Roule, 25 bis, une somme

de six cent quinze francs quatre-vingt quinze centimes, ci 615,95

Par M. Pigalle-Buisson, tailleur à Paris, rue Saint-Marc, 18, une somme de neuf cent vingt cinq francs, ci 925

Par M. Paillard, marchand de calorifères à Paris, rue de Rougemont 4, vingt quatre francs, ci 24

Par le docteur Seymourd, dentiste, pour soins, trois cents francs, ci 300

Par M. Maxime du Camp, pour argent prêté, cinq cents francs, ci 500

Par M. Millot, pharmacien à Neuilly, avenue de Neuilly, n°162, une somme de deux cent quatre francs cinq centimes, ci 204,05

Par M. Haro, expert sus-nommé, une somme de mille francs pour prêt et une somme d'environ deux cent cinquante francs pour avances diverses, s1250

Par M. Renaudie, tailleur à Paris, rue de Beaune 12, pour travaux et fournitures, quarante neuf francs, ci 49

Et par Mme Thévenot, blanchisseuse, même rue et numéro, sept francs, ci 7

Ensemble, neuf mille cinquante francs trente centimes, ci 9050,30

Les frais funéraires ont été acquittés avec des fonds remis à cet effet par M. le Ministre de l'Instruction publique, jusqu'à concurrence de mille francs, et pour le reste sur les quinze cents francs par lui reçus de M. Charpentier, et au sujet desquels il aura des comptes à rendre.

A l'appui de leurs déclarations, les comparants ont représenté aux notaires soussignés pièces qui ont été cotées et paraphées par Me Fovard, pour former la présente cote quatrième et dernière.

Il a été vaqué à tout ce que dessus depuis lad. heure de midi jusqu'à celle de six par double vacation.

Ce fait, ne se trouvant plus rien à faire, dire, comprendre ni déclarer au présent inventaire, il est demeuré clos, à la réquisition de toutes les parties, après que Mlle Emilie Gautier a eu prêté serment es mains des notaires soussignés d'y avoir bien et fidèlement déclaré, représenté et fait comprendre tout ce qui à sa connaissance dépend de la succession de feu M. Théophile Gautier, sans avoir rien pris, caché ni détourné, vu ni su qu'il ait été rien pris, caché ni détourné par qui que ce soit, directement ou indirectement.

Tous ces objets compris au présent inventaire sont du consentement de toutes les parties demeuré en la garde et possession de M. Th. Gautier fils, qui le reconnaît et s'en charge pour en faire la représentation quand et à qui il appartiendra.

Et, sous toutes nouvelles protestations et réserves respectives et de droit, les parties ont signé avec les notaires après lecture.

(Emilie) Gautier
Catulle Mendès
Théophile Gautier
Zoé Gautier
Louise Gautier
Estelle Gautier
Emile Bergerat
Duplan (?)
Fovard

Enregistré à Paris le vingt quatre janvier 1873 7°B

Reçu sept francs vingt centimes. **Fr 92,40** ce

NOTES

0. F. Fovard exercera sa charge du 14 avril 1884 au 15 mai 1885.

1.Comme tous les actes notariés, cet inventaire est établi sur papier timbré : 1 f 50, 2 f 10 en sus. Chaque page est signée dans la marge et/ou en bas par tous les témoins. En bas de chaque page, est faite la somme provisoire atteinte par les objets évalués, somme reportée en haut de la page suivante.

2. N°47 Tête de lévrier, n°48 Tête de griffon et n°49 Lévriers russes du Catalogue de la vente de la "Collection de Théophile Gautier", les 14, 15 et 16 janvier 1873

3. N°88 Prunes et n°89 Roses de la Malmaison
4. N°86 Oiseaux morts
5. N°30 Branche de lilas
6. N°2 Pivoines
7. N°37 Bouquet de roses sur fond d'or par de Ghequier
8. N°11 Jeune paysan des Abruzzes, ou n°13 ? Paysan de la campagne de Rome
9. N°81 Tête de femme
10. N°21 Jeune fille endormie
11. N°52 Paysage italien, ou 53 Paysage, vue prise dans le Gard
12. N°43 Paysage
13. N°61 ? Le Bac par A. Leleux
14. N°34 Vue prise en Afrique
15. N°83 et 83 bis
16. N°80 Jésus et Madeleine
17. N°10 Pasqua Maria
18. N°24 Lady MacBeth
19. N°74 Les Chèvres dans les vignes
20. N°26 Vue prise en Orient. Paysage avec figures
21. N°5 Diane au repos
22. N°87 Paysage, clairière de forêt, clair de lune
23. N°137 Combat de coqs, dessin mine de plomb
24. N°36 Panthère noire à l'affût

25. N°44 Les trois grands poètes tragiques grecs
26. N°25 Combat du Giaour
27. N°33 Tribu arabe s'exerçant au tir
28. N°91 La Tourmente par Ad. Schreyer
29. N°55 Une allée de chênes verts, vue prise dans le jardin Boboli
30. N°104, sans nom d'auteur
31. N°50 Vue de Venise et N°51 Vue de Venise
32. N°76 Danse de gnomes
33. N°39 Paysage
34. N°99 Le Printemps
35. N°64 Vieille femme à la chaufferette, attribuée à Lépicié
36. N°20
37. N°4 Faust, Wagner et le Barbet, par Ballue
38. N°84
39. N°38 Pifferrari couchés dans une grange
40. N°59 Muletiers espagnols par Adolphe Leleux, ou n°60 Paysan espagnol par Armand Leleux
41. N°93 Femmes niçoises et N°94 Nazarena
42. N°31 Pétunias et pensées
43. N°56 L'Oiseau mort
44. N°54 Jeune Mauresque
45. N°79 Entrée de forêt, paysage
46. N°11 ou n°13, voir note 8
47. N°101
48. N°164 Jamina n'ait Saïd
49. N°189 ? Biskri, porte-faix algérien, par M. Meusnier
49 bis. Il s'agit manifestement d'une erreur pour mille huit cent soixante-treize
50. N°126 Danse d'Albanais, fusain et pastel
51. N°121 Portrait de femme tenant un coffret
52. N°156 Vue de la place de l'Eskebieh, au Caire
53. N°92 Portrait de femme par Tchoumakoff
54. N°162 Copie d'après un maître italien, aquarelle
55. N°119 Paysage et ruisseau
56. N°145 Le Héron, n°146 Paysage, environs de Scheveningen ou n°147 Bords du Lac d'Annecy
57. N°85
58. N°111 Paysage et Lac des Vosges ou n°112 Le Château du souvenir
59. N°118
60. N°179 Les Déterreurs de morts
61. N°32 Le bas Meudon, paysage
62. N°174 Fontaine près d'Alger, n°175 Une Rue à Alger, ou n°176 Vue de l'Ile Saint-Georges à Venise
63. N°133 Les Archanges, bois pour la Bible
64. N°158 La Danse des Aïssaouas
65. N°160 Mousquetaire
66. N°169 Portique de l'église Saint-Michel
67. N°141 ? Clementina
68. N°159 Portrait de l'auteur
69. N°109 Paysage, dessin à la plume

70. N°70 ? Mort de Ladislas Huniadi
71. N°139 Etude pour le festin de Balthasar
72. N°103 Danseuse, peinture persane, sans nom d'auteur
73. N°67 Paysage, lisière de bois, n°68 Paysage, sous-bois ou n°69 Paysage, clairière de forêt
74. N°58 Sainte-Elisabeth de Hongrie, esquisse par Laugée
75. N°15
76. N°106 Tête de Christ, copie, sans nom d'auteur
77. N°107 ? Paysage, étude, sans nom d'auteur
78. N°40 Paysan berrichon
79. Voir note 62
80. N°102 Corne de rhinocéros sculptée
81. N°161 La Place du marché à Nuremberg
82. N°134 Paysage, environs de Naples, mine de plomb
83. N°151 Palais des Césars à Rome
84. Voir note 75
85. N°171 Tsigane et n°173 Musiciens et tsiganes
86. N°142 Tête d'Italienne, n°143 Cervarole à la fontaine, ou n°144 La Perle Noire
87. N°115
88. N°138 Intérieur de caravansérail
89. N°55 Etude pour la foire aux servantes
90. N°96 Tsigane, et n°170 Dessin d'après un maître italien ou n°172 Nazarena
91. N°110 Paysage, bouquet d'arbres, avec figures et animaux, dessin sur papier bleu gris
92. N°178
93. Voir note 13
94. N°9 Vue prise dans la forêt de Fontainebleau
95. N°95 Tête d'étude, femme et voir note 41
96. N°12 Jupiter et Antiope, ou n°14 Toilette de Vénus ?
97. Voir note 56
98. Voir note 77
99. N°97 Fruits et légumes, nature morte, ou n°98 Saint Jérôme
100. N°182 et n°183
101. N°191 Chien et chat
102. N°187 Chevaux de halage
103. N°196 Deux vases en porcelaine de Chine, montés en bronze
104. N°197 Deux grands vases de Sèvres forme étrusque, fond bleu, amours chassant, peints et décorés par Humbert, monture en bronze
105. N°184
106. N°186 Taureau romain
107. N°192
108. N°188 Vénus sortant des flots, pièce d'orfèvrerie en argent.

BIBLIOGRAPHIE

CRITIQUE

BUCZENOWSKI Joann Marie : *Art et nature in "Mlle de Maupin" and "A rebours"*, thèse of University of Virginia, 1985 in *Dissertation Abstracts International*, vol. 46, n°6, décembre 1986, 2175-2176.

CHAMBERS Ross : *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France : Gautier, Hugo, Nerval, Baudelaire, Flaubert*, Corti 1987.

CLAUDON Francis : *Variations sur le Carnaval de Venise*, in *Transpositions...* 23-28, Toulouse 1986.

DROUART-FISKE Michèle de : *Romantic irony and T.G.*, in *Dissertation Abstracts International*, vol. 47, n°5, Novembre 1986, 1741-A.

FERNANDEZ SANCHEZ Carmen : *Lo fantastico y lo humoristico "Spirite, nouvelle fantastique" de Théophile Gautier* in *Estudios de lengua y literatura francesca*, université de Cadix, 1987.

FERNANDEZ SANCHEZ Carmen : *Humor e ironia en la obra de Théophile Gautier* in *Pentalfa microediciones*, Oviedo, 1988

GHIGO Rosa Bezzola : *Un motivo de revival.* Il Giardino del XVII secolo nel "Capitaine Fracasse", in *La Letteratura e i giardini*, 363, 375.

GODFREY Sima : *Lending and hand : Nerval,Gautier, Maupassant and the fantastic*, in *The Romantic Review*, janvier 1987, 74-83.

HOLLINGSWORTH-DEUDON Eric : *"Mademoiselle de Maupin" rescapée de la censure orléaniste*, in *Les Amis de Flaubert*, n°66, mai 1985, 18-24.

LASPEYRES Isabelle : *La Musique populaire espagnole à travers le "Voyage en Espagne"*, in *L'Education musicale*, janvier 1987, 10-15.

LLOYD Rosemary-H. : *Speculum amantis, speculum artis : the seduction*

of Mlle de Maupin, in *Ninetheen-Century French Studies* Fall/Winter 1986-1987, 77-86.

PINTO Maria Cecilia de : *A destruiçào do irreal : de G. a Aluisio de Azevedo*, in *Lingua e Literatura*, Université de Sao Paulo, v 14, 1985-1987, 39-47.

SCOTT Clive : *A question of syllabes. Essay in XIXthe-century French verse, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Mallarmé, Laforgue* in *Cambridge Studies in French*, Cambridge University Press 1986.

WHYTE Peter : *Esthétique du roman-feuilleton de 1848 : le cas de "Partie carrée"*, in *La Chouette*, 18, 1987, Birbeck College, University of London.

EDITIONS

Correspondance générale de Théophile Gautier tome IV (1849-1851), Droz, Genève, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine, Andrew Gann et Marie-Hélène Girard.

Le Roman de la Momie, illustré par Alexandre Lunois, Gallimard 1987, Folio Junior 465.

SOUS PRESSE

Correspondance Générale de Théophile Gautier, tome V (1852-1853), éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine et Andrew Gann, à paraître chez Droz au printemps 1989.

INFORMATIONS

Le colloque "L'Orient de Théophile Gautier", accompagné d'une exposition, initialement prévu en novembre 1989, n'aura vraisemblablement lieu qu'en avril ou mai 1990. Il se tiendra au Château de Monte-Cristo, à Marly. Toute proposition de communication et toute initiative doivent être communiquées à Claudine Lacoste, Université Paul Valéry, B.P.5043 - 34032 Montpellier cedex, ou à Pierre Laubriet, 10 rue Pierre Boissier - 34070 Montpellier.

ASSEMBLEE GENERALE

La dixième Assemblée Générale s'est tenue le 14 octobre 1988 à 17 heures 30. Bernard Masson, retenu par d'autres obligations impératives, n'a pu nous recevoir à la Fondation Deutsch de la Meurthe. L'Assemblée s'est donc tenue exceptionnellement cette année au lycée Camille Sée, 19 rue Léon Lhermitte - Paris XVe.

Etaient présents : MMes Ubersfeld, Senninger et Lacoste, MM. P. Ziegler, M. Delporte, J. Savalle et P. Laubriet.

S'étaient fait excuser : Mmes Ambrière, Schapira, Cassabaloglou et Girard, M.P. Berthier, Castex, Favre et Miquel.

RAPPORT MORAL

- **Vie de la Société :** elle continue à être marquée par la stabilité, avec deux nouvelles adhésions. Cette année encore, beaucoup d'adhérents attendent la lettre de rappel pour acquitter leur cotisation annuelle, mais leur fidélité est acquise à la Société. Le *Bulletin* continue à se vendre très régulièrement au numéro.

- **Activités.** La publication du *Bulletin* reste une préoccupation essentielle.

La préparation du Colloque "L'Orient de Théophile Gautier" a commencé. Grâce à M. Fontaine, la Société a obtenu l'accord et la collaboration active de la Société des Amis d'Alexandre Dumas, ce qui permet d'envisager la tenue du colloque et de l'exposition qui l'accompagnera au Château de Monte-Cristo à Marly.

L'enregistrement des poèmes de Théophile Gautier mis en musique qui devait accompagner le colloque "Théophile Gautier et la musique" prend forme. Grâce aux efforts d'A. Gann et malgré les difficultés matérielles et financières, une quinzaine de mélodies vont être enregistrées au Canada par un soprano professionnel, et la cassette pourra être diffusée.

RAPPORT FINANCIER

Les comptes sont établis du 1er novembre 1987 au 1er octobre 1988.

Recettes	
Solde au C.C.P.	27.896,37
Subvention du Centre National des Lettres pour le N°9	8.000,00
Cotisations des membres français	2.620,00
Cotisations des membres étrangers	2.945,78

Cotisations des bibliothèques	1.210,71
Vente du n° en librairie	7.687,00
Vente du n° à des particuliers	975,00
Total	**51.334,86**

Dépenses	
Bulletin n°9	20.704,95
Papeterie	105,00
Tenue de compte	5,00
Total	**20.814,95**

La comptabilité est donc équilibrée. Il faut tenir compte du fait que dans les recettes figure toujours la subvention de 10.000 F allouée par la DCRI pour l'enregistrement de la cassette musicale ; cette somme va être employée dans les jours qui viennent. Le devis pour l'impression du Bulletin N°10 est de 20.000 F. La Société demande une nouvelle subvention au Centre National des Lettres.

QUESTIONS DIVERSES

L'organisation du Colloque "L'Orient de Théophile Gautier" a été le centre des discussions. Le choix du lieu, le Château de Monte-Cristo, offre l'avantage du pittorresque et de l'adéquation au thème du colloque. Les inconvénients - problèmes d'accès - sont loin d'être insurmontables, d'autant que la Société des Amis d'Alexandre Dumas dispose d'une intendance fort bien organisée. L'exposition qui accompagnera le colloque pose également des problèmes. Il est fait appel à toutes les initiatives et à toutes les bonnes volontés, tant pour l'offre des œuvres et des objets exposés que pour l'organisation matérielle de l'exposition. La date du colloque, initialement prévue en septembre 1989, sera vraisemblablement reportée au printemps 1990, essentiellement pour échapper à la vague des colloques de 1989 qui célèbreront le bicentenaire de la Révolution française.

Le montant des cotisations annuelles a été reconduit sans modification.

NOUVELLES ADHESIONS

Jacques Lardoux, Maria Teresa Puleio.