

BULLETIN
DE LA SOCIÉTÉ
THÉOPHILE GAUTIER

publié avec le concours
du Centre National des Lettres

THE
MAGAZINE
OF THE
ROYAL CANADIAN MOUNTED POLICE
VOLUME 10 NUMBER 1
1968

SOCIETE THEOPHILE GAUTIER

Président d'Honneur : René JASINSKI †

Président : Pierre LAUBRIET

Vices Présidents : Bernard MASSON, Pierre MIQUEL

Secrétaire : Claudine LACOSTE

Siège Social

Université Paul Valéry

B.P. 5043

34032 MONTPELLIER - FRANCE

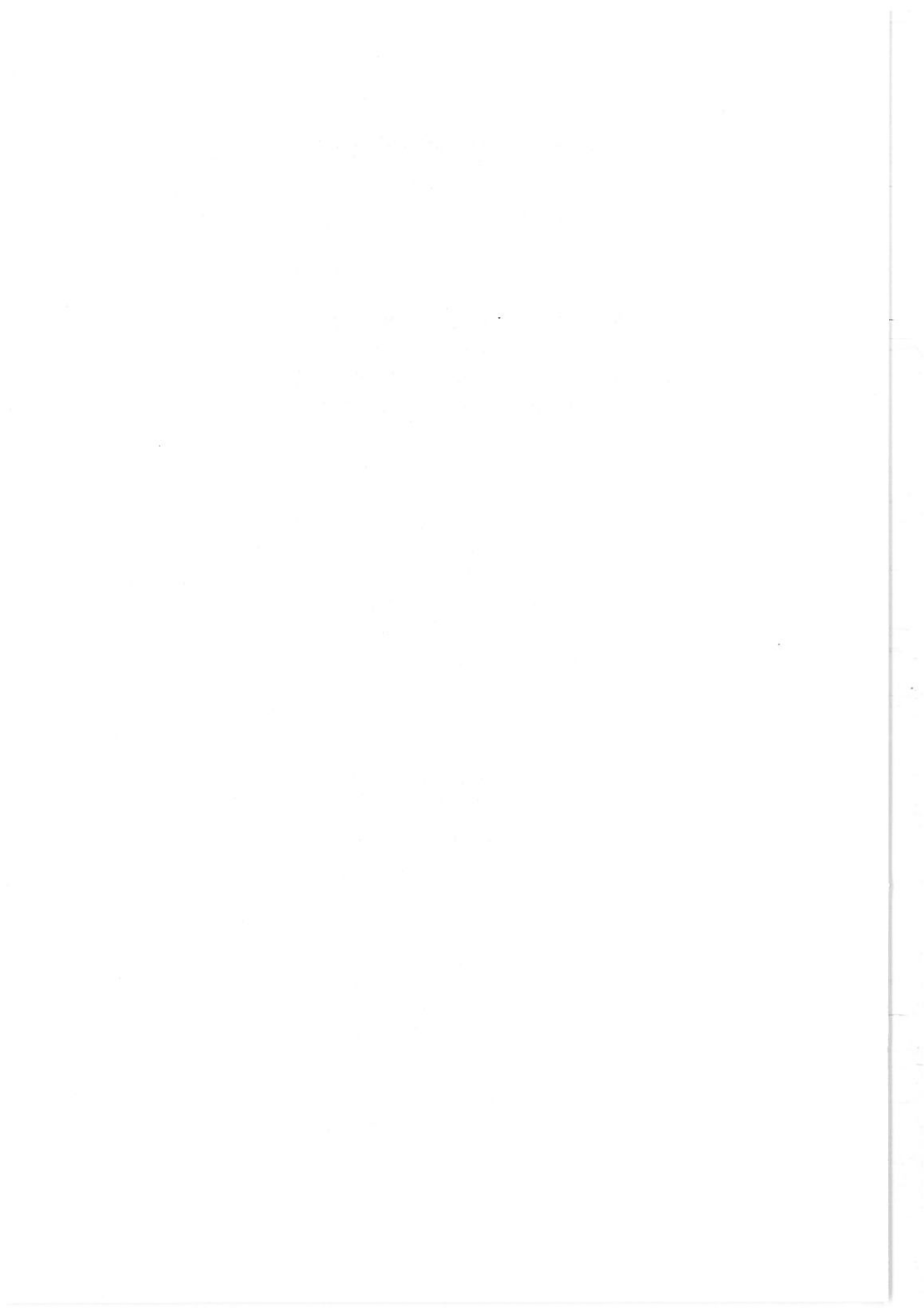
Compte Courant Postal

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.

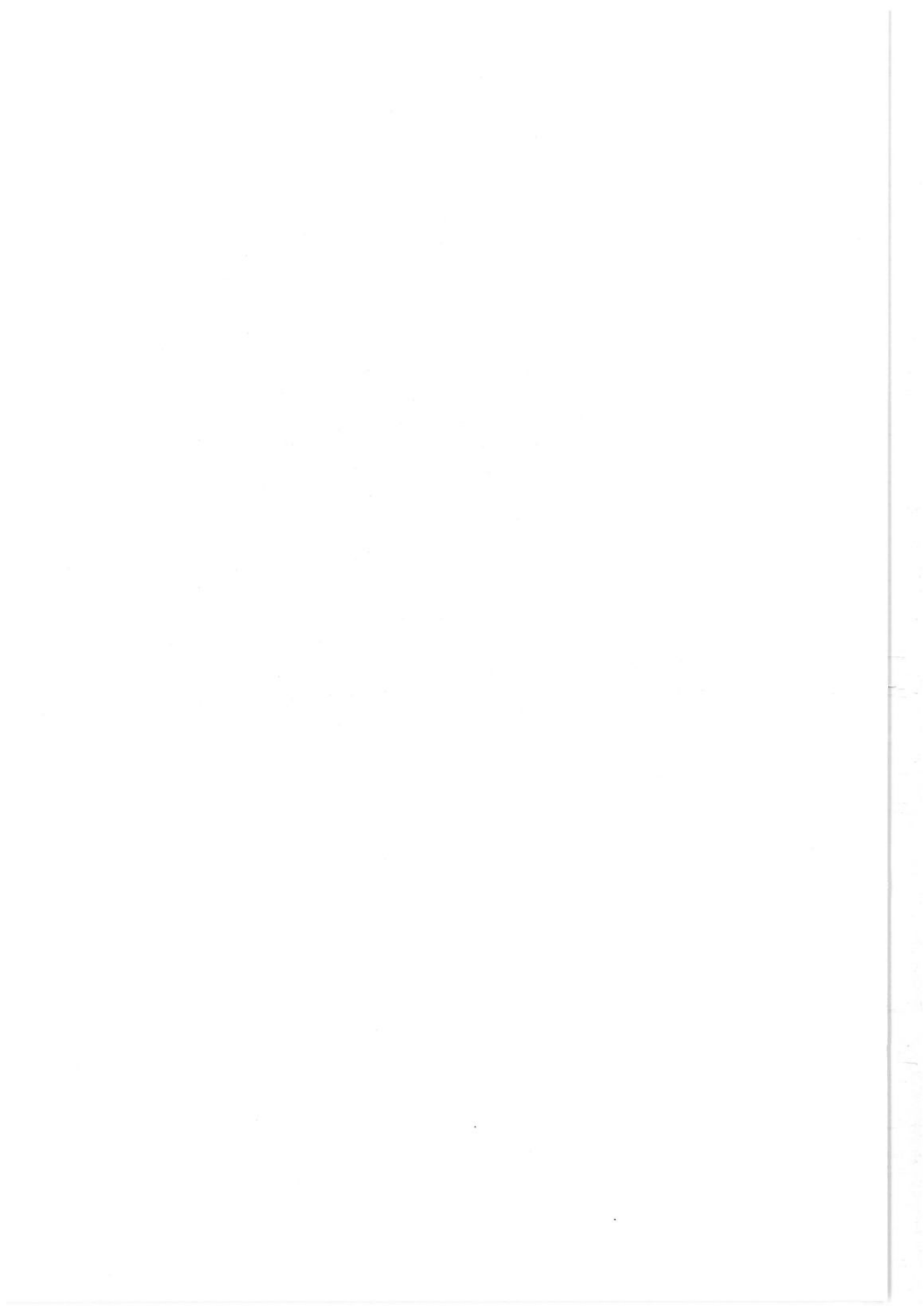


COMITE D'HONNEUR

M. Jasinski †, M. Van der Tuin †, Mle 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

Jacques LARDOUX : Quelques hypothèses sur la modernité poétique de Théophile Gautier	11
Constance SCHICK : La Sémiotique du rêve de pierre dans le paysage de Théophile Gautier	27
Peter EDWARDS : L'image de Théophile Gautier dans la revue "L'Artiste", 1856-1873, deuxième partie : 1862-1873	37
Claudine LACOSTE : Le "Journal" d'Eugénie Fort (suite) 1er août - 31 décembre 1858	57

DOSSIER HUGO - GAUTIER

Jean-Claude FIZAINÉ : Les Gouffres qui nous séparent : Victor Hugo et Théophile Gautier de 1852 à 1872	79
Elisheva ROSEN : Les "Grotesques" ou le grotesque ? Aspects d'un débat romantique	91
Pierre LAFORGUE : Gautier, Hugo et "Le Capitaine Fracasse", genèse de "L'Homme qui rit"	103

AUTOUR DU "CAPITAINE FRACASSE" Séminaire de Bagni di Lucca, juillet 1986

Daniela GALLINGANI : Titre et texte dans "Le Capitaine Fracasse"	115
Marie-Louise LENTENGRE : Le Microcosme du "Capitaine Fracasse"	129
Ruggero CAMPAGNOLI : Eclats du "Capitaine Fracasse" : Chiquita ou le château botté	147
Peter WHYTE : "Pastiche" et "parodie" dans "Le Capitaine Fracasse", le jeu des perspectives narratives	161
Jean-Claude BRUNON : Perfection et ambiguïté du "Capitaine Fracasse"	171
Bibliographie	183
Informations	185
Compte-rendu de la 9ème Assemblée Générale	185
Bulletin d'adhésion	189

QUELQUES HYPOTHESES SUR LA MODERNITE POETIQUE DE THEOPHILE GAUTIER

Gautier, poète, mérite mieux. Telle semble, à l'heure actuelle, l'opinion assez générale des historiens de la littérature. Après avoir connu le purgatoire des lettres françaises, alors que les étrangers continuaient à l'apprécier (H. James, Pound, T.S. Eliot, les akméistes russes...), l'auteur des *Emaux et Camées* serait-il sur le point de rentrer en grâce ?

Toujours est-il qu'il existe un cas Gautier qui pourrait faire les délices de l'Ecole de Constance (1). Encensé par Baudelaire, puis par Apollinaire (ce qui n'est pas rien), Théophile Gautier se voyait considéré, en France, il y a à peine vingt ans, comme l'exemple même du poète mineur. Supervielle, faisant suite à H. de Régnier et à Gide "trouve qu'il manque de rêve" (2) qu' "il n'y a pas chez lui cette demi-obscurité" (3), etc. Jugement accablant eu égard à la qualité de l'oeuvre poétique de Supervielle (bien que lui-même, à son tour, connaisse, depuis quelques années, une baisse de faveur). "Je vais prendre un auteur très connu, si vous voulez bien, pour définir la petite poésie, c'est Théophile Gautier" (4). Et il est certain qu'en bien des points leur poésie s'oppose ; la rêverie profonde des *Gravitations* s'accommode mal de la turbulence d' *Albertus* ou de la relative froideur de certaines œuvres plus tardives.

De fait, dans aucune des études de poésie générale récentes, le nom de Gautier n'intervient avec quelque importance ; après celui de Lamartine et de Hugo, il fait même souvent figure de repoussoir. Mais Hugo est rentré en grâce et Lamartine à son tour semble revenir... On le conçoit aisément, il ne s'agit pas là de simples fluctuations du goût littéraire, une donnée théorique comme la notion de modernité poétique s'avère déterminante dans cette manière qu'ont les critiques et les lecteurs de s'approprier ou de refuser un auteur.

Selon Hugo Friedrich la notion de modernité en poésie change de réalité dans la seconde moitié du XIX^{ème} s. quand elle cesse de témoigner au niveau de la langue d'une "différence relative et progressive" (5) pour devenir une "différence absolue" (6). La plupart des critiques actuels se rallient à ce point de vue. D'autres néanmoins se montrent beaucoup plus nuancés, certains enfin iront même jusqu'à considérer que cette formulation de "révolution poétique" n'est qu'une illusion (7). Sans nous prononcer sur le fond du problème, nous ne pouvons que constater que ce manichéisme révolutionnaire a jusqu'ici été très préjudiciable à la lecture de Gautier... Tandis que Baudelaire, poète de la ville et d'une certaine esthétique de la laideur, faisait figure de premier poète de la modernité (avant Rimbaud), Gautier, que l'on disait encore empêtré dans les contradictions du romantisme, était totalement évincé par celui qui pourtant le considérait comme son maître. Si l'on estime, comme le fait J.M. Gleize, que la modernité n'intervient pas à un moment précis mais que tout poète "fait à lui seul rupture, effondrement de tout ce qui le précède et l'entoure" (8), il devient possible de redonner toutes ses chances à Gautier poète (ce qui sous-entendrait déjà de relire les études de Baudelaire autrement que comme des écrits de circonstance, de prendre les déclarations d'Apollinaire davantage au sérieux, de relativiser les dires de Supervielle en les replaçant dans leur problématique personnelle, etc.).

De nos jours, l'œuvre poétique de Gautier et la théorie de l'art pour l'art, dans la mesure où celle-ci constitue une attention accrue au côté formel du poème, suscitent un regain d'intérêt théorique. Il devient de plus en plus évident que Gautier n'est ni une simple esquisse de Baudelaire, ni un inspirateur largement dépassé de Verlaine, de Rimbaud, d'Apollinaire (ces diverses influences qui ont été étudiées séparément mériteraient d'être regroupées et analysées, mais ce n'est pas là présentement notre sujet).

En tant que spécialiste de poésie contemporaine et comparée (9), nous voudrions essayer de montrer ici que Gautier était en avance sur son temps et précurseur de la poésie contemporaine, ou plus exactement - et le propos sera beaucoup plus modeste - nous envisagerons quelques hypothèses visant à retrouver comment une bonne part de la poésie d'aujourd'hui devrait pouvoir se reconnaître dans son oeuvre (c'est à dessein qu'il ne sera pas procédé dans cet article à des analyses précises de textes, nous nous contenterons d'envisager certaines pistes de recherche, laissant pour plus tard - si celles-ci se sont révélées viables - un travail de repérage systématique).

Première hypothèse : Nombre de poètes, tels Follain, Guillevic ou même Char, Ponge et leurs adeptes, partagent avec le maître de l'art pour l'art un refus de la poésie engagée (au moins depuis quelques décennies) et un goût inné de la concision, de la netteté du trait, de l'absence de verbiage au profit d'un dévoilement plus juste de l'objet.

La suite d'alternatives entre, d'une part, poésie engagée et poésie pure, et, d'autre part, la tendance classique synonyme de travail ou de rigueur d'expression et la tendance baroque ou romantique prônant la libre inspiration, est loin d'être nouvelle dans l'histoire de la poésie française. Mais là encore le cas de Gautier met en garde contre l'établissement de cloisonnements trop rigoureux. S'il aimait les poètes baroques grotesques, au point de les "déterrés" (10), selon son expression, il apprécie néanmoins Malherbe puisqu'il place deux de ses vers en exergue de la première de ses poésies de 1830, en revanche, il l'attaque violemment dans "*Les Grotesques*". Quoi qu'il en soit, Gautier n'a rien d'un néo-classique au sens strict du terme. Poète remuant comme le fut de Viau, comme le sera Hugo, et puis Michaux de nos jours, il entre difficilement dans des catégories bien précises. Pourtant Baudelaire, on le sait, au-delà de cette instabilité sut discerner une grande rigueur artistique, et cette rigueur passe déjà par une première reconnaissance de l'objet : objet-méditation, objet-sensation, objet-symbole... bien des nuances demeurent possibles qui conduisent de Gautier à la poésie contemporaine.

Si nous prenons des "objets" empruntés à la nature romantique traditionnelle, par exemple la Source chez l'auteur des *Emaux et Camées* (11), et Le Tronc d'arbre extrait des *Proèmes* de Ponge (12), nous ne saurions manquer d'être frappés au premier abord par certaines similitudes dans la facture classique du vers (l'octosyllabe et l'alexandrin, chez Ponge c'est assez exceptionnel), dans la leçon philosophique en forme de méditation sur la mort, dans la pointe finale, puisque c'est au plus fort de la vie que la mort est présente, etc. :

"Mais le berceau touche à la tombe ;
Le géant futur meurt petit ;
Née à peine, la source tombe
Dans le grand lac qui l'engloutit".

(La Source. *Emaux et Camées*)

"Décède aux lieux communs tu es faite pour eux
Meurs exprès De ton fait déboute le malheur
Démasque volontiers ton volontaire auteur...

Ainsi s'efforce un arbre encore sous l'écorce
A montrer vif ce tronc que parfera la mort."

(Le Tronc d'arbre. *Proèmes*)

On remarque facilement que dans le second exemple l'expression poétique n'est plus à considérer comme une donnée immédiate, mais plutôt comme le lieu d'une remise en question : "Décède aux lieux communs" travail interne du poème, ironie sur soi qui ne cessera de se développer dans l'oeuvre de l'auteur de *Pour un Malherbe* (13) (l'influence de Malherbe dans Le Tronc d'arbre semble probable ; c'est donc par personne et poétique interposées que l'on peut aussi retrouver Gautier).

Cependant, ainsi qu'il avait abandonné les illusions de la politique, "Théo" va rompre avec les grandes dissertations métaphysiques au profit des sensations et des sujets minuscules : "une robe rose" (14), "une fumée" (15), "un lied" (16), "une montre" (17), "des accroche-coeurs" (18), etc.

Guillevic en décrivant l'armoire dans son premier poème de *Terraqué* (19) (J.P. Richard commençait ainsi son étude sur Guillevic : "Tel autrefois Gautier, Guillevic est aujourd'hui un homme pour qui le monde extérieur existe") (20), Char avec le loriot ou le martinet, Ponge en fixant son attention sur la pluie qui tombe, sur le cageot (21) ou la crevette (22), opèrent ce même retour à l'objet précis, entamant ou poursuivant ce vaste processus de description du monde - et non plus de louange ou de condamnation - processus que la poésie actuelle va tenir pour essentiel au point parfois d'y voir, dans les cas extrêmes, l'amorce d'une sorte de science poétique dont jusque-là on n'avait guère idée. Certes, chez Gautier, le culte de l'art apparaît encore davantage marqué par l'influence religieuse que par l'influence scientifique ; il reste éminemment sensible à la louange en général et à la valeur artistique des "objets" élus : "les accroche-coeurs" (23) "vainqueurs" (24) ravivent des "langueurs nacrées" (25) au parfum lustré... l'émotion amoureuse, la musique, la peinture, l'art de la poésie y sont encore inséparables. Il faut convenir que cela diffère assez radicalement de ce que les modernes entendent par impression ou sensation esthétique, néanmoins le rapprochement s'avère loin d'être absurde, d'autant que dans le cas de Ponge, c'est également la notion d' "impression esthétique" (26) qui opère le lien entre le topos romantique et la science naissante d'un langage nouveau.

Volontairement, nos modernes choisissent le plus souvent des objets insignifiants, voire méprisés (les Merceries de Follain (27), le Savon (28) ou la Lessiveuse (29) de Ponge) et l'accent est mis sur la valeur existentielle, ou mieux encore phénoménologique de ces objets ; d'une manière analogue, le poème devient "proème" ou poème en prose et parfois la notion de poème disparaît à son tour. En passant d'un domaine général, philosophique et émotionnel à un domaine particulier de l'ordre de la sensation ou de l'impression, Gautier n'en avait pas moins ouvert la voie.

Parmi tous les "objets" communs à Gautier et à nos contemporains, il en est un qui revient très souvent et peut faire figure de symbole, il s'agit de

la pierre : pierres précieuses dans *Emaux et Camées*, *Pierres réfléchies* chez R. Caillois (30), *Pierre Ecrite* chez Y. Bonnefoy (31), pierres de *Carnac* chez Guillevic (32), ardoise ou galet chez Ponge (33), etc. Si l'on s'interroge sur la signification de cet objet-symbole, on voit comment la qualité de ce qui est précieux évolue jusqu'à nos jours. Là encore on assiste à un retournement significatif. Non seulement toutes les pierres ou presque sont dignes de notre attention selon Caillois, mais le poème lui-même ne ressemble plus à une pierre précieuse ; rugueux ou lisse, il aura cet aspect inénarrable de pierre de lune même lorsqu'il nous est familier ; il équivaut en tout cas à une remise en question de nos habitudes esthétiques. Gautier, en choisissant des pierres précieuses, avait-il uniquement des préoccupations frivoles ?

Pétrarquiste ou dantesque, selon qu'il se vouait aux pierres claires ou aux pierres sombres, s'enfermait-il de toute façon dans une conception décorative de l'art qui correspondrait à son tour à un certain état marchand et bourgeois de la société ? La question est très ambitieuse mais il semble que conjointement avec une réelle préciosité (et le terme veut dire bien des choses) il y ait chez lui une gravité alliée à une fantaisie (un peu comme chez Musset) qui bouscule les repérages de nos codes habituels. Selon l'auteur de *Coquetterie posthume* (34), ou de *Diamant du coeur* (35), les pierres précieuses sont tout à la fois objet de beauté et parure pour l'amoureuse, jubilation esthétique et symbole de l'amour humain, un défi, en dernière instance, lancé au temps et à la mort par les plus petits objets, les plus petits poèmes.

"Quand je mourrai, que l'on me mette
Avant de clouer mon cercueil,
Un peu de rouge à la pommette,
Un peu de noir au bord de l'oeil.

Car je veux, dans ma bière close,
Comme le soir de son aveu,
Rester éternellement rose
Avec du kh'ol sous mon oeil bleu...

Entre mes mains de cire pâle,
Que la prière réunit,
Tournez ce chapelet d'opale
Par le pape à Rome bénit..."

(*Coquetterie posthume*)

"Tout amoureux de sa maîtresse,
Sur son coeur ou dans son tiroir,
Possède un gage qu'il caresse
Aux jours de regret ou d'espoir..."

Moi, je n'ai ni boucle lustrée,
Ni gant, ni bouquet, ni soulier ;
Mais je garde, empreinte adorée,
Une larme sur un papier...

Joyau sans prix, perle dissoute
Dans la coupe de mon amour !...
Diamant éclos d'un saphir...

(*Diamant du coeur*)

Chez nos contemporains, pour répondre à Gautier, nous ne choisirons qu'un seul exemple de poème, des plus laconiques, un extrait d'un des derniers recueils de Guillevic *Requis* :

"La pierre
Se dit muette

Il y en a
Pour le croire." (36)

Ainsi, en partie sous l'impulsion de Gautier, l'art moderne, et pas seulement la poésie, s'ouvrait aux "choses", les écoutait, les faisait parler. Tout un pan méconnu de notre sensibilité allait se découvrant.

Seconde hypothèse : l'esthétisme de Théophile Gautier, car là se situe sans doute la novation essentielle, ne devrait pas déplaire non plus a priori à une certaine tendance de la poésie actuelle illustrée par exemple par Y. Bonnefoy, J. Dupin ou O. Paz. Ils n'ont pas seulement un goût commun pour les arts plastiques en général, les fameuses "transpositions d'art" quand Goya est à Gautier ce que Piero della Francesca est à Bonnefoy, ou ce que Miro ou Giacometti est à Dupin. Il y a chez eux une conception mystérieuse et un peu magique de la poésie, qui, de Baudelaire à Mallarmé, et jusqu'au surréalisme et au-delà, réintroduit dans l'art une dimension sacrée.

"Gautier, c'est l'amour exclusif du beau" (37) écrivait Baudelaire dans son étude, et il recommandait la lecture de "*La Comédie de la mort*" et des morceaux sur Zurbaran et Valdès Leal, là "où se révèlent le vertige et l'horreur du néant" (38). Les gravures de Goya, les tableaux de Ribera, de Zurbaran, de Valdès Leal sont aussi des "choses". Et dans cette passion pour les choses de l'art se lit une même volonté de triompher de la "dissipation". Selon O. Paz, "l'art est le contraire de la dissipation au sens physique et spirituel du mot ; il est concentration, désir en quête d'incarnation" (39). Dans la perspective ouverte par Gautier, le goût de l'art est donc loin d'être futile, il s'accorde aux pulsions les plus fortes de sauvegarde de la vie.

Gautier pratiqua les transpositions d'art avec davantage d'entêtement et de réussite que la plupart de ses contemporains. La postérité a surtout retenu ses évocations de peintres espagnols, déjà cités, et dans le domaine musical sa symphonie en blanc majeur. D'une certaine façon, ces transpositions introduisent à la théorie des correspondances chère encore à Baudelaire et aux symbolistes en général (mais aussi avant eux à Hugo, à Lamartine). Toutefois, en systématisant, les symbolistes ont, pour ainsi dire, dénaturé les transpositions d'art. En revanche, depuis le surréalisme, la poésie contemporaine a retrouvé un goût profond, principalement pour la peinture, et, avec bien des nuances, a redécouvert la notion de transposition d'art.

Il est frappant de constater de quelle manière un poète comme Y. Bonnefoy peut encore réagir de nos jours face à une piété de Tintoret (40). Le langage est digne et simple, la phrase ample et découpée selon des séquences "classiques" (4/10/12/12/12...) :

"Jamais douleur
Ne fut plus élégante dans ces grilles
Noires, que dévora le soleil. Et jamais
Élégance ne fut cause plus spirituelle,
Un feu double, debout sur les grilles du soir.

Ici,
Un grand espoir fut peintre. Oh, qui est plus réel
Du chagrin désirant ou de l'image peinte ?
Le désir déchira le voile de l'image,
L'image donna vie à l'exsangue désir".

(Sur une piété de Tintoret)
(Pierre écrite)

Le problème est posé : qui est le plus réel de l'image peinte ou du chagrin et du désir qui la créa ? Dans cette problématique gongoriste du même et de l'autre, art et poésie mais aussi mythologie et religion sont à la fête. Une certaine tendance de la poésie moderne n'en entend pas moins trouver sa raison dans ce flou - inutile de souligner que cette tendance paraît à l'opposé de celle d'un Ponge ou d'un Guillevic et de leur regard clinique sur l'objet. Ce n'est pas un des moindres mérites de Gautier que de se situer ainsi à l'origine et au carrefour de plusieurs courants parfois antagonistes, parfois complémentaires.

Face à la Vierge de Tolède (41), Gautier connaissait un enthousiasme assez proche de ce que l'on vient de voir. La poésie, plus que jamais formée au moule classique, n'en donne pas moins l'impression de dépasser le niveau

habituel du langage quand le sacré, le merveilleux, la beauté et l'esprit d'enfance ne semblent faire qu'un (dans ce cas particulier, à noter que le dictisme reste vigilant) :

"On vénère à Tolède une image de Vierge
Devant qui toujours tremble une lueur de cierge ;
Poupée étincelante en robe de brocart,
Comme si l'or était plus précieux que l'art !
Et sur cette statue on raconte une histoire
Q'un enfant de six mois refuserait de croire,
Mais que doit accepter comme une vérité
Tout poète amoureux de la sainte beauté..."

(*España in Poésies nouvelles*)

(la suite nous intéresse beaucoup moins en tant qu'elle introduit un développement très strictement narratif).

Cette ambiguïté entre le sacré religieux et le sacré artistique, les romantiques et Gautier lui-même (avec ce choix particulier de l'art conçu comme fin dernière) l'ont entretenue, parfois complaisamment, ce ne sera plus le cas - au moins en théorie, et en dépit des apparences - chez nos modernes qui s'efforceront plutôt de délimiter des différences.

Bonnefoy justement se séparera du surréalisme en grande partie à cause de ces questions mal résolues selon lui.

Il reste que, notamment par le biais des transpositions d'art, et en donnant à la poésie une dimension d'abord artistique proche le plus souvent de la peinture, Gautier avait placé le débat sur la définition de la poésie dans une optique résolument moderne. La poésie contemporaine, quelles que soient dans des cas spécifiques ses ambitions morales, philosophiques, religieuses, linguistiques, sait désormais davantage évaluer ses limites. La poésie dont nous parlons (car cela ne saurait être toute la poésie), celle de Bonnefoy, de Paz, de Dupin, mais aussi celle de Michaux, de J. Roubaud, de D. Roche... se veut avant tout une forme de l'expression artistique, vraisemblablement la plus complexe que l'on puisse trouver (à la fois graphique, musicale, critique, etc.), et c'est seulement en travaillant sur cette définition relativement restreinte finalement - en la dépassant au besoin, cela n'a rien de radicalement incompatible - qu'elle acquiert, au regard des autres dimensions de l'activité humaine, un champ d'investigations déterminé, et qui la légitimise.

Qu'elle se définisse comme "science" (c'était le cas de Ponge) ou comme art, il est manifeste que cette poésie assume son passé artistique jus-

que dans son écriture - que ce passé soit d'ordre pictural, poétique ou musical (Michaux se réfère au graphisme chinois, Ponge à Malherbe, Paz à Duchamp, Roubaud aux troubadours, D. Roche à Jodelle, Bonnefoy à Mozart, à Poussin, à Bellini, etc.). Malgré les diversités, le domaine poétique devient cernable puisqu'il pose la notion de structure comme commune. On le perçoit, sur ce plan également, le rôle de Gautier initiateur fut très actif, et avant que la question du structuralisme soit clairement définie, il était encore difficile d'en mesurer l'importance.

Dans cette histoire des formes qui se font et se défont, ce n'est pas un hasard non plus si la mort apparaît tellement présente chez Gautier ou chez Bonnefoy, ou même chez le mexicain O. Paz. L'éros et le thanatos demeurent les inséparables jumeaux de toute forme. Douve se souvient peut-être de *La Comédie de la mort* :

"Des feuilles de ciguë avec des violettes
se mêlent sur un front aux blanches bandelettes
...
Quant au reste elle est nue, et l'on rit et l'on tremble
En la voyant venir" ...

(*La Comédie de la mort*) (42)

"Blanche sous un plafond d'insectes, mal éclairée de profil
Et ta robe tachée du venin des lampes,
Je te découvre étendue,
Ta bouche plus haute qu'un fleuve se brisant au loin
sur la terre".

(*Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*) (43)

Il aurait été facile de trouver des alexandrins chez Bonnefoy, néanmoins la ressemblance ne s'opère pas seulement à ce niveau - bien que dans le cas présent le rythme des séquences reste assez semblable. Il y a dans ces deux textes une préhension de la féminité diffuse et précise (le front, la bouche), toute de reflets, d'écarts, de brisures, qui donne de l'être une idée à la fois une et multiple. Images sensuelles de vie et de mort qui correspondent à un esthétisme du fragment alliant des traditions lointaines (peut-être les mosaïques alexandrines, les blasons du XVI^{ème} siècle) aux tentatives modernistes (les femmes de Magritte ou de Picasso, les paysages de Chirico, de Mondrian, etc.). Gautier, avec toute la puissance qui est en lui, suscite l'idée de

cette vaste culture artistique, baroque, brouillonne parfois, mais suffisamment séduisante pour avoir une postérité.

Cela dit, il ne faudrait pas exagérer la valeur de ces rapprochements car ils sont dangereusement interchangeables, toutefois il se confirme que notre poète n'a rien de cet épouvantail de la littérature qu'il était en passe de devenir pour nombre de lettrés qui, souvent sans l'avoir vraiment lu, l'auraient volontiers relégué entre Millevoye et Sully Prudhomme, et non pas comme il le mérite sans doute, entre Musset et Nerval, eux-mêmes très marqués par la dimension esthétique de la poésie (et pratiquement tous les poètes importants le sont).

Enfin, il y a peut-être une dernière raison plus subtile (en tout cas difficile à cerner) et cependant plus évidente, qui établit un autre système d'affinités électives entre la poésie de Théophile Gautier et la poésie contemporaine. C'est, ensemble, la simplicité, le raffinement et la maîtrise, le fait que la poésie soit perçue comme un art radicalement autre, et comme une confiance très humaine. Cela correspond encore, bien entendu, à une définition de la grande poésie.

Troisième et dernière hypothèse : Une tendance de la poésie actuelle illustrée par M.P. Fouchet, A. Frénaud, P. Jaccottet, C. Vigée, M. Deguy en France, et K. Krolow, K. Raine à l'étranger, et d'autres encore, serait à la recherche d'un moyen terme entre le matérialisme intransigeant d'un Ponge ou le laconisme d'un Guillevic, d'un Char, et le mystère esthète d'un Y. Bonnefoy, l'hermétisme d'un Faye, d'un Roubaud, d'un Sollers. Proposition pour un art encore davantage civilisé, plus humain. Rare équilibre que Gautier, cela est probable, en son temps incarna.

L'auteur de *Mademoiselle de Maupin*, dont la préface se voulait pourtant explicite, a été souvent critiqué parce que les choix de sa poétique ne semblaient pas suffisamment nets à certains. De fait, si à côté de Lamartine, il pouvait parfois faire figure d'artiste impassible, en comparaison de Leconte de Lisle, il est sentimental. Cependant, la proposition peut aisément s'inverser, et ce qui ressemble à un défaut devenir une qualité. On sait gré ainsi à Gautier de se méfier du caractère intransigeant et positiviste des doctrines de Leconte de Lisle et des autres Parnassiens.

Comme l'écrit plaisamment C. Pichois "le marbre de Gautier est vivant" (44) ; et R. Jasinski n'a pas besoin de rechercher longuement pour retrouver le nom des femmes bien vivantes qui ont inspiré un assez grand nombre de pièces des *Emaux et Camées* (45). Il y a un frémissement et en même temps une tenue dans cette oeuvre - et surtout une unité profonde - que ce soit dans les romans, les nouvelles, la poésie (et également dans la

correspondance, on le redécouvre) (46) qui s'apparentent aux plus grands. L'humour non plus ne fait pas figure d'absent. Les *Emaux et Camées* ne sont pas de froides bimbéloteries et rappellent, de temps en temps, à leur manière, *Les Bijoux indiscrets* de Diderot (l'humour, Diderot n'en était pas dépourvu ; Mallarmé dans un autre style, ne le sera pas non plus - il faudrait pouvoir étudier l'influence de Gautier sur Mallarmé de façon précise ; ce serait peut-être la voie la plus décisive pour le faire rentrer en grâce. Une recherche difficile mais passionnante à entreprendre qui aiderait sans doute à mieux accepter chez l'un et chez l'autre, entre autre chose, cette coquetterie précieuse et mondaine, laquelle loin d'être vaine, conditionne leur vision du monde).

Gautier sait voir les choses parce qu'il a un œil de peintre, et grâce à ce regard "lucide", il conserve sa mobilité d'esprit, sa disponibilité, sa vivacité imaginante... Mallarmé en louant le voyant, c'est-à-dire ici celui dont le regard est suffisamment vif pour voir les choses telles qu'elles sont, saluait en même temps l'intelligence ;

"Une des qualités glorieuses de Gautier, le don (mystérieux) (barré dans le texte) de voir avec les yeux. Je chanterai le voyant qui, placé dans ce monde, l'a regardé, ce qu'on ne fait pas". (47)

Dilettante et sérieux, ainsi fut ce maître un peu étrange au regard de nos critères actuels. Son souci de l'art :

"Sculpte, lime, ciselle,
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant". (48)

l'autorise, le cas échéant et malgré son courage, à la nonchalance : la mobilité de son octosyllabe se prête à bien des fantaisies :

"Deux fois je regarde ma montre,
Et deux fois à mes yeux distraits
L'aiguille au même endroit se montre ;
Il est une heure... une heure après." (49)

Histoire de fantômes, de voyages, d'amours envolés... Aux alentours de 1850, l'Ecole des Fantaisistes fit parler d'elle, et Gautier y a été mêlé de près, cela est peu connu (50). Au début du XXème siècle, les Fantaisistes se nomment Toulet, Carco, Fargue. Il n'est pas exclu qu'eux aussi préparent la voie à une relecture. Car c'est la fantaisie qui certainement fait le plus dé-

faut, malgré quelques exceptions, à la poésie contemporaine. Un manque de fantaisie et d'humour qui conduit au narcissisme et à l'hermétisme. Les théoriciens défenseurs de l'avant-garde littéraire ont suffisamment d'honnêteté pour le reconnaître, ce sont là les deux dangers majeurs qui guettent la poésie en ce dernier quart du XXème siècle - et comme il se doit en pareil cas, ils vont essayer de réinventer leurs origines, voir à quel moment il y a eu une faille dans leur interprétation, pour en arriver là (l'aventure de la poésie moderne se joue autant dans l'expérimentation du présent que dans la réinvention du passé). Que ne se tournent-ils vers Gautier?... Au contraire, ils continuent à penser l'épisode de l'art pour l'art comme une impasse, se montrant ainsi favorables au mot d'ordre de l'histoire officielle, telle qu'on l'enseigne encore, semble-t-il, et qui véhicule l'idée positive d'un progrès linéaire où la suite d'échecs et de réussites ne vient pas troubler la possibilité d'une progression d'ensemble.

Dans une conception dynamique de la modernité, celle que définissent des historiens comme F. Braudel dans les *Ecrits sur l'histoire* (51) ou le poète-théoricien M. Pleyne dans *Art et littérature...* (52), la fantaisie a non seulement sa place, mais elle est une des manifestations de la pluralité du temps. Percevoir une époque dans ses multiples aspects, laisser aux individualités même marginales toute leur pertinence, accepter les contradictions voire les inconséquences à côté du génie, c'est ce type de préoccupations qui a fait redécouvrir les oeuvres de Sade, de Laclos, de Lautréamont, de Pound...

Gautier a eu son heure de gloire sous le second empire, et jusqu'au premier quart du XXème siècle environ, il a été apprécié en tant qu'écrivain mondain de bon ton comme E. Rostand ou P. Géraldy dans un autre style. Aujourd'hui, ce n'est pas se montrer réactionnaire que d'avoir à nouveau recours à lui, car il est recherché pour d'autres raisons que celles qui l'avaient mis en valeur jusque là. Sa fantaisie, son goût du luxe, jusqu'à l'aspect morbide de certaines de ses poésies, qui pouvaient alors passer au rang des bizarreries permises à un artiste, sont vues sous un autre angle. Sa fantaisie est à prendre au sérieux au même titre que ses déclarations sur l'art au service du beau, et que son attirance pour la "mort efficace" (53).

Théophile Gautier, alliant une sensibilité remuante et un culte prophétique de la forme avait-il déjà en lui suffisamment de vivacité et de fantaisie pour échapper au double écueil de l'hermétisme et du narcissisme ? L'hypothèse à son tour serait belle...

La rupture, Gautier l'annonçait ainsi :

... "le ciel a perdu sa puissance.
Le Christ est mort, le siècle a pour dieu la science,

Pour foi la liberté.
Adieu les doux parfums de la rose mystique ;
Adieu l'amour ; adieu la poésie antique ;
Adieu sainte beauté". (54)

De son jours, sans céder, après les excès de la religiosité, au vertige d'un matérialisme systématique, le premier acte poétique de Fouchet, de Frénaud, de Jacottet, de Vigée, de Krolow... est encore de ramener la poésie sur la terre puisqu'"*Il n'y a pas de Paradis*"...(55) Dans cette lignée, s'affirme une poésie humaniste en fin de compte, poésie réconciliée avec le sens et empreinte d'une sorte de courage lucide - regard sur soi sans illusion, gravité un rien amusée devant un destin aussi fragile...

"Sur la pénurie
Nous bâtirons" (56)

propose C. Vigée dans *Le Soleil sous la mer* en une parole qui sait se montrer résolue parce qu'elle a appris qu' :

"Il faut
naître à chaque instant
presque libre de souvenirs
dans la lumière froide et incertaine de l'aube" (57)

L'auteur des "Fantaisies" (in *Dernières Poésies*) (58) partageait cette attention aux seuls "instants", ce qui n'est pas obligatoirement la marque d'un souffle court mais ce qui correspond à une certaine conception du temps que l'on va encore retrouver chez des poètes aussi différents que Cocteau, Cendrars ou Saint-John Perse. Maintenant que le mystère et la poésie journalière se conjuguent, que le culte de la forme répond à l'humour et à la dérision, Théophile Gautier, homme pressé du journalisme et "poète impeccable" (59) est-il sur le point d'être redécouvert (ce qui veut dire qu'au moins certains de ses écarts, par rapport aux normes du goût actuel, soient perçus non plus comme des faiblesses, mais comme le signe d'une différence féconde) ? On le comprend, ce n'est pas seulement de Gautier dont il s'agit mais d'un état de la perception poétique en un moment donné de l'histoire de notre modernité - et il semble, que selon nous, tout un faisceau d'indices soient aujourd'hui propices à une telle relecture.

Les trois hypothèses, que vous venons d'avancer, ne sauraient, par définition, apporter de réponses décisives ; il y a beaucoup à dire sur Gautier poète, et chacune des présentes propositions demanderait à être travaillée avec soin - seuls les gautiéristes ont vraiment les moyens de le faire. Ni l'attention au caractère extérieur des objets, ni le sens du sacré et de la plastique, ni cette problématique qualité d'une fantaisie au service d'une idéologie

conciliatrice, ne sauraient non plus être suffisants pour emporter l'adhésion d'un lecteur réticent, et faire de Gautier un poète "moderne".

D'après Todorov, le débat qui anime encore actuellement la littérature française, et la poésie en particulier (60), porte toujours sur le romantisme dont on ne parviendrait pas, malgré le temps, à se démarquer (identité individuelle, fusion des contraires, etc.) ; mais en cette maturation qui régit le poème, il y a de grandes chances que les réponses soient loin d'appartenir aux seuls critiques littéraires. Il se trouve seulement que le romantisme de Gautier est suffisamment divers pour susciter nombre d'interprétations. Même les critiques lacaniens et les disciples du poète américain J. Kerouac pourraient trouver leur compte quand les *Emaux et Camées* ne sont plus qu'Et mots et camés (drogués)...

Gautier à peine restauré résisterait-il longtemps à la force de la dérision contemporaine ? En attendant, essayons de lire ses poèmes sans préjugés, ni trop favorables ni trop défavorables, une manière aussi d'approfondir la poésie moderne, de revenir à la source, quand l'art de notre temps, se redéfinissant par rapport au romantisme, inventa peu à peu sa propre fascination pour une beauté mortelle.

Jacques LARDOUX

NOTES

1. L'"Ecole de Constance", à la suite de Valéry et de la Nouvelle Critique, développe une théorie de la réception. Voir H.R. Jauss : *Pour une esthétique de la Réception*. Préface de J. Stabinski. Gallimard 1978.

2. 3. 4. J. Supervielle ; Entretiens avec R. Mallet (Entretiens radiodiffusés de 1956 repris dans *Supervielle* par Etiemble). Gallimard 1960 p. 212.

5. H. Friedrich *Structure de la poésie moderne* Denoël 1976 p. 12.

6. Ibid ; p. 13

7. Par exemple O. Paz : *Point de convergence* (du romantisme à l'avant-garde) Gallimard 1974. mais aussi J.M. Gleize, M. Pleyne...

8. J.M. Gleize : *Poésie et figuration* Seuil 1977 p. 307

9. Notre thèse : *Le sacré sans dieu dans la poésie contemporaine* : Auden, Guillevic, Y. Bonnefoy, Paz. Caen 1983. Dir. J.L. Backès.

10. T. Gautier : *Les Grotesques* Michel Lévy frères 1859 p. 2

11. T. Gautier : *Poésies complètes*. Publiées par R. Jasinski. Nizet. Paris 1970. Tome III p.

71

12. Ponge : *Proèmes*. 1948, Gallimard 1965

13. F. Ponge : *Pour un Malherbe*. Gallimard 1965

14. T. Gautier : *Poésies complètes* op. Cit. p. 53

15. Ibid p. 62
 16. Ibid p. 66
 17. Ibid p. 70
 18. Ibid p. 88
 19. E. Guillevic : *Terraqué* ; Gallimard 1945
 20. J.P. Richard : *Onze études sur la poésie moderne*. Seuil 1964 p. 225
 21. R. Char : *Fureur et mystère*. 1948. Gallimard 1967
 22. F. Ponge : *Le Part-pris des choses* Gallimard 1942
 23. T. Gautier : *Emaux et Camées* op. cit. p. 88
 24. Ibid.
 25. Ibid.
 26. F. Ponge : *La Rage de l'expression*. Gallimard 1965 p. 406 "Je désire moins aboutir à un poème qu'à une formule. S'il est possible de fonder une science dont la matière serait les impressions esthétiques, je veux être l'homme de cette science".
 27. J. Follain : *Exister* Gallimard 1947
 28. F. Ponge : *Le Savon* Gallimard 1967
 29. F. Ponge : *Pièces* 1961
 30. R. Caillois : *Pierres réfléchies* Gallimard 1975
 31. Y. Bonnefoy : *Pierre écrite* 1965 in *Poèmes* Mercure de France 1978
 32. Guillevic : *Carnac*. Gallimard 1961
 33. F. Ponge : *Nouveau recueil* Gallimard 1967
 34. T. Gautier : *Emaux et Camées* op. cit. p. 25
 35. Ibid p. 27
 36. Guillevic : *Requis* Gallimard 1983 p. 72
 37. C. Baudelaire : *L'Art romantique* (T. Gautier in *l'Artiste* 13 mars 1859). Garnier Flammarion 1968 p. 250
 38. Ibid p. 258
 39. O. Paz : *Conjonctions et disjonctions*. Gallimard 1971 p. 24
 40. Y. Bonnefoy : *Pierre écrite* op. cit. p. 225
 41. T. Gautier : *Poésies complètes* op. cit. p. 279 t.2
 42. Ibid p. 28
 43. Y. Bonnefoy : in *Poèmes* op. cit. p. 31
 44. C. Pichois : Littérature française. *Le Romantisme*. Arthaud 1979 p. 342
 45. R. Jasinski : Introduction aux *Poésies complètes* de T.G. op. cit. p. 85
 46. T. Gautier : *Correspondance générale*. Editée par C. Lacoste-Veysseyre T.1. Droz Genève 1985
 47. S. Mallarmé : *Oeuvres complètes* N.R.F. 1951 p. 1470
 48. T. Gautier : *Emaux et Camées* op. cit. p. 130
 49. Ibid. p. 83
 50. P. Rollet. A. Capron *Revue des Deux Mondes*. I.2. 1851 - I-II. 1852 (Les Fantaisistes)
 51. F. Braudel *Ecrits sur l'histoire* Flammarion 1969
 52. M. Pleyne : *Art et littérature* Seuil 1977
 53. Y. Bonnefoy *L'Improbable* Mercure de France 1959
- A propos de Baudelaire : "B. a ranimé la grande idée sacrificielle inscrite dans la poésie, il a inventé, lorsque Dieu pour beaucoup avait cessé d'être, que la mort peut être efficace".
54. T. Gautier : *Poésies complètes* op. cit. p. 22 T.II
 55. A. Frenaud : *Il n'y a pas de Paradis*. Gallimard 1962
 56. C. Vigée : *Le Soleil sous la mer* Flammarion 1972 p. 156
 57. C. Vigée : *Délivrance du souffle* Flammarion 1977 p. 91

58. T. Gautier : *Poésies complètes* op. cit. pp. 154 à 180 T.II

59. Le désormais célèbre qualificatif appliqué par T. Gautier par Baudelaire. Préface des *Fleurs du mal*.

60. T. Todorov : *La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine. Poétique* n° 38 avril 1979 ; et *Théories de la poésie. Poétique* n° 28

LA SEMIOTIQUE DU REVE DE PIERRE DANS LE PAYSAGE DE THEOPHILE GAUTIER

Le rôle de l'imagination en créant un paysage littéraire est double : elle cherche à créer un monde extérieur - ce signifiant qui se montre à la fois référence mimétique et palpabilité sémiotique ; et elle cherche aussi à révéler un monde intérieur - ce signifié qui se suggère à la fois "comme" désir, imaginaire, rêve de l'écrivain et "comme" signification du texte. Du macrocosme que sont le monde et la nature, et du code linguistique prévisible de la description littéraire, le paysagiste littéraire cherche à faire éclore, comme de la tasse de thé proustienne, un univers particulier, nouveau, jusqu'ici inconnu.

Le paysage de Théophile Gautier est remarquable d'abord par son extériorité. Gautier est reconnu comme l'écrivain par excellence pour qui "le monde extérieur existe" ; descripteur et styliste, le "parfait magicien es lettres françaises" a écrit Baudelaire. Son art est un art de mots et de formes et belles apparences. L'éminence de son monde extérieur est telle que son lecteur y a trop souvent vu une suffocation, un abandon du rêve. Gide y trouve

cette ignorance, cette résolution de ne voir que le monde extérieur, ou peut-être plutôt, cette cécité pour tout ce qui n'est pas le monde extérieur... (1)

Georges Poulet, qui est certainement sensible au côté onirique de Gautier, admet néanmoins :

Chose frappante, à mesure que Gautier réussit à incarner plus complètement dans la réalité terrestre la femme de son thème, il en dévitalise la figure. Plus elle est réelle, moins elle

appartient au monde de la vie. Elle devient cette morte vivante, ce personnage de tableau jamais entièrement détaché de son cadre, que sont toutes les créatures de Gautier. (2)

Gautier lui-même se rendait compte de ce problème. Aux louanges que recevaient ses récits de voyage, il a rétorqué :

...les voyages, c'est la mise en style des choses mortes, des morceaux de nature, des murailles... Il est bien avéré encore que l'homme qui a écrit ces machines n'a pas d'idées... Oui, oui, c'est une tactique, je la connais ; avec cet éloge, ils font tout simplement de moi un larbin descriptif. (3)

Dans son étude magistrale sur Gautier, Marcel Voisin a relevé une phénoménologie dans l'oeuvre gautiériste où "le rêve l'emporte toujours sur la réalité" (4). Il a mis en relief une imagination oxymoroniquement solaire et nocturne qui se révélait dans les thèmes narratifs et dramatiques de Gautier, dans sa critique d'art, dans son style, dans ses paysages. Dans l'analyse du feuilleton descriptif de la visite de Gautier à Cherbourg, Voisin conclut :

En somme, nous avons eu droit à une synthèse, involontaire certes, mais tout à fait caractéristique de la fausse objectivité de Gautier. Ses affinités, ses sentiments, ses rêves secrets saisissent la moindre occasion de s'affirmer et s'obstinent à paraître à tout propos. (5)

Nous proposons de continuer cette recherche de l'intériorité de Gautier dans son oeuvre la plus "extérieure" - son paysage ; et nous proposons d'y trouver une sémiotique de l'écriture elle-même. Philippe Hamon a suggéré que pour bien étudier la description, il faut éviter de la localiser comme une pratique antérieure, comme un pré-texte au service d'un texte supérieur, notamment la narration (6). Nous voulons adopter ce mode de lecture pour notre étude du paysage préféré de Gautier, celui qui est dur, précis, construit ; celui dont parle d'Albert dans *Mademoiselle de Maupin* :

Jamais ni brouillard, ni vapeur, jamais rien d'incertain et de flottant. Mon ciel n'a pas de nuage, ou, s'il en a, ce sont des nuages solides et taillés au ciseau, faits avec les éclats de marbre tombés de la statue de Jupiter. Des montagnes aux arêtes vives et tranchées le dentellent brusquement par les bords... Le moindre détail prend de la fermeté et s'accroît hardiment ; chaque objet revêt une forme et une couleur robustes. (7)

Dans le paysage sculptural de Gautier, tout sert de signe à ce que fait le texte lui-même : un travail qui cherche à réaliser le désir poétique/esthétique ; le travail du mot, de l'écriture qui "sculpte, lime, ciselle," qui codifie et scelle dans le bloc résistant de la langue un rêve flottant.

Monde créé et/ou créant : voilà le paysage ciselé de Gautier. "L'imagination se moule en style" a écrit Voisin de Gautier (8) et c'est par son style, son code descriptif que Gautier fait son objet d'art ; qu'il atteint "le mobilier de la création" (9). Il construit son paysage et évidemment il ne peut le construire qu'avec des mots.

Sur un fond de montagne du ton le plus chaud, terre de Sienne ou topaze brûlée, appliquez un triangle étincelant de blancheur dont la base plonge dans la mer et dont la pointe est occupée par une église... (10).

Il imite le *fiat* démiurgique :

"faites moutonner un océan de toits tumultueux... faites jaillir... des formes les plus bizarres et les plus inattendues..." (9)

Un véritable tic dans son style est le code plastique où arbres sont colonnes, personnes sont statues, ciel est coupole, montagnes sont forteresses gothiques. Gobineau, beaucoup plus que Poulet s'en vexait :

Se montrer dans leurs costumes, prendre quelques attitudes dont le statuaire ou la peinture ont fourni les idées, voilà ce qui préoccupe bien plus les acteurs que le dialogue et ils savent s'arranger de façon à n'être, autant que possible, que des mannequins revêtus de riches et bizarres costumes. (12)

Mais ce que Crouzet, parmi tant d'autres, a posé comme une reproduction du faux et comme un défaut de puissance créatrice chez Gautier, (13) ne peut-on pas le poser comme le signe de l'acte esthétique, du *faire* et du *fait* ? Le paysage rendu construction, devenu objet façonné, *art*, est en fait la création virtuelle de celui qui le voit/ le dit/ l'écrit. La plasticité du paysage de Gautier, sa malléabilité, son artifice, sa dureté/durée, sa résistance, son énergie, ses formes, couleurs, lumières stylisées, exagérées expriment un dialogue entre l'existence et le vide, l'incarnation et l'infini (néant), le temps et l'éternel, l'esprit humain et l'inhumain, le moi et l'autre. Citons encore Voisin :

L'écriture se fait dès lors architecture, édification, à la fois intime et proclamée, de l'être défiant la mort. (14)

C'est au pied de la lettre que dans le paysage de Gautier, dans la description de Gautier, l'écriture se fait architecture, se fait montagne, se fait construction démiurgique ; bref, se signifie comme et en tant qu'oeuvre. Les toits noirs de Berne

mordaient de leurs déchiquetures singulières le bleu sombre des cieux ; (15)

le mont Cervin

jaillissait... avec un élancement désespéré comme s'il voulait atteindre et percer la voûte bleue ;(16)

le port de Londres est

la capitale des énormités et des rebellions de l'orgueil (17).

Code typique de maints paysagistes romantiques, certes ; mais, à force de surdétermination, c'est un code où se laisse percevoir la matrice du texte et de l'écrivain. Il est difficile de ne pas être frappé, sinon contrarié, par l'hyperbole, la tautologie, la périphrase, le "quelque chose de trop" de la description gautiériste. Selon un standard mimétique, Gilberte Guillaumie-Reicher doit avouer :

Quelquefois nous trouvons une accumulation importune, et s'il fallait dessiner tout ce qu'il décrit, nous serions embarrassés... (17)

Georges Matoré aussi admet, tout en essayant de louer l'exactitude, la justesse, le "réalisme" du vocabulaire descriptif de Gautier, que quelquefois Gautier souligne, charge sa description ; que parfois "le goût... pour le mot" de Gautier le conduit à un vocabulaire

dont le but n'est plus de désigner des objets, mais d'évoquer une certaine atmosphère... ces mots qui n'expliquent rien, qui ne visent qu'à l'effet... (19)

Ce qui est anomalie par rapport au "réalisme" n'est pas nécessairement un défaut, cependant. L'anomalie littéraire est, comme le signale Riffaterre, révélatrice du vrai signifié de l'oeuvre (20). Matoré soupçonne déjà dans l'écriture de Gautier ce que Hamon dira de toute description : ce sont les mots eux-mêmes qui mènent, qui déterminent la description (21).

Gautier nous a prévenu assez souvent que pour lui marbre et vers, mots et pierres précieuses, phrase et architecture ne sont que des variantes, qu'ils se signifient. Marbre et vers,

deux matières également dures à travailler, mais les seules qui gardent éternellement la forme qu'on leur confie...

écrit-il dans le Salon de 1845. Marbre et vers, "ces deux matières dures, étincelantes et froides", répète-t-il dans le Salon de 1847 (22). Dans sa préface aux *Fleurs du Mal* il maintient :

Il y a des mots diamants, saphir, rubis, émeraude, d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte, et ce n'est pas un mince travail que de les choisir. (23)

C'est le délire des mots qui crée le paysage "délirant", démiurgique de Gautier. D'Albert avoue :

Que de Babels j'ai entassées les unes sur les autres pour atteindre le ciel, souffleter les étoiles et cracher de là sur la création ! (24)

Dans l'article "Paris futur" Gautier s'épanche :

Souvent, lorsque je me promène dans quelque plaine sombre à l'heure du crépuscule, et que l'horizon livide est encombré de grands écroulements de nuages amoncelés les uns sur les autres, comme les blocs d'une immense ville aérienne tombée en ruine, il me vient des rêveries babyloniennes, des fantasmagories à la Martinn me passent devant les yeux. Je commence à tailler dans les flancs des collines lointaines des tranches gigantesques pour le soubassement des édifices ; bientôt les angles des frontons s'ébauchent dans la vapeur, les pyramides découpent leurs pans de marbre, les obélisques s'élancent d'un seul jet comme des points d'admiration de granit ; des palais démesurés s'élèvent sur des superpositions de terrasses en recul, escalier colossal... le temple de Bélus envahit le ciel, où il va défier la foudre, par huit efforts convulsifs dont chacun produit une tour énorme... les flammes du soir filtrent à travers les fissures... on dirait qu'un incendie essaye de dévorer la ruine formidable que la colère de Dieu n'a pu renverser tout à fait, et dont la cîme s'élèverait encore au-dessus des eaux d'un nouveau déluge . (25)

Chaque objet, chaque forme n'est qu'un signe de l'effort démiurgique,

du désir mythique de créer ; les mots se signifient en se faisant "chair". Montagnes, le port de Londres, les taudis de Venise - tous sont devenus prétexte/occasion de telles descriptions *babyloniennes, fantasmagoriques, luxoriennes, pharaoniennes, cyclopéennes* pour ne citer que quelques-uns des mots/néologismes que Matoré attribue au vocabulaire descriptif de Gautier.

Mais les Babels n'arrivent point à atteindre le ciel ; elles demeurent témoins de la défaite et de la trahison de l'oeuvre. Soumise au désir, l'oeuvre est toujours vouée à la faillite, au vertige qui est à la fois infinie transcendance et infinie mise-en-abîme. Soumise au temps, l'oeuvre est toujours vouée à la déchéance et à la mort. La ville rêvée de "Paris futur" plonge autant sous la terre qu'elle s'élève en l'air... "Sous la cité vivante s'étend la cité morte..." (25). Comme l'ont étudié Poulet et Keller (26), le paysage de Gautier est souvent un paysage piranésien de labyrinthes, de spirales, d'escaliers et de marches à moitié rompues, de rampes donnant sur l'abîme, de papiers de déplaçant, de perspectives ahurissantes, égarantes. Les exemples sont nombreux et se trouvent dans tous les genres de l'oeuvre gautiériste. Citons l'exemple que Poulet choisit comme "un des textes les plus purement piranésiens" :

Il descend des escaliers, parcourt des corridors sans fin, dont les rougeâtres reflets éclairent la profondeur ; ces corridors deviennent de plus en plus étroits, les murailles se rapprochent, les voûtes se baissent, les planchers s'élèvent ; il se trouve pris dans un entonnoir de pierre, incapable de faire un mouvement, enchassé comme une pomme dans un ruisseau gelé. (27)

C'est le paysage du *Roman de la momie*, un monde immobile et pétrifié où la vie se trouve enchassée, emmaillottée, aussi morte que la momie. C'est le paysage froid et sépulcral de la Russie sous la neige, du Château de la misère du *Capitaine Fracasse*, de Venise. D'Albert avait bien signalé que le rêve de pierre était devenu pour lui un cauchemar :

tout se condense et se durcit autour de moi, rien ne flotte, rien ne vacille, il n'y a pas d'air ni de souffle ; la matière me presse, m'envahit et m'écrase... (28).

La sémiotique de ces paysages révèle ce que Roland Barthes dit de la description : qu'elle est funèbre et mortelle, qu'elle tue (22) et ce que beaucoup disent de l'écriture en général : qu'elle est toujours trahison, toujours mise-en-abîme, toujours fausse. Cherchant à "donner corps", cherchant à immobiliser le temps afin de maintenir "en vie", afin d'atteindre l'éternel, Gautier se rend compte qu'il ne peut arriver qu'au fard, qu'au vertige, qu'au vide

ou à ce qui est déjà mort. La pétrification, le stylisme dont maints lecteurs ont accusé et accusent Gautier - rappelons-nous Gobineau - ne pourrait-on pas l'expliquer par la lucidité et l'honnêteté, par l'intelligence de ce littérateur qui comprenait très bien la matière lourde, épaisse, toujours déplacée et déplaçante, de l'écriture ? Le rêve, le désir de tout écrivain, de tout poète est d'atteindre à cet impossible qu'est la vie dans la mort, le réel dans l'irréel, le vrai dans le faux qu'est son texte. C'est bien le désir de Gautier. Léon Cellier précise :

Le miroir qui m'effraie et me fascine me révèle tour à tour la Mort dans la Vie et la Vie dans la Mort. Mais alors que la première, la Mort dans la Vie, n'est qu'impuissance, la seconde, la Vie dans la Mort, est Poésie. (30)

Le complexe de Pygmalion, si souvent étudié chez Gautier, *La Morte amoureuse*, *Spirite*, et tant d'autres textes signifient ce désir, comme il dit de Petra Camara qui danse avec une

grâce languissante et morte, une nonchalance glaciale, une froideur de sépulcre,

au fond des catacombes par des escaliers et des souterrains à la Piranèse. (31)

Gautier, on l'a noté assez souvent, était superstitieux. Ses paysages "superstitieux" révèlent cette peur d'étouffement piranésien, cette hantise de vampirisme, de possession, d'impuissance qui est le revers du désir poétique signifié par et/ou dans un rêve de pierre. Van der Tuin a écrit de Gautier :

... le moi est mis sous l'empire "magique" de l'objet. La réalité se venge comme Gautier l'avait craint. (32)

On peut dire que l'hiératique, que la concrétion de l'esthétique, de l'écriture prennent leur revanche aussi ; ou plutôt que Gautier nous témoigne sa terreur, son scandale devant cette matière qui lui échappe et le trompe.

Voyez comme je suis malheureux, tout me paraît plat, mes articles les plus colorés, je trouve ça gris, papier brouillard. Je f... du rouge, du jaune, de l'or, je barbouille comme un enragé, et jamais ça ne me paraît éclatant. (33)

Cependant, le rêve de pierre, l'écriture gautiériste ne se réduisent pas qu'à cette peur ni qu'à cette honte devant l'impossible. Le désir qui croit à la transcendance, qui croit au miracle de *La Pieri* et de *Spirite* s'y reflète aussi. Il y a un paysage/texte qui est communion, amour, extase. Théodo-

re/Mlle de Maupin explique que le vertige, l'abîme piranésiens peuvent conduire au "jour éblouissant" où il n'y a que "lumière, harmonie et parfum". (34). C'est le triomphe que Gautier trouve dans la poésie de Hugo par exemple :

Des mots rayonnants, des mots de lumière... avec un rythme et une musique, voilà ce que c'est que la poésie... Ainsi, le commencement de Ratbert... il n'y a pas de poésie au monde comme cela. C'est le plateau de l'Himalaya. Toute l'Italie blasonnée est là... et rien que des mots. (35)

C'est bien sûr le paysage où Malivert se laisse emporter par Spirite ; c'est le voyage auquel Baudelaire nous invite, celui où tout n'est que luxe, calme et volupté. C'est le paysage dans le *Voyage en Espagne* où

... les ondulations des collines inférieures, que nous avons dépassées, s'étendaient autour de nous, fraîches, limpides et bleues comme les vagues d'un océan immobile. (36)

C'est "le blanc idéal, le blanc absolu", les "ruissellements de clartés" du mont Blanc et ces nuages qui

dépassant le sommet sublime, qu'ils prolongeaient dans le ciel, semblaient, avec l'envergure de leurs ailes immenses, prendre l'essor pour l'infini. (37)

C'est le Grand Canal de Venise où

L'eau caresse avec amour le pied de ces belles façades que baise au front une lumière blonde et les berce dans un double ciel. (38)

En fait, dans ces paysages, les contraires sont unis ; l'impossible est proclamé : moi et non-moi ; immobilité et rythme ; dureté et volupté ; solidité et fluidité ; matérialité et immatérialité. Dans ces paysages, le mot est gemme, est pierre précieuse : un atome dur et coloré où s'unissent feu, eau et air, a rêvé Bachelard. (39). L'écriture est ce marbre

mat et transparent, à la fois, frais et tendre comme de la chair, et qui paraît fait exprès pour donner un corps aux rêves de beauté immortelle. (40)

Si un Sainte-Beuve a pu dire que le "beau cristal" que sont souvent le style descriptif et le paysage de Gautier fait "à la longue" l'effet d'une verroterie (41), Gautier pouvait certainement répondre que pour lui le mot, comme la terre

est un astre gravitant dans l'éther, et non un tas de fumier
à planter des choux, et l'on est fier d'être emporté vers l'infini
par cette sphère magnifique. (42)

Constance GOSSELIN SCHICK
Memphis State University

NOTES

1. *Incidences* (Paris : Gallimard, 1924)
2. *Trois essais de mythologie romantique* (Paris : José Corti, 1966), 167.
3. Emile Bergerat, *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance* Paris : Charpentier, 1879), XXV.
4. *Le Soleil et la nuit - L'Imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier* (Belgique : l'Université de Bruxelles, 1981), 73.
5. M. Voisin *op. cit.* p. 290
6. "Rhetorical Status of the Descriptive", *Yale French Studies*, 61 (1981), 1-26.
7. *Mademoiselle de Maupin* (Paris : Garnier Flammarion, 1966), 202.
8. M. Voisin *op. cit.* p. 314.
9. Théophile Gautier, *L'Orient* Paris : Charpentier, 1877) II, 333.
10. *Constantinople* (Paris : Michel Lévy, 1856), 40.
11. *Voyage en Italie* (Paris : Charpentier, 1882), 83.
12. *Etudes critiques (1844-1848)* (Paris : Simon Kra, 1927); 82.
13. "Gautier et le problème de créer," *Revue d'histoire littéraire de la France* (juillet-août, 1972) 659-688.
14. M. Voisin *op. cit.* p. 340.
15. *Loin de Paris* (Paris : Michel Lévy frères, 1865), 284.
16. *Vacances de lundi* (Paris : Charpentier, 1881), 272.
17. *Caprices et zigzags* (Paris : Librairie Hachette, 1865), 112.
18. *Théophile Gautier et l'Espagne* (Vienna : Aubin et fils, 1936), 358.
19. *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe* (Genève : Slatkine Reprints, 1967), 153.
20. "Le Poème comme représentation," *Poétique* 4 (1970), 401-418.
21. "Qu'est-ce qu'une description," *Poétique* 12 (1972), 465-485.
22. Cité par Louise Buckley Dillingham, *The Creative Imagination of Théophile Gautier* (New-Jersey : Princeton U. Press, 1927), 199.
23. (Paris : Calmann-Lévy, 1925), x1vi.
24. *Mademoiselle de Maupin* p. 156.
25. *Caprices et zigzags* p. 326-327.
26. Poulet, *Trois essais* ; Keller, *Piranèse et les romantiques français* (Paris : José Corti, 1966).
27. G. Poulet. *Des Jeunes-France* p. 185.
28. *Mademoiselle de Maupin* p. 209.
29. *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris : Edition du Seuil, 1975), 72.
30. *Mallarmé et la morte qui parle* (Paris : Presses Universitaires, 1959), 88.

31. Cité par Henri van der Tuin, *L'Evolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier* (Amsterdam : N.V. Holdert, 1933), 220. Tiré de *La Presse*, le 18 août, 1851.
32. Van der Tuin, *op. cit.* p. 32.
33. Cité par Matoré, 140.
34. *Mademoiselle de Maupin*, p. 173.
35. Cité dans *Bergerat*, VII-VIII.
36. (Paris : Juillard, 1964), 291.
37. *Vacances du lundi*, p. 153.
38. *Voyage en Italie*, p. 135.
39. *La Terre et les rêveries de la volonté* (Paris : José Corti, 1948), 322.
40. *L'Orient*, I, 147.
41. Cité par Matoré, 140. *Les Grands écrivains, 19è siècle, Poètes*, 2, 133 ff.
42. *L'Orient*, II, 372.

L'IMAGE DE THEOPHILE GAUTIER DANS LA REVUE *L'ARTISTE* : 1856-1873

Seconde Partie : 1862-1873 (1)

Pendant cette dernière partie de sa vie, Théophile Gautier continuait de jouir d'une renommée presque universelle parmi ses contemporains. Pour le plus grand nombre, il était considéré comme le critique d'art le plus éminent du siècle. Pour d'autres, c'était le poète qui avait renouvelé le vers romantique et qui présidait le culte de l'art pur. A la revue *L'Artiste*, le nom de Gautier était comme un mot de passe. Arsène Houssaye sollicitait continuellement sa collaboration et ne manquait pas une occasion de faire son éloge. Les autres rédacteurs le citaient avec respect et admiration.

Pour la période 1862 à 1873, nous répertorions quatre articles consacrés à Gautier, parmi lesquels le célèbre article de Mallarmé, "Symphonie littéraire". De plus, le nom du maître paraît 257 fois en 210 articles différents, c'est-à-dire en moyenne 21 fois par an. Ces citations concernent Gautier le critique, le romancier-poète et l'homme.

Les allusions à Gautier comme critique d'art sont de loin les plus nombreuses. Les rédacteurs de *L'Artiste* lui font souvent hommage comme un maître de la critique descriptive, mais ils reconnaissent en même temps son talent pour évaluer les qualités esthétiques d'une œuvre d'art. Pour Charles Coligny, Jules Claretie, Frédéric Des Granges, Charles Yriarte, et Auguste de Belloy l'autorité de Gautier semblait fonder un jugement sans appel. D'autres rédacteurs, comme Théodore de Banville, Emmanuel Des Essarts et Arsène Houssaye, estimaient Gautier l'écrivain avant tout. Faisant le compte rendu du *Capitaine Fracasse*, Banville loua l'intarissable dévotion de Gautier aux principes de l'art pour l'art à une époque si préoccupée de la mora-

lité dans l'art (2). Pour Arsène Houssaye, il n'était pas seulement "... l'éclatant trouveur d'un style nouveau et le conteur le plus imprévu, il était en même temps la souveraine raison" (3). Et pour Emmanuel Des Essarts, il était le poète le plus pur parmi les grands Romantiques.

Les allusions à l'homme abondent dans les "Chroniques" et les échos de la revue. Là on se plaisait à évoquer le personnage de Gautier parmi les habitués de la haute société littéraire et artistique du Second Empire. Sa direction de *L'Artiste* pendant les années 50 fut constamment rappelée, et sa collaboration à d'autres revues d'Arsène Houssaye fréquemment signalée aux lecteurs (4).

Pendant dix-huit ans, de 1856 à 1873, le nom de Gautier était cité au moins 20 fois chaque année dans les pages de notre revue. C'est peut-être l'indication la plus marquante de sa stature et de sa réputation dans le monde des arts dans la dernière partie de sa vie.

A. Articles entièrement ou partiellement consacrés à Gautier.

N°	Série	Tome	Pages	Date	Auteur	Titre
6	N.P.	V	242-243	01/12/63	Banville, Théodore de	Mouvement dramatique et littéraire. (Compte-rendu du <i>Capitaine Fracasse</i>)
7	N.P.	VII	57-58	01/02/65	Mallarmé, Stéphane	Symphonie littéraire. Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Théodore de Banville
8	N.P.	1871-72/B ⁵	8-16	01/02/72	Houssaye, Henry	Causerie esthétique. (Compte-rendu des <i>Tableaux de Siège</i>).
9	N.P.	1872-73	140-147	01/11/72	Houssaye, Arsène	Théophile Gautier (Article nécrologique).

B. Références faites à Gautier dans le cadre d'articles sur des sujets divers.

N°	Page	Auteur	Référence
Nouvelle période			
Tome I (janvier-juin 1862).			
115	45	Dax, Pierre ⁶	a) "Le majestueux T.G., drapé dans ses cheveux," est un habitué des causeris du dimanche chez la princesse Mathilde.
	47		b) Annonce d'un article futur de T.G. sur le Corrège ⁷ .
116	56	Houssaye, Arsène	T.G. et Houssaye devant la première statue équestre de Clésinger.
117	71	Dax, Pierre	a) T.G. cité parmi les écrivains de mérite que l'Académie française ignore.
			b) T.G. fera partie de l'équipe qui renouvèle <i>L'Artiste</i> .
118	95	Dax, Pierre	T.G. assiste en deuil à l'érection du monument pour Henry Murger.

119	135	Dax, Pierre	T.G. parmi les invités à un bal chez la princesse Mathilde. L'Empereur a causé littérature avec lui et d'autres.
120	160	Anonyme	Allusion à T.G. et la bohème de la rue du Doyenné.
121	191	L'Hôte, Edouard	Les hommes de lettres font d'excellents critiques d'art, T.G. par exemple.
122	206	Dax, Pierre	Citation d'un article de Nadar dans le <i>Journal amusant</i> sur Arsène Houssaye. Allusion à T.G. et la bohème de la rue du Doyenné.
123	213	Luciennes, Victor	Citation de T.G. sur Gavarni
124	259	Coligny, Charles	Allusion à T.G. comme érudit dans le domaine de l'art.
125	263	Luciennes, Victor	Citation de T.G. sur Gavarni.
126	270	Lord Pilgrim ⁸	L'auteur a vu T.G. récemment à l'Exposition universelle de Londres.
127	275	Dax, Pierre	Allusion à l'article de T.G. sur Hippolyte Flandrin (<i>Le Moniteur</i> du 2 déc. 1861 et <i>L'Artiste</i> du 15 janvier 1862).

Tome II (juillet-décembre 1862)

128	9	Stapleaux, Léopold	T.G. compté parmi les rédacteurs de la revue <i>La Vie à la campagne</i> .
129	23	Dax, Pierre	Mariage d'Arsène Houssaye avec Mlle Belloc. T.G. et Eugène Delacroix étaient les témoins d'Houssaye. T.G. cité sur A. Houssaye pour défendre sa direction du théâtre français.
130	46	Dax, Pierre	Cite T.G. sur le manque actuel d'enthousiasme pour le théâtre en comparaison avec 1831.
131	188	Ségoillot, A.	Allusion à T.G. comme exemple de ceux qui mettent la préoccupation de la forme avant tout dans l'art.
132	203	Banville, Théodore de	Critique du portrait fantaisiste de T.G. fait par Jules Claretie dans la préface de son roman, <i>Une Drôlesse</i>
133	208	Anonyme	Allusion à un commentaire de T.G. sur le portrait de Baudelaire par Bracquemond.
134	227	Des Essart, Emmanuel	Breve appréciation des dons poétiques de T.G.
135	233	Coligny, Charles	Allusion à T.G. comme co-auteur de <i>Paris et les Parisiens</i>
136	240	Busquet, Alfred	Citation de trois paragraphes par T.G. sur les qualités qui distinguent l'école anglaise. ("L'Exposition de Londres", <i>Le Moniteur</i> du 10 mai 1862).

137 255 Dax, Pierre
 Echo sur la cellule n° 14 de la maison d'arrêt de la garde nationale, rue de la Gare, réservée aux artistes et hommes de lettres. On y trouve un dessin par T.G. parmi les écrits et dessins qui couvrent les murs.

Tome III (janvier-juin 1863)

138 35-36 Bandille, Théodore de
 Allusion à l'article de T.G. sur *Salammbô*. (*Le Moniteur* du 22 déc. 1862).
 139 47 Dax, Pierre
 Allusion à T.G. comme auteur accompagnant l'album de dessins de Victor Hugo, publié récemment.
 140 149 Chesneau, Ernest
 Anecdote sur un buste assez maladroit de T.G. par Carrier. Devant l'œuvre un ami dit à T.G. : "Tiens, il a un faux air de Théo".
 141 151-152 Houssaye, Arsène
 Allusions à *Mlle de Maupin*.
 142 170-171 Bandille, Théodore de
 a) Remarques désobligeantes sur le tableau de Manet "Musique aux Tuileries," où paraissent T.G. et Baudelaire.
 b) Prédiction de l'élection éventuelle de T.G. à l'Académie française.
 143 177-178 Dassen, Christian
 Allusion au talent de T.G. pour la description de tableaux.
 144 236-237 Callias, Hector de
 Cite T.G. comme autorité sur le talent de Puvvis de Chavanne
 145 254 Dax, Pierre
 T.G. cité parmi "les vrais critiques d'art".

Tome IV (juillet-décembre 1863)

146 57 Coligny, Charles
 Allusion au portrait de T.G. par Charles Bonnetgrâce.
 147 87 Dax, Pierre
 Cite T.G. sur le talent de Ch. Bonnetgrâce pour appuyer l'opinion de *L'Artiste*
 148 90 Houssaye, Arsène
 a) T.G. parmi ceux qui ont assisté aux obsèques d'Eugène Delacroix. Allusion à l'article nécrologique par T.G. (*Le Moniteur* du 14 août 1863).
 b) Cite un paragraphe de T.G. sur Delacroix.
 149 126 Lord Pilgrim
 Allusion à *Mlle de Maupin*.
 150 163 Claretie, Jules
 Allusion aux reproches de T.G. à Jules Dupré qui n'expose plus ses tableaux.
 151 180 Jupiter
 Poème humoristique sur le Ballon Nadar. Allusion à T.G.
 152 193 Luciennes, Victor
 T.G. cité parmi les onze poètes "Olympiens".

153	198-199	Dax, Pierre	Eloges du talent et de l'esprit indépendant de T.G. Allusion à la pulication du <i>Capitaine Fracas</i> dans <i>La Presse</i> .
154	200	Anonyme	Avis de publication du <i>Capitaine Fracas</i>
155	202	Claretie, Jules	Cite T.G. en défense de la réputation d'Ingres.
156	223	Dax, Pierre	Allusion au <i>Capitaine Fracas</i> ; T.G. ne défait pas la langue, il la refait.
157	263	Le Directeur	Allusion à T.G. comme ancien directeur de <i>L'Artiste</i> .
158	269	Dax, Pierre	Résumé de la collaboration de T.G. à <i>L'Artiste</i> en 1863.
159	270	Anonyme	Allusion à la collaboration de T.G. à deux livres : <i>Les Peintres Vivants</i> , et <i>Les Dieux de la peinture</i> .

Tome V (Janvier-juin 1864)

160	44	Dax, Pierre	Allusion au portrait de T.G. par Charles Bonnegrace.
161	61-62	Banville, Théodore de	a) Allusion au <i>Château du Souvenir</i> et <i>Le Souper des armures</i> de T.G. b) T.G. cité parmi les rédacteurs de la <i>Revue fantaisiste</i> .
162	94	Dax, Pierre	a) A la demande de <i>L'Artiste</i> , Edmond Texier explique l'expression "décadence de la langue" qu'il avait employée au sujet de T.G. b) T.G. parmi les invités au bal costumé de M. le duc de Morny.
163	101	Claretie, Jules	a) Renvoi aux deux articles de T.G. sur Eugène Fromentin (<i>L'Artiste</i> du 22 février et du 1er mars 1857). b) Les portraits de comédiens dans les <i>Masques et Bouffons</i> de Maurice Sand rappellent le <i>Capitaine Fracas</i> .
164	117	Anonyme	T.G. parmi les invités chez la princesse Malthilde où l'on a représenté une comédie de Banville. L'Empereur a causé avec T.G. et d'autres hommes de lettres.
165	134	Cantrel, Emile	Cite la définition de la musique par T.G., "le plus désagréable des bruis", suggérant que le mot a été inspiré par un mauvais pianiste.
166	181	Callins, Hector de	T.G. cité parmi les invités à un bal aux Tuileries.
167	189	Dax, Pierre	T.G. cité parmi les invités chez la princesse Malthilde dimanche.
168	261	Dax, Pierre	Cite le début du Salon de 1864 de T.G. sur les progrès de l'art.
169	281-282	Dax, Pierre	Cite l'article nécrologique de T.G. sur Fiorentino (<i>Le Moniteur</i> du 5/6/64).

Tome VI (juillet-décembre 1864).

- 170 19 Des Granges, Frédéric
 171 23 Allusion au voyage à Syra de M. de Curzon en compagnie de T.G. et Vivier.
 Collaboration de T.G. à *L'Artiste* en 1863. Identification de Judith Walter comme la fille de T.G.
- 172 25 Anonyme
 173 42 Citation de T.G. sur les paysages de Corot.
 L'exacitude des décors et des costumes pour la reprise d'*Esther* rappellent l'art puissant et moderne de T.G. et Flaubert.
- 174 51 Coligny, Charles
 175 83 Rialle, Girard de
 176 117-118 Dax, Pierre
 177 131 Rialle, Girard de
 178 134 Banville, Théodore de
 179 153 Faure, A.
 T.G. cité parmi les critiques d'art qui ont remis Watteau à la mode.
 Allusion à la poésie élégante et spirituelle de T.G.
 Cite un portrait à la plume de T.G. fait par Jacques Reynaud (*Portraits contemporains*).
 Remarques élogieuses sur *Giselle*.
 Allusion au *Pierrot Posthume* de T.G.
 Cite des observations favorables de T.G. sur le tableau de Charles Bonnegrâce *La Mame au désert* (l'Eglise St-Louis en l'île).
- 180 157 Lockroy, E.
 T.G., un grand peintre et un grand poète, saurait comme écrivain faire accepter un grand progrès dans l'art.
- 181 159 Lerne, Emmanuel de
 182 181 Deltuf, Paul⁹
 Cite T.G. pour décrire la *Cène* de Léonard de Vinci.
 Défense des hommes de lettres contre l'accusation d'immoralité. T.G. cité comme exemple de l'écrivain honnête et pauvre qui ne recule devant aucun sacrifice pour les siens.
- 183 236 Coligny, Charles
 184 253-254 Texier, Edmond
 185 256 La Dame de Trèfle
 186 263 Dax, Pierre
 Allusion à un dictionnaire populaire espagnol et la traduction de T.G.
 Référence aux *Dieux et les demi-dieux de la peinture*, par T.G. et al.
 L'été prochain, entre autres se retrouvera à Yport, nouvelle station de bain en Normandie.
- 187 270 Lockroy, E.
 188 282-283 Chardin, Léon
 Cite Théodore de Banville sur l'inutilité d'être artiste dans un monde "embulozé" et esclave à la *Revue des deux mondes*, T.G. par exemple.
 Rapport sur la participation de T.G. à une fête en l'honneur d'E. Delacroix.
 Cite longuement le compte-rendu par T.G. de l'*Almanach de la société des Aqua-fortistes pour 1865* (*Le Moniteur* du 5 décembre 1864).

Tome VII (janvier-juin 1865)

- 189 14 Le Valet de Trèfle
Anecdote sur une conversation de T.G. et Léon Gozlan chez la princesse Mathilde, où ils parlent de leurs chances d'entrer dans l'Académie.
- 190 22 Dax, Pierre
Cite le discours et le toast de T.G. au banquet d'Eugène Delacroix.
- 191 70 Dax, Pierre
Allusion à la revue *Le Papillon* d'Olympe Audouard et la collaboration de T.G.
- 192 180 Claretie, Jules
Allusion à la préférence de T.G. pour les chats sur les chiens.
- 193 212 Coligny, Charles
Compare le style de Mlle Alix Bressart (*Une Paria*) à celui de T.G.
- 194 230 Houssaye, Arsène
Cite T.G. parmi les modernes qui ont étudié à fond Léonard de Vinci.
- 195 239 Dax, Pierre
Allusion au feuillet de T.G. sur le *Supplice d'une femme* d'Emile de Girardin. (*Le Moteur* du 8 mai 1865).
- 196 280 Coligny, Charles
Allusion au voyage de T.G. à Constantinople

Tome VIII (juillet-décembre 1865)

- 197 19 Chardin, Léon
Allusion à la collaboration de T.G. à l'*Almanach parisien* de F. Desnoyers et à l'*Almanach des gourmands* de Ch. Monselet.
- 198 45 Dax, Pierre
a) Cite Désiré Laverdant (*Les Renaissances de Don Juan*) : "T.G. finit par anathématiser Don Juan qu'il défiait presque en notre jeune temps".
- 48 b) Cite Emile Crozet (*Le Nord*) sur le tableau de Wister, *La Princesse de Porcelaine*, qui rappelle le sonnet où T.G. chante les beautés de son amoureuse de Chine ("Pour veiner de son front...")
- 199 55 Coligny, Charles
Citation de T.G. sur Michel-Ange et Raphaël.
- 200 65 Claretie, Jules
Comparaison de Théodule Ribot avec T.G. Tous deux ont le pouvoir de faire disparaître la réalité laide pour en faire ressortir l'Idée et l'Art.
- 201 71 Dax, Pierre
Citation de T.G. sur Ch. Bonnegrâce.
- 202 95 Dax, Pierre
Allusion au *Pierrot Posthume* de T.G.
- 203 147 Houssaye, Arsène
Cite T.G., sur la falsification des tableaux attribués aux grands maîtres italiens.
- 204 153 Des Essarts, Emm
a-Allusion à *Mademoiselle de Maupin* ou T.G. "a dédié à la Beauté pure l'hymne le plus pieux et le plus enthousiaste...."

- 205 167 Dax, Pierre T.G. cité parmi les collaborateurs parisiens au *Courrier de l'Aisne* d'Edouard Houssaye.
206 230 Villarceaux, X. de T.G. est né dans la Renaissance.
207 233 Werner, Georges a) Les grands maîtres modernes sont tous polygraphes, e.g. T.G.
(Henri Houssaye) b) T.G. et le cénacle de Petrus Borel. Aux années 40, T.G. a obtenu pour Borel une place d'inspecteur de colonie en Algérie
208 278 Des Essarts, Emma-Le talent de T.G. et de Banville dépasse celui de Hugo dans la délicatesse à poétiser les choses féminines.
209 282 Dax, Pierre Citation du prologue en vers de T.G. pour la première représentation de *Henriette Maréchal* des frères Goncourt.
210 283 Dax, Pierre Cite Albéric Second (*Le Grand Journal*) qui fait les louanges de *Spirite*.
- Tome IX (janvier-juin 1866)
- 211 62 Coligny, Charles Allusion à la *Belle Jenny* de T.G.
212 80-1 Houssaye, Arsène Cite T.G. longuement sur le comédien Geoffroy.
213 167 Dax, Pierre Gustave Doré travaille aux illustrations pour le *Capitaine Fracasse*. Allusion aux gravures d'Abraham Bosse comme source d'inspiration du roman.
214 179 Coligny, Charles Allusion à la représentation de la *Femme de Diomède* de T.G.
215 181 Coligny, Charles Allusion au portrait de T.G. par Ch. Bonnegrâce.
216 186 Jacob, P.L. Introduction à l'"Ode à Jean Duseigneur" de T.G.
(Paul Lacroix)
- 217 214 D'Or, Comtesse Cite T.G. (*Paris et les Parisiens*) sur les chaises de fer aux Champs-Élysées.
218 215 Dax, Pierre Allusion au poème "La Nue" (*Revue du XIXè siècle* du 1er juin 1866)
219 222 Ségoillot, Hadrian Allusion au rôle de T.G. dans la popularisation de Goya en France.
220 226-227 Coligny, Charles a) Allusion à la production littéraire de T.G. depuis 30 ans, et à une nouvelle en préparation pour la *Revue du XIXè siècle* ("Daïné de Montbriand").
b) Citation indirecte de T.G. sur le champ illimité de l'art.
221 237 Dax, Pierre Allusion à la collaboration de T.G. à la *Revue du XIXè siècle*
222 261 Dax, Pierre Allusion aux élections à l'Académie française, et la surprise du public devant l'absence de T.G.

223	264	Dax, Pierre	T.G. parmi les invités chez le maréchal Vaillant le 14 août pour fêter les prix dans les Beaux-Arts
224	287	Dax, Pierre	Cite <i>La Liberté</i> sur la collaboration de T.G. à la Revue du XIX ^e siècle.
Tome X (juillet 1866-mars 1867)			
225	3	Les Directeurs de <i>L'Artiste</i>	a) T.G. cité parmi les collaborateurs à <i>L'Artiste</i>
	5		b) On promet un livre sur l'histoire de <i>L'Artiste</i> rédigé par T.G. et al.
			c) On promet la publication du portrait de T.G. par Ch. Bonnegrace dans la <i>Revue du XIX^e siècle</i>
226	20	Dax, Pierre	M. Chilly, le nouveau directeur de l'Odéon, souhaiterait un opéra de T.G. et Reyer.
227	43	Devéria, Eugène	Commentaire sur une gravure d'un bal masqué chez A. Dumas en 1836 où T.G. a assisté en bohème
228	104	Odart de Parigny,	Cite T.G. sur la <i>Vénus anadyomène</i> d'Ingres.
229	110	Anonyme	T.G. est un maître de la critique de l'art. (Chapeau pour la réimpression d'un fragment d'article de T.G. sur Henri Houssaye et son <i>Histoire d'Appetes</i> ; le <i>Moniteur</i> du 4 février 1867).
230	118	Dax, Pierre	a) Citation du sonnet l' <i>Apothéose d'Homère</i> . b) T.G. cité parmi les invités au dîner d'adieux pour M. Hébert, le nouveau directeur de l'Ecole de Rome.
	119		c) Allusion à Charles Bonnegrace, le portraitiste de T.G.
	122		d) Avec T.G. et le <i>Moniteur</i> , <i>L'Artiste</i> applaudit les débuts de l'actrice Mlle Valérie David.
231	132	Houssaye, Henri	Article sur Ingres et son amitié avec T.G.
232	135	Des Granges, Frédéric	T.G. cité parmi les vrais connaisseurs du monde artistique.

1867 Tome I (avril-juin)

233	7	Anonyme	Note pour expliquer le retard à publier le <i>Dénouement turc</i> .
234	53	Yriarte, Charles	Allusion à l'étude de Goya par T.G.
235	89	Coligny, Charles	Allusion à l'article de T.G. sur l'Eglise Sainte-Clotilde. (<i>L'Artiste</i> du 6 déc. 1857).
236	111-112	Villarceaux, X. de	Cite T.G. longuement sur les artistes modernes allemands.
237	125	Lord Pilgrim	Allusion à l'article de T.G. sur les <i>Hommes et dieux</i> de Paul de St-Victor. (<i>Le Moniteur</i> du 23 janvier 1867).
238	147	Ferte, René de la	a) T.G. habite la maison de M. Millevoye à Neuilly
	151		b) Allusion aux torts de l'Académie française envers T.G.
239	310	Villarceaux, X. de	Allusion à <i>L'Artiste</i> des années 50 sous la direction de T.G.
240	328	Dax, Pierre	T.G., injustement rejeté par l'Académie, n'a eu que douze voix dans l'élection récente.
241	432	Villarceaux, X. de	T.G. cité parmi les anciens habitants célèbres de Beaujon
242	457-458	Werner, Georges (Henn Houssaye)	a) Allusion à la collaboration de T.G. au <i>Paris-Guide</i> b) Indignation de l'auteur devant l'échec de T.G. dans l'élection pour l'Académie

1867 Tome II (juillet-septembre)

243	58	Houssaye, Arsène	a) Comparaison de T.G. avec Diderot.
	62		b) T.G. cité parmi les poètes qui se sont inspirés de la vie moderne.
244	98	Montifaud, Marc de ¹⁰	Allusion à Charles Bonnegrace, le portraitiste de T.G.
245	141	Ferté, René de la	a) T.G. parmi les invités aux Tuileries pour fêter l'Empereur de Russie et le roi de Prusse.
	147		b) Citation du poème "Sur un album" pour appuyer une attaque contre les critiques.
246	302	Werner, Georges (Henn Houssaye)	Cite T.G. sur Claudius Popelin et l'art de l'émail.
247	314	Ferté, René de la	Allusion à T.G. habitant de la rue Lord Byron en 1847
248	474	Ferté, René de la	T.G. parmi les invités à un festin homérique donné le 15 août par le maréchal Vaillant, ministre des Beaux-Arts.

1867 Tome III (octobre-décembre)

249	11	Des Essarts, Emmanuel	T. G. cité parmi les grands Romantiques qui adhèrent au culte de l'antique Beauté.
250	128	Coligny, Charles	T. G. cité parmi ceux qui apprécient l'art de la reliure.
251	141	Dax, Pierre	a) Courte liste de tableaux modernes appartenant à T. G.
	142		b) Allusion à la <i>Femme de Diomède</i> de T. G.
252	265	Lord Pilgrim	a) Citation de T. G. sur l'art noble de la gravure.
			b) Allusion à la direction de <i>L'Artiste</i> par T. G.
253	289	Ferté, René de la	a) Citation d'un poème anonyme : "A Théophile Gautier devant l'Académie".
	293		b) Citation d'Hector de Callias sur les discussions chez C. Roqueplan ; T. G. y participe avec ses paradoxes.
	296		c) Citation de l'oraison funèbre de T. G. pour Baudelaire.
254	352	Montifaud, Marc de	Allusion à un buste de T. G. à l'Exposition universelle.
255	438	Dax, Pierre	T. G. a assisté aux funérailles de Philoxène Boyer.
256	443	Ferté, René de la	a) Citation de T. G. sur les débuts de l'actrice Marie Garcia, décédée récemment.
	445		b) T. G. cité parmi les habitués du salon de Marie Garcia.

1868 Tome I (janvier-mars)

257	16	Houssaye, Arsène	L'auteur a montré à T. G. une tête de Léonard de Vinci.
258	121	Houssaye, Arsène	T. G. frappe aux portes de l'Académie
259	150	Ferté, René de la	a) T. G. cité parmi les auteurs dont les volumes autographes se trouvent dans la bibliothèque de Philoxène Boyer, décédé récemment.
			b) Allusion aux fauteuils vacants de l'Académie, et l'élection possible de T. G.
260	151	Barville, Théodore de	c) T. G. cité parmi les habitués des vendredis de Mme de Deffand
	258		a) T. G. cité parmi les "ministres" de Mme de Girardin
	259		b) T. G., juge impeccable, a fait plusieurs plaidoyers passionnés en faveur du peintre Alfred Dehodencq.

261	284	Ferté, René de la	a) Anecdote au sujet de Charles Garnier et T.G.. Citation de l'épître mononyme de T.G. à Garnier et la réponse de celui-ci.
262	289		b) Citation d'Arsène Houssaye où il parle de sa direction du Théâtre-Français ; allusion à T.G. parmi les chroniqueurs de ces années-là.
262	330-331	Karadjeff, comte	c) Allusion à T.G. et la bohème de la rue du Doyenné.
263	426	Ferté, René de la	a) T.G. cité comme membre étranger de l'Académie des Beaux-Arts de Russie
434			a) Citation du <i>Voyage en Russie</i> de T.G. sur le nombre restreint d'artistes en Russie.
446			a) Réimpression de la Chronique d'A. de Pontmartin. T.G. cité parmi les habitués des fêtes hebdomadaires chez Arsène Houssaye.
			b) T.G. cité parmi les invités à un dîner en novembre 1849 donné par Arsène Houssaye pour fêter sa nomination au Théâtre-Français.
			c) Allusion à une photo-biographie de T.G. par Carlo Gripp.

1868 Tome II (avril-juin)

264	50-51	Montifaud, Marc de	Description du portrait de T.G. par Charles Baudelaire
265	134	Ferté, René de la	T.G. cité parmi les artistes et les hommes de lettres que l'on voit le plus souvent aux fêtes de la cour et de la ville.
266	220	Coligny, Charles	Citain de T.G. où il fait l'éloge de Charles Garnier et du nouvel Opéra.
267	282	Ferté, René de la	a) Allusion à la collaboration de T.G. à <i>Paris-Guide</i> pour l'article sur le Louvre.
268	292		b) Allusion aux débuts de T.G. dans la critique.
268	440	Ferté, René de la	a) Allusion aux espoirs de T.G. d'entrer à l'Académie.
441			b) T.G. cité parmi les habitués des dimanches de la princesse Mathilde.
451			c) Allusion à la comédie antique jouée au Palais pompéin par T.G. et al.

1868 Tome III (juillet-septembre)

269	80	Thuret, Mme E.	Citation des quatre premiers vers du poème : "A Ernest Hébert sur son tableau Le Banc de Pierre".
270	248	Werner, Georges	Compte-rendu de <i>Libre parole</i> par Jules Claretie qui contient une étude consacrée à T.G.

271 291 Ferté, René de la
 272 310 Houssaye, Arsène
 273 441 Ferté, René de la

Annnonce des photo-biographies de Carlo Gripp et Pierre Duvat dont une est consacré à T.G.
 Citation de T.G. sur la falsification des tableaux des grands peintres italiens.
 Allusion à une étude de T.G. sur le vitrail français ancien et moderne. (*La Presse* du 24 janv. 1837 et *L'Artiste* du 1er fév. 1852).

1868 Tome IV (octobre-décembre)

274 221 Champfleury
 275 394 Villarceaux, X. de
 276 419 Ferté, René de la

Allusion à la prédilection de T.G. pour les chats.
 Allusion au *Voyage en Espagne* de T.G.
 Allusion à un projet d'Arsène Houssaye pour lequel T.G. devait écrire un sonnet sur la Peinture comme une des muses modernes.

1869 Tome I (janvier-mars)

277 122 Ferté, René de la
 129
 278 228 Coligny, Charles
 279 245 Villarceaux, X. de

a) Remarques sur le rôle du critique ; T.G. cité parmi les meilleurs critiques.
 b) Allusion à la préface de T.G. pour un catalogue de vente de la collection du comte de *** (vente du 21 décembre 1868 ; cette préface fut réimprimée dans ce même numéro de *L'Artiste*, 1er janvier 1869)
 T.G. cité comme exemple de l'écrivain qui vit du commerce de son talent.
 Compte-rendu de *Sonnets et Eaux-fortes*, volume auquel T.G. a participé.

1869 Tome II (avril-juin)

280 129 Ferté, René de la
 281 252 Villarceaux, X. de
 282 281 Ferté, René de la
 283 389 Villarceaux, X. de

Annnonce d'un article sur Lamartine par T.G. (paru le 1er mai 1869, réimpressin d'un article du *Journal Officiel* du 8 mars 1869).
 Allusion à la candidature de T.G. à l'Académie.
 a) T.G. a lu des vers à la fête de l'anniversaire de l'Empereur chez la princesse Mathilde.
 b) T.G. n'a eu que quatorze voix à l'élection à l'Académie
 Allusion à Gavarni, Balzac et T.G. comme artistes du Vrai

284	426	Ferté, René de la	On offre la Légende de Saint-Théophile à T.G.
1869 Tome III (juillet-septembre)			
285	129	Houssaye, Arsène	T.G. cité parmi ceux qui fréquentent le monde patricien de Paris et s'en inspirent.
286	227	Villardeaux, X. de	T.G. "le plus fervent observateur de la vérité", même en poésie, est accusé par certains critiques d'être fantaisiste.
287	236-237	Cerney, Pierre de	Compte rendu du <i>Dragon impérial</i> de Judith Gautier.
288	250	Coligny, Charles	a) Allusion à Judith discutant avec feu les conseils de T.G. b) Certaines pages rappellent l'Égypte et le Constantinople décrits par T.G. Allusion à Sainte-Beuve qui en tant que critique d'art a fait des comptes rendus des livres d'art de T.G.
289	281	Ferté, René de la	a) Allusion aux pages écrites par T.G. sur le Palais Pompéien.
	287		b) Citation d'un article de Desbarolles sur T.G., homme de la lune, paru dans son journal <i>Le Chiromancie illustrée</i> .
290	318	Roy, Elie	Allusion à Ch. Bornegrâce, avec un commentaire sur son portrait de T.G.
1869 Tome IV (octobre-décembre)			
291	102	Grandet, Léon	"Gul", poème. Évocation de T.G. ; comme l'un des héros de l'ère romantique.
292	212	Baschet, Armand	Parmi les critiques d'art, T.G. est celui qui a le mieux expliqué le talent de Ziem.
293	286	Houssaye, Arsène	a) T.G., parmi d'autres, a prouvé que l'esprit du 19 ^e siècle a aussi son caractère et sa fantaisie.
	293		b) Allusion aux élections à l'Académie Française ; la préférence accordée à M. de Carné sur T.G. est risible.
1870 Tome I (janvier-mars)			
294	114	Villardeaux, X. de	Allusion à T.G., co-directeur de la <i>Revue de Paris</i> dans les années 1850.
295	203,211	Houssaye, Arsène	Allusion à la <i>Nature chez elle</i> de T.G.

296	372,377	Saint-Victor, Paul de	Référence élogieuse à la <i>Ménagerie intime</i> de T.G., et allusion à sa prédilection pour les chats.
297	380	Villarceaux, X. de	a) Allusion aux articles de T.G. sur Ingres.
298	385 394	Anonyme	b) Citation du poème "Gul" par Léon Grandet ; évocation de T.G. (voir n° 291 supra). T.G. cité parmi les habitués des dimanches de la princesse Mathilde.
1870 Tome II (avril-juin)			
299	131	Dax, Pierre	a) Allusion aux remarques de T.G. sur le prix des tableaux et des sculptures.
300	147 156-157	Belloy, A. de	b) T.G. cité parmi les invités à une grande fête mardi chez la princesse Mathilde. a) Les critiques les plus marquants de l'école romantique en étaient aussi des poètes les plus éminents, e.g. T.G. et Victor Hugo.
	159		b) En lisant les <i>Salons</i> de T.G. avant d'aller à l'Exposition, on risque de trouver les tableaux fades en comparaisons avec les descriptions écrites.
	161		c) T.G. cité parmi les poètes-peintres qui ont découvert l'Orient.
301	280	Dax, Pierre	d) Commentaire sur le traitement de certains sujets dans la peinture et l'écriture : l'exemple de T.G. et Louis Boulanger, le <i>Triomphe de Pétrarque</i> .
302	303	Bertrand, Karl	T.G. cité parmi les habitués du Dîner des Spartiates, tous les mardis au <i>Moulin Rouge</i> . En Ch. Bonnegrâce, T.G. a trouvé son Rigaud.
1870-1871 (juillet 18709-octobre 1871)			
303	8	Duranty	Cite T.G. pour appuyer la nécessité d'un outillage fin pour produire le beau.
304	67	Plon, Eugène	Cite T.G. (<i>Moniteur</i> 1855) sur le peu de sculpteurs produits par le Romantisme.
305	90	Villarceaux, X. de	Cite Paul de Saint-Victor qui fait allusion à T.G.
306	219	Coligny, Charles	Allusion à la collaboration de T.G. et L. Flameng pour <i>Paris qui s'en va et Paris qui vient</i> .

1871-1872/B (novembre 1871-août 1872)^u

- | | | | |
|-----|---------|--------------------|---|
| 307 | 74 | Anonyme | Allusion à la collaboration de T.G. dans la <i>Gazette de Paris</i> d'Arsène Houssaye. |
| 308 | 208 | Cabat, Auguste | T.G. et Leconte de Lisle désavoueraient la facture du poème "Malheur" de Vigny. |
| 309 | 219 | Montifaud, Marc de | Citation de T.G. sur la modernisation de l'art tout en respectant les principes anti-ques : "Soyons de notre temps, pour devenir antiques à notre tour". |
| 310 | 358 | Ferté, René de la | a) Allusion à un dîner des Spartiates en 1872 où T.G. menaçait de partir parce qu'on ris-
quait d'être treize à table.
b) Allusion à un dîner de Victor Hugo où l'on était sept fois treize et un convive mourut
au premier service. |
| 311 | 368-369 | Dax, Pierre | Détails sur la vente des tableaux et d'objets d'art de T.G. On y donne les noms de quel-
ques personnes qui possèdent des figures peintes ou des pastels de T.G. |

1873 Tome I (mars-juillet)

- | | | | |
|-----|-------|----------------------------|--|
| 312 | 46 | Janin, Jules | a) Note de Henri de Pine : T.G. et Nerval revivent dans cet article de Janin. |
| | 47 | | b) L'amitié de T.G., Nerval et Houssaye dans leur jeunesse. |
| | 55 | | c) Allusion à Versailles pendant la Commune ; les comédiennes y déclamaient les vers de
T.G. |
| 313 | 59-60 | Trianon, Henri | Anecdote sur T.G. et Siraudin qui offrent le <i>Tricorné enchanté</i> à Nestor Roqueplan. |
| 314 | 126 | Tamin, le Docteur | Allusion à l'écriture minuscule de T.G. |
| 315 | 165 | Dax, Pierre | Un autographe de T.G.; vendu 16 francs (Vente Dufourmel). |
| 316 | 192 | Houssaye, Arsène | T.G. a réellement sculpté des odes et réellement empâté des madrigaux. |
| 317 | 234 | Des Essarts, Emma-
nuel | Toute la poésie du 19 ^e siècle (et celle de T.G.) a vécu sur une conception spinoziste de
Dieu avancée par Goethe. |

1873 Tome II (août-décembre)

- | | | | |
|-----|----|-----------------|---|
| 318 | 92 | Moriac, Edouard | a) Allusion à la collaboratin de T.G. au <i>Bien public</i> et à son successeur. |
| | 94 | | b) T.G. est un critique à l'ancienne mode, autant le complice des artistes que leur critique. |

319	139	Coligny, Charles	Allusion à l'article de T.G. sur le Bois de Boulogne (<i>L'Artiste</i> du 17 mai 1857, réimprimé le 1er octobre 1867)
320	172	Montifaud, Marc de	Anecdote d'une conversation de T.G. chez la princesse Mathilde où il aurait nommé Leconte de Lisle comme le plus grand poète contemporain.
321	203	Dax, Pierre	T.G. cité parmi les fondateurs du dîner des Spartiates.
322	204	Dax, Pierre	Allusion à <i>l'Histoire du Romantisme</i> de T.G., ouvrage dont il n'a écrit que les premiers feuillets.
323	347	Lord Pilgrim	T.G. et Diderot les seuls écrivains capables de rendre un tableau en prose dans toute sa vérité.
324	359	Dax, Pierre	Cite T.G. sur Banville, "le premier métrique de ce temps".

Peter J. EDWARDS
Mount Allison University

NOTES

1. Pour la première partie de cet article, couvrant les années 1856 à 1861, voir le n° 7 (1985) de ce *Bulletin*, pp. 113-126.
2. Voir n° A 6 de notre tableau.
3. Voir n° A 9 de notre tableau.
4. Le nom de Gautier était souvent cité dans ce contexte pour vendre les journaux en question, la *Revue du XIX^e siècle* et la *Gazette de Paris*.
5. Ce tome est divisé en deux parties. La première (que nous désignons 1871-72/A), couvrant les mois de novembre et décembre 1871, est paginée de 1 à 144 ; la deuxième partie (1871-72/B), couvrant la période janvier-août 1872, est paginée de 1 à 374. Il n'y a qu'une seule table à la fin du volume pour les deux parties.
6. Pierre Dax est un pseudonyme collectif des chroniqueurs de *L'Artiste*, souvent employé par Arsène Houssaye.
7. Cet article ne parut qu'en 1863 dans *Les Dieux et les demi-dieux de la peinture*, et en 1865 dans *L'Artiste*. Voir Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, n° 1899 (II, 266).
8. Lord Pilgrim est un pseudonyme fréquemment employé par les rédacteurs de *L'Artiste* depuis 1844.
9. L'article est signé Paul Dolfus, mais le numéro suivant de *L'Artiste* corrige en Paul Deltuf.
10. Pseudonyme de Marie-Amélie-Chartroule de Montifaud, Mme de Quivogne.
11. Voir la note 5 pour l'explication de ce sigle.

LE JOURNAL D'EUGENIE FORT (1er Août - 30 Novembre 1858) (1)

La vie d'Eugénie Fort continue à se dérouler suivant les lignes qui se sont dessinées depuis le moment où elle a décidé de tenir son journal. Ses distractions sont ses lectures, ses visites (celles qu'elle reçoit et celles qu'elle fait), ses "travaux", qu'elle ne détaille jamais. Elle souffre de plus en plus violemment de la cohabitation avec Charles Blanc. Sa santé laisse à désirer. Sa préoccupation essentielle reste la vie de son fils, à qui elle voue une grande tendresse et une grande admiration.

Rappelons que nous continuons à respecter à la lettre l'écriture d'Eugénie, ses abréviations constantes pour les noms propres, ou ses fautes d'orthographe.

Août 1er (1858) - Scara (2) de deux à quatre hier. Moris (3) a qui, après bien des doux reproches, je dis que ma volonté est qu'il doit s'engager - à quoi il me répond qu'il préfère mourir de faim. Je ne veux ni lui donner d'argent ni le recevoir - à moins qu'il ne vienne me faire des excuses et se laisse diriger comme je le veux. A cinq heures il est sorti et n'est pas revenu dîner.

Dîné seule avec T. (4) et toute la soirée tous les deux toujours d'accords toujours causant. Les D(a)mes La B(eaume) (5) devaient venir et elles ne sont pas venues. Bl(anc) (6) est venu de huit heures à onze heures sans entrer chez moi. Je ne lui ai pas demandé d'argent. Je vais voir s'il m'enverra ce qu'il me faut. Ce matin j'ai reçu 100 f. J'ai deux cents francs en réserve. Cela me fera attendre ses caprices. Toujours rien pour T. (7).

2 - Victorine (8). Puis T. après dîner rue Ch Midi (9).

3 - Chez M. St Aubin et rue Ch Midi. Je suis mal portante, la tête lourde, les membres brisés.

4 - Au Luxembourg avec les Dmes La B. à deux heures. T. vient nous retrouver. Il avait une loge pour Sacountala (10). Je devais aller dîner rue de Verneuil. Dîné seule. T. vient à sept heures. Nous allons prendre les Dmes La B. Marie était charmante nous avons passé une bonne soirée.

5 - Si je me laissais aller je resterais couchée toute la journée tant je me sens fatiguée depuis plusieurs jours déjà je ne me lève qu'à dix heures. Marie Rodet (11) vient me voir elle est bien gentille. A quatre heures rue de Verneuil.

6 - Félix Gruau (12) puis Camille (13) et Gruau. Dîné seule avec T. Le soir Scara, Caroline (14) et sa petite Charlotte. Je n'ai pas vu Bl.

7 - Chez Maire Rodet. Moris à qui je sus obligée d'imposer silence à cause de son isolence et que je renvoie sans lui donner ni linge ni argent. Chez Victorine. T. vient m'y retrouver avec une lettre qui annonçait à T.G. (15) sa nomination d'officier. Le soir au bain. Je suis bien souffrante.

8 - Moris toujours dans les mêmes dispositions. Je lui répète ce que je veux de lui, je lui dit que quand il sera disposé à se soumettre à ma volonté il pourrait venir me trouver. Scara. Dîné seule le soir. Les Dmes La B., T. et F.R. (16).

9 - Bl. me fait demander s'il est venu quelqu'un pour lui mais il n'entre pas dans ma chambre. Mr de Wailly (17) vient m'offrir un billet pour la Sorbonne que je refuse. Vattepain (18). Au Luxembourg avec les Dmes La B. ; rentré à six heures. J'étais bien mal à mon aise. T. dîne avec nous. Après dîné nous avons jouer il fesait trop chaud pour travailler.

10 - J'étais (si) souffrante que je ne me suis levée qu'à midi. Scara puis T.G. à cinq heures rue Ch Midi.

11 - Rue de Verneuil et le soir T.G. est venu. Il m'a accompagné. Bl. était là.

12 - Ce matin Bl. m'envoie une lettre à lire pour me faire savoir qu'il a une mauvaise affaire. Je ne sors pas. T. vient dans la journée ; il allait à la chancellerie prendre la croix de son père et la lui porter à Neuilly (19). Il avait ses épreuves pour un article sur Goethe qui doit paraître dimanche prochain dans *L'Artiste* (20). Dîné seule. Bl. est là qui erre et boit. A onze heures il est entré dans ma chambre se plaignant d'un grand mal de tête. Il

commence comme toujours ces mêmes plaintes, accusations, reproches, récriminations, avec preuves à la main. Je me contient et même je lui réponds en lui donnant raison sur beaucoup de points et surtout essayer de changer ses idées, le prenant sur le ton de la conversation, et non pas comme explication. A une heure je me couche, agitée, colère, mais sans le laisser voir. Lui abruti par le vin, la fatigue, poursuit mais cependant se calmant un peu il s'en va à trois heures emportant une bouteille d'un vin vieux qui était en réserve dans une armoire de ma chambre. Une heure après il revient chercher une autre bouteille et enfin je puis essayer de dormir vers cinq heures. Et j'étais si souffrante depuis plusieurs jours.

13 - Ce matin vers neuf heures Colombe (21) me dit qu'elle avait une lettre de Constantinople, mais Bl. l'avait reçue et gardée. Je vais la lui réclamer et même la prendre de force parmi d'autres papiers. Une demie-heure après il vient dans ma chambre et recommence à gémir, crier, m'accablant moi et Toto des injures les plus hideuses. Je ne puis plus métriser ma colère je l'engage à se taire, que je ne sais ce que je vais faire ; il s'entête à me dire de vilains mots alors je me lève et malgré moi je le bats ! mais de toutes mes forces je le soufflette je le chasse jusque dans sa chambre. Il répétait - Ayez pitié de ma faiblesse - mais dans quel état de colère j'étais ! - Comme j'en ai été fachée - Après m'être calmée je suis allée dans la salle à manger il était assis sur une chaise près de la porte de sa chambre, endormi dans l'attitude d'un homme ivre, la tête penchée sur la poitrine, les deux mains croisées sur les genoux. Je le réveille pour voir ce qu'il dit. Il revient dans ma chambre et recommence *absolument* les mêmes discours. Je ne dis rien, je travaille puis je m'assois sur ma causeuse et je cherche à m'endormir. Il finit par se taire et par ronfler toujours dans cette même position. Il finit par se taire et par ronfler toujours dans cette même position. A quatre heures T. vient Bl. alors se réveille et va *causer* avec Colombe. T. va dîner dehors et moi dans ma chambre. A huit heures Scara vient et va dire bonsoir à Bl. qui dormait entre une b(outci)lle de vin et son vase de nuit. Il se réveille et reçoit sa visite avec plaisir il lui conte son voyage à Cherbourg, ses vingt quatre heures passées ici, la matinée (22) dans tous ses détails. Elle lui dit aussi ce qui lui est arrivé, enfin elle l'engage à aller la voir et ils se sont quittés bons amis. Tant mieux. T. revint, puis les Dmes La B. puis Mr Marion à onze heures quand je suis seule je suis tout étonnée bien aise surtout de voir que cet être qui n'a qu'une pensée fixe de se venger et quoi, de mon mépris et de mon dédain, comme il dit, par un tourment perpétuel et sans fin, était parti. Je pouvais espérer dormir tranquillement. Mais je le dis sincèrement ici. J'ai pour cet homme un fond de pitié. J'ai essayé de tout pour le lui faire sentir et l'aider à revenir à une vie plus calme, mais je suis bien convaincue aujourd'hui que cela est impossible. - Que faire ? Donc, que faire ?

14 - Comme je suis fatiguée, inquiète. Bl. envoie de Montrouge chercher les journaux et les lettres - à deux heures Bl. vient. - Il me demande une chose indifférente puis une demi-heure après il s'en va. Mr et Mme Barroux - Dîné seule. Le soir r(ue) Ch Midi.

15 - Les Dmes La B. toute la journée et la soirée. Je n'ai pas vu Moris.

16 - Ce matin Bl. (est venu) me remettre une lettre de Strohl et une de Marie Renom (23) en me donnant le conseil de les lire pour m'édifier sur l'affection qu'on lui porte ; - Calavassy. Puis Vatte. toute la journée. T. vient dîner il y avait huit jours qu'il n'avait pas dîné avec moi. Le soir nous sommes seuls T. et moi nous causons. Je lui dis que Bl. avait eu du plaisir à lire ses articles et lui comme un bon et simple garçon qu'il est laissé voir qu'il en est content. Nous jouons pour finir notre soirée.

17 - Rue Cherche M.

18 - Je ne suis pas allée rue de Verneuil seule toute la journée et je devais aller le soir chez Mr Barroux mais l'orage m'a forcée de rester chez moi j'ai lu un roman de Frédéric Soulié stupide mais que l'on n'a pas le courage de laisser.

19 - Mr Barroux. Puis Scara dîner seule et le soir à la pension de Ch. Rodet.

20 - Bl. m'écrit qu'il est malade. Il se fait acheter à Paris du poulet du filet de bœuf. Je lui conseil de se mettre au lit et à la diète. Lucile (24) vient passer deux heures. Elle travaille - T. vient dîner - de huit heures à dix heures il va à l'imprimerie et il reste avec moi jusqu'à minuit.

21 - Rue Ch M. Puis voir T.G. nous restons ensemble de deux à cinq heures. Il me dit qu'il est très content de T. qu'il lui assure la revue à *l'Artiste* en attendant la place. Dîner chez Victorine. Rentrée de bonne heure. Voilà huit (jours) que Bl. n'est pas venu. Qu'elle calme. Je suis toute étonnée d'avoir le temps de penser à moi. Je n'ai pas vu Moris non plus. Legras (25) me dit qu'il est dans une maison de confection où il gagne trois francs par jour.

22 - Scara vient passer deux heures avec moi. Dînée seule et le soir rue du Ch Midi. Hier matin j'ai reçu une lettre de F. Gaig (26) m'annonçant la délivrance de sa femme. Ce matin j'ai eu la visite d'Arsène (27). Il s'accuse mais il a trouvé Bl. impitoyable.

23 - Les D(a)mes La B. toute la journée. T. vient dîner. A sept heures Bl. m'envoie une lettre et cent francs en (livres ?) - de tout ce mois je ne lui

ai pas demandé d'argent et il m'a envoyé trois cents francs. C'est plus que je ne dépenserai mais je le laisse faire je mettrai le surplus de côté.

24 - Scara puis Mr Danat. Rue Ch Midi Bl. y est venu. Mme La B. l'avait engagé à dîner pour le jour de sa fête. Il a été très bien. A onze heures nous sommes partis ensemble et place St Sulpice il a pris une voiture pour retourner à Mont(rouge) (28).

25 - Chez Scara dîné seule avec elle et seules toute la soirée.

26 - Au Luxembourg avec les D. La B. Dîné seule et le soir rue de Beaune (29). T. est un peu malade puis chez les Barroux.

27 - Seule toute la journée. T. vient dîner le soir Scara. Bl. me fait dire qu'il est malade il n'est pas venu ici depuis quinze jours.

28 - Je suis sortie une partie de la journée malgré le mauvais temps. J'ai été errer rue de Rivoli au Palais Royal et revenu rue Ch Midi. Dîné seule et le soir Mr Barroux.

29 - Lucile toute la journée. Puis Scara et le soir les Dmes La B. J'ai mal à la tête, je ne sais pourquoi.

30 - Je me lève avec mon mal de tête. J'ai beaucoup souffert toute la journée. Vatt est venu puis About (30) qui part demain pour Saverne. T. vient dîner. J'étais un peu mieux le soir nous jouons T. et moi. T. souffre d'un mal d'oreille je le tourmente et il me promet d'aller voir un médecin. Je me couche avec mon mal de tête - Comme je m'occupe de moi. Victorine avait vu Moris qui a une assez bonne place, il ne veut pas venir me voir. Tant mieux, car cet enfant ne peut me faire que du mal.

31 - Je suis très mal à mon aise et je fais dire à Mme La B. que je n'irai pas chez elle. Scara puis Mme La B. qui me décide à aller dîner avec elle. J'ai été bien souffrante toute la soirée. Je ne dois pas sortir de quelques jours.

Sept(embre) 1 - Je suis très mal à mon aise et je n'irai pas rue de Verneuil - T. vient dîner avec moi, on lui a fait une incision mais il n'en souffre pas. Nous passons toute la soirée ensemble. Il me dit qu'il a vu Feydeau (31) la veille et que celui-ci lui a promis de voir quelqu'un pour cette place qui ne vient pas. Il travaille pour *L'Artiste*.

2 - Je suis toujours souffrante. Je ne sors pas. Dîné seule. Le soir les Dmes La B.

3 - Scara dans la journée. Dîné avec Toto et le soir nous allons ensemble chez Mr Barroux. Bl. vient à onze heures. Il a renvoyé Ars(ène). Il s'en va à minuit et demie.

4 - Ars(ène) vient me prier de voir M. Rousset et Bl. : il a peur. Chez Victorine. Bl. vient à onze heures. Il est furieux comme toujours sans raison il veut porter plainte. Il part à près d'une heure, mais ne trouvant pas de voiture il revient autres cris parce qu'il ne trouve pas de vin pour passer le reste de la nuit il erre il circule dans l'appartement jusqu'à deux heures et demie.

5 - Ce matin Bl. vient causer avec moi assez tranquillement. Ars(ène) m'envoie sa petite fille pour me prier de ne pas l'oublier. A une heure je vais à Montmorency je reste deux heures avec M. Rousset. Nous sommes d'accord sur tous les points. Pas de plainte et on finit de suite. Il écrira à Bl. demain et ira à Montrouge mardi. Quel homme vraiment dévoué et aimable. Je ne suis rentrée qu'à sept heures dîner seule et couchée. J'ai lu jusqu'à une heure pensant toujours à cette vilaine affaire de Montrouge.

6 - Ce matin je reçois une lettre de Moris qui me dit qu'il est dans une bonne maison et me demande du linge. Je lui envoie ce qu'il me demande en lui donnant quelques conseils et lui déclarant que je ne voulais ni le voir ni recevoir ses lettres ni rien faire pour lui à l'avenir à moins de raisons très graves et surtout de profondes excuses de sa part. T. m'a dit que Th. (32) partait dans quelques jours pour la Russie et me prévient de l'engager à faire quelque chose pour le ministère avant son départ. J'ai écrit à Neuilly de suite. Je suis allée chez Mr Danat pour voir Palmyre. Elle n'y était pas - Les Dmes La B. Mr de Cesena (33). T. vient dîner avec nous. Après dîner nous travaillons jusqu'à neuf heures puis nous jouons.

7 - J'ai dit à T.G. que je l'attendrais tous les jours jusqu'à cinq heures, jusqu'à son départ. Dîné rue Ch M et passer la soirée.

8 - Gruau m'écrit une longue lettre il me conseille de changer à l'égard de Bl.. Je lui réponds très longuement aussi de façon à ce qu'il puisse laisser lire ma lettre à qui il voudra.

9 - Mr Vattepain. Il me parle beaucoup de Bl. dans le même sens que Gruau. Je les laisse dire sans m'irriter ni les approuver. Ils finiront bien par comprendre que cela ne fait plus le moindre effet sur moi. Les Dmes la B. Dîner seul et le soir chez Caroline.

10 - T. vient me dire que son père me fait demander si je veux lui donner à dîner ou si je préfère aller au restaurant tous les trois. J'accepte la seconde proposition - Scara - Puis de Wailly - à quatre heures T.G. vient il

n'avait pas pu travailler il était un peu malade. Je sors avec lui, il rentre chez lui à Neuilly et moi je reviens à sept heures retrouver T. Nous dînons, le soir les Dmes La B. Nous travaillons jusqu'à neuf heures et demie puis nous jouons tous les quatre. Marie est très gaie.

11 - Marie Rodet. A quatre heures M. de Wailly nous sortons ensemble. Dîné seul et seule toute la soirée. Je viens de finir un long roman de George Sand *Consuelo*, treize volumes. J'avoue que cet ouvrage m'a beaucoup plu que de beaux et bon sentiments. Que de philosophie ! Que les gens qui ne lisent pas sont malheureux. Quelle délicieuse société qu'un livre bien écrit.

12 - Seule toute la journée. J'ai reçu une seconde lettre de Gruau semblable à la première. Mais je me garde bien d'y répondre en détail. C'est bien inutile il ne comprend pas ma pensée l'excellent ami.

13 - Calavassy. Puis Victorine il y a deux heures T. avec Judith (35) après dîner Victorine est partie de bonne heure et T. et moi sommes allées reconduire Judith à Neuilly. T.G. est revenu avec nous il allait à l'Opéra. Je l'ai prié d'écrire au Prince pour expliquer que c'est l'allemand que sait T. et non pas l'anglais. Il part mercredi pour St Pétersbourg.

14 - M. Dewailly et dîné rue Ch Midi quoique souffrante.

15 - Scara vient à midi elle se plain de ce que je ne veux pas aller chez elle plus souvent mais quoiqu'elle soit aimable et bonne personne, je ne veux pas me laisser prendre mon temps ma liberté mes sœurs T. et deux ou trois amies. C'est assez pour ce que j'ai de force pour sortir pour parler. Marie Rodet vient dîner avec moi le soir Caroline et ses trois autres filles.

16 - A Belleville toute la journée. Le soir en rentrant Bl. était dans sa chambre il m'attendait. Il y a deux jours il m'avait écrit pour se plaindre de sa solitude mais dans des termes à peu près convenables et je lui avait répondu que si ma présence à Montrouge pouvait lui être utile *j'irais malgré tout s'il me le demandait*. Nous avons donc décidé qu'à la première occasion il désirait que j'aille à Mt.. Il est parti à minuit et demie. S'étant exprimé d'une façon presque supportable. Presque tous les jours il m'envoie des fruits.

17 - Seule toute la journée. T. vient à six heures puis Mr Dewailly qui dîne avec nous. Le soir les Dmes La B. Nous jouons.

18 - J'écris à Bl. que lundi je viens avec les Dmes La B. au Grand Mt.. Je lui demande s'il veut que nous entrions chez lui ensemble ou s'il préfère que j'aille seule chez Victorine.

19 - Lucile me fait dire que sa mère est morte ce matin et qu'elle espère me voir toute la journée à Belleville.

20 - Bl. m'écrit pour me demander à quelle heure nous irons à Mt et nous offre à dîner mais je refus le dîner. De trois à cinq heures à Mt ou Bl. nous recommence tous les détails de l'affaire des vols. Je me fache un peu car il n'en finit pas. Cependant notre visite s'est bien passée nous donnons la main à la grille. Dîné avec les D. et T. et toute la soirée travaillé et joué.

21 - A Belleville de midi à cinq heures dîné rue Ch Midi rentrée bien fatiguée. Mr Rousset est venu dans la journée il m'a laissé un mot pour me prier de lui donné des nouvelles de Mt.

22 - Marie Rodet vient me voir ce matin. Puis Scara qui se plaint car je ne vais pas chez elle. Mais je veux rompre complètement cette relation qui n'est pour moi ni agréable ni utile. Victorine vient nous allons au Luxembourg dînée seule. J'ai mal à la gorge.

23 - Lucile avec ses enfants toute la journée. Après midi je sors un peu. Il fesait un temps superbe j'ai erré longtemps sur les quais. Cela repose de rêver en marchant la nuit.

24 - J'écris à Mr Rousset. Je reçois une lettre d'un Mr Lemaistre par un commissionnaire. Une lettre remplie de mystère. La personne qui écrit me demande une entrevue afin de me dévoiler des choses qui pourraient me nuire. Je ne réponds pas.

24 - Seule toute la journée et dînée seule Toto n'est pas venu. Ce soir les Dmes la B. Je reçois une lettre de Ferd. Gaig. ou il me dit qu'il est très reconnaissant de l'intérêt que je prends à sa famille et m'assure qu'il emploiera son influence auprès de Bl. pour que Bl. n'est plus à se plaindre de mauvais bruits et par là retarder la terminaison de cette affaire. Mme La B. me dit qu'elle a vu Mr Yvan (36) qui ne comprend pas que Toto ne soit pas nommé au ministère.

25 - J'écris à Bl. que j'ai vu Melle Louise et que j'ai reçu une lettre de Ferd. Gaig. Il lui demande si je puis aller le soir à Montrouge. Toto vient à une heure au moment ou j'allais aller chez lui. Je lui conseil d'écrire au ministère. Chez Gervais de Caen qui me promet de voir M. Blanche lundi et le Prince mardi. Il doit venir me voir mercredi pour me dire ce qu'il aura fait. Le soir à Mont. ou je reste jusqu'à la dernière voiture. Bl. a été assez bien quoique répétant toujours la même chose. Je lui ai donné la lettre de Ferd. Graig. Il se plaint de la mauvaise cuisine de Margueritte et se propose de revenir à Paris. Je n'ai rien à dire mais je tremble à la pensée de recommencer

cette existence agitée tourmentée que l'on ne peut éviter avec ce malheureux et intraitable caractère. Cependant je suis bien décidée à m'isoler beaucoup et à ne pas céder à des exigences qui me contentent tant et dont je n'ai recueilli aucun fruit.

26 - Colombe est allée ce matin chez M. Lemaistre lui demander ce qu'il a à me dire. Il répond que à plusieurs reprises il a vu de sa fenêtre qui donne dans la cour quelqu'un qui vient se poster à la fenêtre du carré et qui regarde et écoute ce qui se fait ou se dit dans ma chambre. Sans nommer la personne il a fait comprendre que c'était le concierge. D'après le portrait du jeune homme je me souviens de l'avoir vu plusieurs fois marchant derrière moi dans les rues. Marie Rodet vient déjeuner avec moi. J'écris à T. ce que Gervais m'a dit et l'engage à envoyer sa lettre de suite. Au bain dans la journée dînée seule et le soir r. Ch. M.

27 - Marie Rodet vient me demander de lui procurer une lettre de recommandation pour l'assistance publique afin d'aider sa Patronne à faire entrer une femme âgée et infirme à la Salle pétrière. Victorine vient de bonne heure nous allons au Luxembourg jusqu'à six heures. T. vient dîner il est un peu malade. Il a envoyé sa lettre au ministère.

28 - Je suis sortie de bonne heure. Chez Legroux pour T. puis chez Dewailly et rue Ch. M.

29 - J'écris à T. pour l'engager à aller voir Legroux et lui dit de venir dîner avec moi car je suis inquiète de sa santé. Scara me fait dire qu'elle m'attend mais je lui écris pour la remercier. J'ai presque du regret d'être si peu aimable avec cette femme ; mais en vérité ses goûts sa vie tout est si éloigné de ce que j'aime que ce serait pour moi une obligation perpétuelle que la continuation de pareilles relations. Je reçois un mot de Mr Gervais, il me dit qu'il a été au ministère de l'Algérie et que le D(octeur) Yvan a proposé T. comme secrétaire de M. Champcourtais, demande que Gervais appuie et il me dit de lui envoyer T. jeudi matin. M. Dewailly vient me voir il me promet la lettre que je lui demande. Mr Barroux qui aura la bonté d'examiner (R?) (37) pour le faire concourir pour une bourse. Comme tous ces hommes sont bons, aimables, obligeants. Mr Gruau avec Camille. T. vient dîner il est toujours un peu malade mais pas pire. Après dîner nous sortons une heure puis nous rentrons pour faire une partie de piquet. A dix (heures) et demie, T. qui partait revient avec une nouvelle lettre de Gervais ou il dit qu'il a revu M. Champcourtais qui veut voir T. jeudi à une heure et qu'il croit l'affaire assurée. Nous sommes contents tous deux.

30 - Mr Rousset qui ne vas pas à Mt.. Blanc lui a écrit qu'il n'avait rien fait et qu'il ne voulait pas que Mr Rousset se dérange. Le fait est que Bl.

veut agir avec sa seule volonté et que Mr R. le gêne. Je crains que celui-ci ne s'aperçoive de la pensée de son ami. T. vient à deux heures. Il est content Mr Champcourtais l'a bien reçu. Il est convenu que T. ira demain à midi pour travailler. A Belleville dîner.

Octobre 1er - Je reçois pour T. une lettre de Gervais qui lui recommande de soigner son écriture. J'envoie de suite la lettre à T.. J'attends le retour de T. avec anxiété. Scara vient il est à peine midi. Mr Frère pour la demande aux incurables. T. revient du Palais Royal ou il a travaillé toute la journée. Il est content. Il a vu Mr Yvan. Il est bien installé maintenant. J'attends le retour du Prince avec impatience. Les Dmes La B. le soir. Bl. m'envoie un mot aimable auquel je réponds aimablement.

2 - Mr Dewailly qui me (donne) une lettre parfaite pour M. Dubost. J'écris à Gervais pour le remercier, et à Mr Rousset pour lui dire ou en est l'affaire du Palais Royal. J'écris aussi à Bl. pour lui parler de T. Bl. m'écrit qu'il est malade, qu'il désire me voir. Je lui réponds que j'irai ce soir à Mt.. Au Parvis pour Mr Frère - puis voir Marie Rodet. Puis dîner chez Victorine. A huit heures à Mt. ou je trouve tout le monde épuisé de fatigue des cris des colères de Bl. lui-même ivre car il ne mange pas et ne boit que du vin blanc. Il me parle de T. d'abord assez bien, puis il parle du droit et comme il répète et m'ennuie je le prie de cesser et je veux m'en aller. Mais il me prie de le laisser venir avec moi à Paris. J'ai la bonté la pitié la faiblesse d'y consentir. Mais au lieu de faire comme tout le monde de prendre la montrougiennne (38) il a la cruauté de faire relever un garçon et de l'envoyer à la barrière chercher une voiture. Il couche à Paris et le lendemain dimanche il déjeune. A quoi servira ce nouveau sacrifice de ma tranquillité je n'en sais rien !

3 - Victorine vient déjeuner Blanc est calme. Les petites de Caroline viennent passer une heure, a quatre Victorine et moi nous prenons une voiture pour aller à Mt. puis à Chatillon avec Bl.. Il y a une maison à louer je demande à Bl. de me la laisser habiter. Nous dînons à Mt. et à huit heures nous partons. Nous laissons Bl. assez calme.

4 - Dès neuf heures je vais retrouver Victorine chez son dentiste ou nous restons jusqu'à midi. Nous rentrons déjeuner. A deux heures les Dmes la B. viennent et à trois heures Victorine et moi nous retournons chez le dentiste ou nous restons jusqu'à six heures. Nous revenons dîner. T. vient il est content. A huit h. Victorine part avec son mari qui est venu la chercher. Qu'elle journée fatigante ! Enfin de neuf heures à onze nous jouons tous les quatre Marie est si gentille si facile à distraire.

5 - Le Prince est de retour je voudrais être à demain ! - au Parvis - Bl. m'écrit qu'il viendra ce soir à Paris. Il prend des façons de billets doux de

rendez-vous qui me sont bien désagréables je sens que je n'admettrai pas cela longtemps. Chez Mr de Mayserey. Puis rue Ch. M.. T. vient me retrouver. Cher enfant il a pensé que le retour du Prince me préoccuperait. Mais il est allé à Chalon et on ne l'a pas vu au Palais Royal. T. avait travaillé avec M. de Champcourtais jusqu'à sept heures. En rentrant j'ai trouvé Bl.. Il a couché à Paris.

6 - Comme je suis fatiguée je ne puis pas supporter les amabilités de Bl. malgré toute ma volonté d'être d'accord avec lui. Au bain et T. vient dîner avec moi. Il est toujours content. Il fait de la musique. Nous jouons.

7 - Renée Chameroy toute la journée. Nous allons au Louvre avec les Dmes La B. Bl. m'a encore écrit qu'il viendrait ce soir. - Je n'ai pas pu dissimuler mon peu de contentement de la présence de Bl.. Je lui ai dit que les galanteries me paraissaient ridicules et que je regrettais qu'il ne se contente pas de ce que je puis faire pour lui sans exiger au-delà de mes forces morales.

8 - Mr de Maisey. Mr Frère Marie Rodet. Au Parvis j'ai vu Mr Dubost et Davennes qui ont plein de bonté et qui font ce que je leur demande. T. vient dîner, il est content. Le soir les Dmes La Baume. Je n'ai pas vu Blanc.

9 - Chez Legroux toujours pour la femme de M. Frère. Lui aussi fait ce que je lui demande. Gruau vient me voir à cinq heures. Je vais dîner à Mt avec lui. Bl. était calme il a trouvé un moyen d'adoucir sa vie de Mt.. Il fait travailler Emilie Amiot à ses écritures. Nous avons eu une conversation assez calme et assez étrange toujours sur le même sujet. Je regrettais de n'avoir pas quelque infirmités qui me mettent à l'abri de cette passion qui est pour moi un supplice. Je rentre à onze heures seule !

10 - Bl. m'écrit. Il m'offre à dîner à Mt mais je n'accepte pas. Je ne veux pas sortir. Dîné seule le soir rue Ch. M.

11 - Victorine. T. et Adolphe (39) ont dîné. Le soir nous avons joué à onze h. quand T. est parti avec son camarade Bl. était dans sa chambre de très mauvaise humeur. Il n'est pas venu chez moi cependant dans l'incertitude je n'ai pas pu m'endormir jusqu'à deux heures.

12 - Colombe me dit que Bl. est couché qu'il ne veut pas laisser entrer les ouvriers pour sa cheminée, qu'il ne veut pas que l'on fasse rien dans sa chambre. Il se fait acheter de la charcuterie pour son déjeuner et il part à midi après avoir fait bien enrager cette pauvre Colombe. Mr Gervais vient me voir pour me dire que le Prince accepte T. que l'on est très content de

ce que l'on lui a fait faire, mais que l'on ne sait pour le moment à quoi l'employer. Nous allons tacher de le faire demander par le d(oc)teur Yvan. J'écris à T. pour lui dire qu'il vienne me voir ce soir. M. Frère il a conduit la bonne femme à l'hôtel Dieu Legroux a été très bon. J'écris à M. Davennes. Je porte moi-même ces deux lettres puis dîné rue Ch. Midi. En entrant j'ai trouvé T. qui venait me chercher. Je lui raconte ce que m'avait dit Gervais. T. va le voir demain matin. En rentrant j'ai trouvé B. dans sa chambre endormi. Je ne l'ai pas vu de la soirée.

13 - Ce matin Blanc recommence à renvoyer les ouvriers. Il se fait acheter du paté et des huitres puis quand il voit que je me fais servir dans ma chambre car il fait très froid, il s'en va laissant ses huitres et emportant son paté. Quel être mal organisé ! Colombe est furieuse après lui elle lui dit quelle le servira pas à n'importe quel prix. Hier Vattepain est venu il est resté très longtemps. Il voudrait que je décide Bl. à mettre de l'ordre dans ses affaires. Le puis-je ? Plus que j'amais je reconnais que cette homme est impossible à diriger à conseiller.

14 - Hier soir Bl. est entré dans ma chambre. Je venais de me coucher. Il a commencé à se plaindre et a parlé depuis onze heures jusqu'à une heure. J'ai gardé le silence. Mais qu'el supplice ! Toujours le même sujet et de plus toujours les mêmes mots. Ce matin il refuse encore de laisser travailler les fumistes. Puis il déjeune (40) son déjeuner et s'en va. L'on a enfin terminé sa cheminée dans la journée. A Belleville quoique j'ai mal à la gorge.

15 - Bl. revient tous les soirs. Il a sans doute entendu parler du retour des Fleury il est aux aguets, et de quoi bon Dieu ! Je suis bien décidée à ne pas voir M. Fleury à moins que cela ne fasse un trop mauvais effet aux yeux de T. Comme hier Bl. a déjeuné à ses frais particuliers et il est parti à onze heures je ne l'ai pas vu. T. est venu dîner le soir. Les Dmes La B. T. est content il travaille beaucoup il espère que sa position va se régulariser.

16 - Bl. est rentré hier soir avec un panier de fraises. Ce matin Marie Rodet vient elle déjeune avec nous. Bl. est bien. Chez Victorine dîné avec Watg qui le soir m'a accompagné à pied en causant jusqu'à la Madeleine ou j'ai pris la voiture. J'ai mal à la gorge et je suis très enrouée.

17 - Scara qui a tant insisté pour que T. et moi nous allions dîner chez elle mercredi qu'il a fallu céder. T. a dîné avec moi et m'a forcé à sortir un peu. Il fait si beau temps. Nous avons marché une heure tout en causant puis en rentrant nous avons joué jusqu'à onze heures.

18 - Bl. me fait demander si je veux aller dîner à Mt. mais je dis que non parce que c'est lundi. Lucile vient passer une heure avec moi. Mme

Frère est venue hier et ce matin j'envoie au Parvis et j'écris à Legroux pour qu'il garde la femme encore aujourd'hui. Les Dmes La B. et T. a dîner.

19 - Voir Camille à sa pension puis chez Albertine. Dîner rue Cherche M. Félix Gruau est venu dans la journée. M. Frère vient me dire que l'on garde sa protégée par ordre supérieur.

20 - Dîné chez Scara avec T.

21 - A l'Hôtel Dieu toujours pour la pauvre femme M - puis chez Victorine - Au bain, dîné seule, couchée à huit heures. Je ne suis pas très bien j'ai de petites douleurs sourdes qui me fatiguent car il y a déjà plusieurs mois que cela me tourmente. Enfin il faut bien que je commence à devenir souffrante comme toutes les femmes de mon âge. Je lis Gerfaut. (41)

22 - Bl. n'est pas venu depuis huit jours. Nous sommes tranquilles. Gruau et Vattegrain. T. vient dîner il a fait un article pour *l'Artiste*. Le soir les Dmes La B.

23 - Au Louvre avec les Dmes La B. rentrée à cinq heures. Dînée seule et seule toute la soirée. Je lis beaucoup, je travaille et je me trouve bien de cette solitude. Je suis étonnée d'en être venue là. M. Rousset vient me voir. Il est bon affectueux. Il se promet de venir souvent cet hiver.

24 - Seule toute la journée. Le soir rue Ch. Midi.

25 - Chez Legroux toujours pour la mère M. Victorine. T. vient dîner ; il doit aller voir Gervais ; nous espérons que sa position va se régulariser le mois prochain.

26 - Je suis bien souffrante. Je me suis levée à onze heures Rue Ch. M. nous lisons et nous travaillons. Scara est venue me voir.

27 - Je ne sors pas, dînée seule.

28 - Au Parvis ou M. Davennes m'avait invité à venir pour me dire que la femme M. devait être à la Salpêtrière depuis le matin. A l'Hôtel Dieu ou je retrouve M. Frère. Dînée seule. Bl. est venu il a su que Adeline revenait aujourd'hui. Il parle durant trois heures de la nuit. Toujours les mêmes choses. Il se trouve bon, facile à contenter, ne demandant que le calme et il ne comprend pas qu'on ne l'aime pas lui qui n'a jamais rien fait pour me faire de la peine. Voici à quel point il s'illusionne sur lui-même. Mais il n'y a plus rien à dire. Aussi gardé-je le silence. Il me déclare qu'il rentre à Paris pour voir Al. Fl.

29 - Adeline vient me voir. Puis M. Frère. Bl. est là qui erre, qui guette - à deux heures il fait une grande toilette et sors. Il vient dans ma chambre et me dit quelques mots pour me faire comprendre qu'il va à des rendez-vous, qu'il trouve très facilement des femmes à qui il plait. Je ne dis rien, si non que tout cela ne me regarde pas et m'est très indifférent. T. et Adolphe Bazin viennent à six heures me demander à dîner ils m'apportent deux petites brochettes de merveilles. Pensant que Bl. devait rentrer je les engage à aller dîner chez Fayot à mes frais. Ils me promettent de revenir à sept heures et demie. Bl. revient mais pour un instant seulement. Mes jeunes gens reviennent après leur dîner mais j'ai dîné dans ma chambre. Nous jouons et à onze heures ces deux grands enfants font un petit souper tout cela toujours dans ma chambre. Bl. ne revient pas.

30 - Rue Ch. Midi dans la journée. Dîné seule et le soir chez M. Barroux avec T. Que ces dérangements me fatiguent sans me faire le moindre plaisir. Mais comment refuser sans être malhonnête envers d'anciens amis. T. non plus ne s'amuse pas.

31 - Bl. me fait prier d'aller dîner à Montrouge. Vict(orine) avec son mari. Dîné à Mt avec Gruau et Félix. Bl. a été très bien. Rentrée à dix heures enrhumée et souffrant d'une douleur aux genoux qui augmente. Mais je ne veux rien faire.

Nov(embre) 1^{er} - Scara vient, elle me dit que Bl. est allé dîner avec elle vendredi. Il était allé aussi faire une visite chez M. Barroux. Scara est toujours la même elle insiste pour que j'aille dîner avec elle tous les mercredis, mais je veux absolument cesser de la voir intimement. Les Dmes la B. Caroline et ses quatre filles. T. Félix Gruau nous dînons. Les Dmes La B. et T. qui m'apporte une gourmandise. Il est gai aimable, toujours le même, toujours de la même humeur. Bl. m'envoie du fruit et du vin de Bordeaux pour la rue de Ch Midi avec un billet *galant*.

11 - Voilà dix jours que je n'ai rien écrit ; mais ma vie est si peu compliquée à présent que je crois pouvoir facilement me souvenir. Le 2 je suis allé prendre Marie La B. et nous avons été ensemble au cimetière de Mont. rendre nos devoirs à la pauvre Charlotte (42). J'avais bien mal aux genoux mais comme le temps était très beau nous sommes allées à pieds. En sortant du cimetière nous avons rencontré Bl. qui y allait et nous sommes retournées avec lui. Il était dans une tenue de toilette affreusement sale mais assez convenable du reste. Nous sommes revenues avec lui et reparties une demie heure. Gruau était là il était venu me voir le matin avec Camille. A six heures nous sommes rentrés rue du Ch. M. ou nous avons dîné et passé notre soirée toutes les trois bien tranquillement.

Mercredi - Vattegrain est venu passer une heure avec moi. Je ne suis pas sortie excepté pour aller au bain. J'ai dîné seule et me suis couchée de très bonne heure. J'avais bien besoin de repos. Je lis les mémoires de Mme du Deffand par A. Dumas (43). C'est un ouvrage qui ne m'intéresse pas beaucoup mais qui est assez curieux par les histoires qui rappellent tous les noms connus sous la Régence et qui montrent que les femmes d'aujourd'hui sont des anges de vertu à côté des dames de ce temps. - Jeudi - jour de fatigue. Il faut sortir à une heure. Chez Marie Rodet puis en sortant de chez elle je rencontre Lucile qui vient avec moi chez ma mère. T. m'avait envoyé une lettre pour avoir une loge au théâtre de l'Ambigu mais il y avait relache. Nous avons dîné à cinq heures et jusqu'à huit heures nous avons fêté l'oncle et la mère. Compliments, ouvrages à l'aiguille, morceau de musique rien n'y manquait et pour terminer la soirée nous avons été au cirque la grand mère, la mère les grandes filles l'oncle et moi. Je suis rentrée à onze heures bien lasse, mais contente d'avoir eu le courage de rester. Bl. est arrivé au moment où je me couchais. Il n'est resté qu'une demie heure, il n'a pas été trop désagréable mais aussi quelle patience je déploie !

Vendredi - Seule toute la journée le soir T. et A. Bazin. - Samedi - Me La B. vient seule causer une heure. Dîné seule et le soir chez les D(a)mes Grassard entendre la petite Charlotte. Charles était là j'ai été finir la soirée rue du Ch. Midi. - Dimanche - T. Félix Gruau Félix Renon. Lucile et ses trois enfants. Toute la journée et dîner. Le soir passer la soirée chez Mt mangé avec les Dmes La B. T. n'a pas pu venir. Rentré à deux heures.

Lundi - Bl. m'a écrit pour me demander si je veux dîner à Mt. avec Victorine mais je refuse. Vict. vient à deux heures nous allons à Mt. et nous rentrons à 6 h. T. vient dîner. Il est assez content sa position se consolide mais il n'a encore rien reçu. J'ai très mal au genoux. J'ai reçu deux billets d'A. Fleury il vient me voir. J'hésite quoique je sois bien certaine que nous verrons avec assez d'indifférence. Cependant je lui donne rendez-vous pour demain mais à deux hres. - Mardi - Bl. m'envoie des fruits et du vin que je fais remettre rue Ch. M. De deux à trois heures nous nous (sommes) promenés en coupé aux Champs Elysées Al. Fl. et moi. Il m'a parlé de sa position présente. Il me demande de voir sa fille. Je lui conseille de ne pas se marier. Il a reconnu l'enfant il a bien fait. Dîner rue Ch. M. avec Bl. rentré ensemble à onze heures. La soirée s'est bien passé ; mais quand j'ai manifesté le désir d'être seule et de dormir cela a paru une monstruosité. Cependant sans dire un mot Mr est rentré chez lui.

Mercredi - Bl. a dormi habillé sur son lit, il s'est fait faire à déjeuner. Je ne l'ai pas vu de toute la matinée. Lucile est venue à deux heures. Bl. est entré dans ma chambre pour lui dire bonjour puis il est parti. Au bain car c'est le seul remède pour calmer les douleurs qui ne cesse pas de me tour-

menter tantôt au genoux tantôt dans les mains. Je m'attends à quelques rhumatismes mais que faire. T. vient à dix heures il n'a pas encore touché d'appointements et il est ennuyé.

11 - Je ne dis pas toutes les lettres que je reçois et aux quelles bien entendu je réponds, je n'en finirais pas et d'ailleurs je les garde toutes. Je suis allée voir Gervais. C'était convenu avec T. Quel bon et aimable homme. Il m'a rapporté plusieurs conversations au sujet de T. dans le salon du Prince d'où il résulte que T. est très capable et qu'il ne restera pas là ou il est dans ce moment et que l'on a décidé qu'il toucherait de suite en attendant mieux cent cinquante francs par mois. T. est venu dîner avec moi. Il y avait une première à l'Odéon (44) il voulait y aller. Puis Arthur Kratz est arrivé et nous sommes restés tous les trois à causer et faire de la musique j'usqu'à minuit. Lundi dernier j'ai eu une longue visite de Madame About.

12 - Melle Louise. Elle me demande mon avis quant à F. Gaign. Je lui dis d'engager F. Gaign. à aller trouver Bl. T. et A. Bazin viennent dîner. Le soir les Dmes La B.. Bl. est venu il est resté une heure dans sa chambre de cinq à six je ne l'ai pas vu. Pourquoi ? Je n'en sais rien. Ces dames s'en vont à dix heures. Les jeunes gens restent jusqu'à minuit. J'ai toujours mal au genoux, mais c'est supportable.

13 - Chez M. Deshayes puis chez Victorine. Charles dîne avec nous nous revenons ensemble à pied. Ce matin Bl m'envoie quelques lignes extraites de je ne sais quel auteur. Qu'ai-je besoin de cela !

14 - Bl. me fait demander si je veux aller dîner à Mt.. J'accepte malgré un sale temps - Dîné à Mt avec Gruau et Bl.. Je suis revenue seule à onze heures.

15 - J'envoie prier Melle Louise de venir me voir pour F. Gaign. Les Dmes La B. Ad. Bazin et T. à dîner. Nous étions à table quand Adeline est arrivée elle a dîné avec nous et passé la soirée.

16 - Il a fait un temps affreux. Cependant je suis allée voir Mme Barroux, puis dîner rue Ch. M.

17 - J'ai toujours mal au genoux. Il fait si sombre dans ma chambre que je n'y vois pas assez pour travailler. Je me lève très tard et je lis beaucoup de l'anglais surtout. T. vient dîner avec moi et à une heure nous allons ensemble faire une visite chez Cesena puis chez Belamy avec les Dames La B. par un temps affreux.

18 - Toujours le même temps et il faut sortir. Je vais voir Marie puis chez ma mère. Je rentre tard j'ai froid.

19 - Bl. m'a fait demander d'aller dîner à Mt avec Mr Gaig mais je suis souffrante et je refuse et promets pour demain. T. et Adolp. Bazin viennent dîner nous jouons le soir. Mr Vattepain dans la journée. M. Rousset est venu passer une heure avec moi, toujours très affectueux.

20 - Scara toujours la même toujours m'engageant à aller la voir. Dîner à Mt Bl. est très bien pas trop colère et pas ivre.

21 - Quoique un peu souffrante j'ai promis d'aller (dîner ?) à Mt. M. Gaig. vient me prendre en voiture. Je rentre tard. Bl. est bien.

22 - Vict toute la journée. M. Vattepain. T. et Ad. Bazin viennent dîner.

23 - Bl. me fait prier d'aller dîner à Mt. Je promets. Rue Ch. Midi. Gruau vient me prendre à cinq heures nous allons ensemble à Mt.

24 - Mr Vattepain. Puis F. Gaig. Il reste très longtemps, nous parlons de l'affaire d'Ars(ène) : en partant il faisait presque nuit, il s'est approché de mon fauteuil m'a pris la main et s'est ému au point de ne pouvoir parler que pour me dire vous êtes bonne Madame Adieu et il s'est plutôt sauvé qu'il n'est parti. Dinée seule.

25 - Les Dames La Beaume. Elles viennent avec moi dîner à Mt.. Bl. a commencé par être détestable puis au dîner il a été bien. Mr Gaig. père est venu un instant à cinq hs.

26 - Vattepain, Gruau, Adolphe. T. dîne avec moi. Le soir les Dmes La B.

27 - Chez Vict. T. vient dîner.

28 - Mes nièces, Marie s'est occupée de ma tapisserie. Dîné à Mt seule avec Bl.. Nous avons beaucoup parlé de l'affaire d'Ars(ène), de T. il a été assez calme. Je n'ai rien à dire de sa conduite et j'ai à m'admirer pour la mienne. Mais je fais bien. Hier c'était l'anniversaire de la naissance de T., Je lui ai donné une cravate longue, et le soir je me suis aperçue qu'il en avait une neuve je ne lui dit rien. Je verrai comment il va se conduire, mais j'ai confiance en lui car c'est là le beau côté de son caractère quand il s'agit de délicatesse.

29 - Scara toujours affectueuse et pourtant je ne veux pas aller chez elle. F. Gaig. qui change de couleur ... quand nous sommes seuls nous causons mais son émotion augmente au point que je suis obligée de lui laisser comprendre que j'en suis blessée. Les Dmes La B. viennent heureusement

changer la conversation. Ferdinand part. Adolphe Bazin, puis Gruau. T. arrive à six heures avec la cravate que je lui ai donnée qui est moins belle que celle qu'il a achetée mais qu'il *préfère*, elle est plus *simple*, plus *solide* plus chaude. Tout cela est bien est aimable ; ce sont de petites choses mais dans des circonstances graves il est de même. Il me donne toutes sortes de renseignements pour (l')Algérie. Gruau revient le soir. T. cause bien, avec aplomb, avec bon sens.

30 - Mr Frère. Rue d'Enghien pour voir ce pauvre Martin qui est très malade. Je n'ai vu que sa fille qui m'a dit que l'on attend sa fin à chaque moment. Dîné Rue Ch. M.. Dimanche M. Fleury m'a écrit pour que j'aille le voir il est bien tourmenté bien embarrassé. J'ai eu le courage de refuser. Ad. est venu un instant à six h. elle arrivait de la campagne.

Claudine LACOSTE
Université Paul Valéry
Montpellier

NOTES

1. Il s'agit de la suite du troisième carnet du "Journal", conservé à la collection Lovenjoul sous la cote C 508 bis. Le début de ce journal a été publié dans le *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n° 2 (novembre-décembre 1856), n° 3 (janvier-août 1857), n° 5 (septembre-décembre 1857) et n° 7 (janvier-juillet 1858).

2. Scara : Madame Scaramanga, voir *BSTG* n° 3, p. 128 n 38.

3. Moris : personnage qui gardera son mystère, voir *BSTG* n° 2 p. 108 n 32.

4. Son fils Théophile, né en 1836, fils du poète. Rappelons qu'Eugénie le désigne par la seule initiale T., et beaucoup plus rarement par son surnom de "Toto".

5. Madame La Beaume et sa fille Marie, relations intimes d'Eugénie. Eugénie le désigne toujours par l'abréviation "Les Dmes La B."

6. Charles Blanc, compagnon d'Eugénie. Bien qu'il fût le parrain de Théophile Gautier fils, de profonds désaccords existent entre les trois personnages. Si on lit le "Journal" entre les lignes, il semble qu'il poursuive Eugénie d'une passion qu'elle est loin de partager. Voir les pages précédentes du "Journal", passim. Elle le désigne toujours par "Bl".

7. Eugénie est toujours très préoccupée par le sort de son fils, qui ne trouve pas de situation stable.

8. Une sœur d'Eugénie, voir *BSTG* n° 2 p. 108 n 43 et n° 3 p. 126, n 9.

9. Les Dames la Baume habitent rue du Cherche-Midi, qu'Eugénie écrit "Ch.M."

10. Le ballet dont Th. Gautier écrit l'argument, L. Petipa la chorégraphie et Ernest Reyer la musique, et qui fut créé à l'Opéra le 14 juillet 1858.

11. Mari Rodet, une nièce d'Eugénie, voir *BSTG* n° 3 p. 126 n 6.

12. Félix Gruau, associé de Charles Blanc, voir *BSTG* n° 3 p. 126 n 12.

13. Camille Gruau, voir *BSTG* n° 2 p. 107 n 25.
14. Caroline, une sœur d'Eugénie, voir *BSTG* n° 3 p. 126 n 6.
15. Théophile Gautier venait d'être nommé officier dans l'ordre de la légion d'Honneur le 30 juillet 1858.
16. F.R. : Félix Renom, voir *BSTG* n° 3 p. 126 n 3.
17. de Wailly, voir *BSTG* n° 2 p. 107 n 28. Eugénie écrit aussi "Dewailly".
18. Un des familiers d'Eugénie, sur lequel nous n'avons aucun renseignement ; la lecture même de son nom est conjecturale.
- 19 - Depuis avril 1857, Th. Gautier habite, avec Ernesta Grisi et ses deux filles, 32 rue de Longchamp à Neuilly-sur-Seine.
- 20 - Sur la collaboration de Th. Gautier fils à la revue *L'Artiste*, voir l'article de Peter Edwards dans le *Bulletin* n° 7.
21. Colombe, la domestique (et sans doute la maîtresse) de Blanc.
22. Ici un mot illisible.
23. Marie Renom, filleule d'Eugénie, voir *BSTG* n° 3 p. 126 n 3.
24. Lucile, voir *BSTG* n° 2 p. 108 n 38.
25. Victor Legras, un beau-frère d'Eugénie, voir *BSTG* n° 3 p. 126 n 9.
26. F. Gaigneuson, amoureux transi d'Eugénie, voir *BSTG* n° 3 p. 126 n 7.
27. Arsène, vraisemblablement un employé indélicat travaillant pour Charles Blanc.
28. Montrouge revient sans cesse sous la plume d'Eugénie, car elle y va très souvent ; c'est là que Charles Blanc possède son entrepôt de vins, et qu'habitent la famille ou les familiers d'Eugénie, notamment les Gruau, ainsi que les sœurs du poète. Eugénie écrit presque toujours Mt., plus rarement Mont.
29. Rue de Beaune, au domicile de son fils.
30. Edmond About fut l'amant d'Eugénie, voir *BSTG* n° 3 p. 127 n 24.
31. Ernest Feydeau, 1821-1873, le romancier.
32. Th. Gautier partit en effet pour la Russie le 15 septembre 1858.
33. M. de Cesena, voir *BSTG* n° 3 p. 127 n 19.
34. Marie Rodet, sa nièce, voir *BSTG* n° 33 p. 126 n 6.
35. La fille de T.G. et d'Ernesta Grisi, née en août 1845.
36. Le docteur Yvan, journaliste qui a collaboré notamment à *La Presse*, et que Gautier connaissait.
37. Un nom illisible.
38. L'omnibus qui assure le service régulier entre Paris et Montrouge.
39. Adolphe Bazin, voir *BSTG* n° 3 p. 127 n 20.
40. Un mot illisible.
41. *Gerfaut*, roman de Charles de Bernard, qui compte treize rééditions de 1840 à 1873.
42. Charlotte, une des sœurs d'Eugénie, morte le 7 mai 1858. Voir *BSTG* n° 7 p. 98.
43. *Mme du Deffand*, par Alexandre Dumas, Paris chez Alexandre Cadot ; 8 volumes, 1856-1857. Deux volumes sont annoncés par *La Bibliographie de la France* du 19 janvier 1857.
44. Il s'agit d'*Hélène Peron*, drame en cinq actes en vers par Louis Bouilhet, dont *La Revue et Gazette des Théâtres* du 14 novembre 1858 allait faire un compte-rendu très favorable.

DOSSIER HUGO - GAUTIER

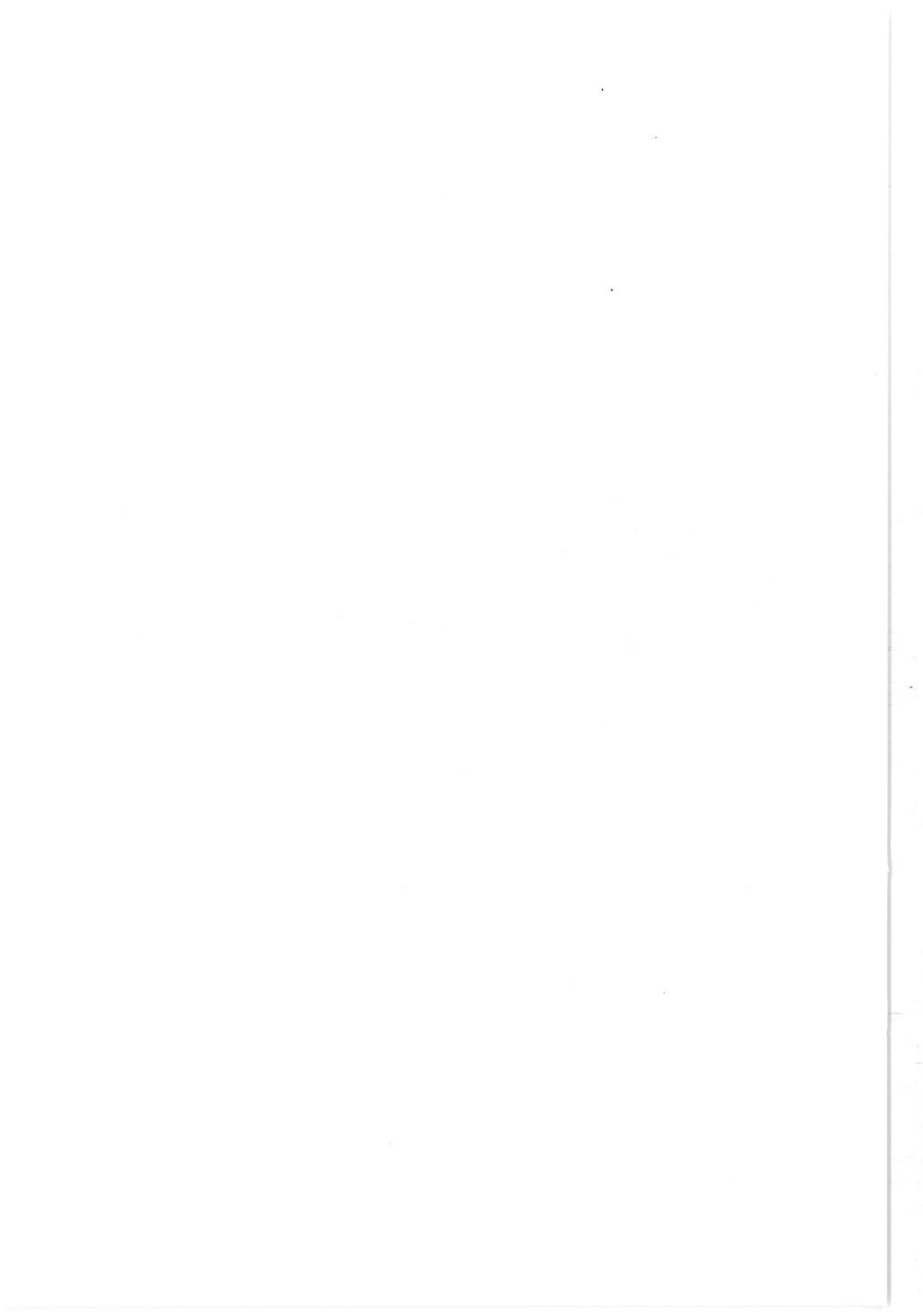
Le Bulletin de la Société Théophile Gautier ouvre dans ce numéro une rubrique consacrée aux rapports qu'ont entretenus au long de leur carrière Théophile Gautier et Victor Hugo, les deux principaux représentants des *hommes de 1830*.

Une chronologie balise les questions qui restent à étudier touchant les relations de Gautier et du Groupe Hugo pendant les années d'exil et après l'Empire.

Deux articles explorent deux rencontres remarquables entre les œuvres, à quelque trente ans de distance.

Cette rubrique est appelée à se poursuivre dans les prochains numéros ; elle accueillera les contributions qui apporteront des lumières nouvelles sur un sujet moins connu qu'il n'y paraît.

J.C.F.



"LES GOUFFRES QUI NOUS SEPARENT"
Victor Hugo et Théophile Gautier
de 1852 à 1972

DOSSIER

1852 - 24 février

Feuilleton de *La Presse* : compte-rendu de *Diane*, au Théâtre-Français. TG exécute l'auteur de la pièce, Emile Augier, qu'il accuse d'avoir plagié *Marion Delorme*.

17 avril

VH écrit de Bruxelles à TG pour lui recommander une jeune pianiste. Il termine en faisant allusion à l'article du 24 février : "Je ne vous remercie pas, je vous aime"...

30 avril

Journal d'Adèle : visite de TG ; "il est charmé de nous voir partir ... Il ira à Rhodes, où il nous invite à aller le voir".

28 mai

Journal d'Adèle : "TG, qui part pour Rhodes"... joue avec le chat, et fait de grandes dissertations littéraires sur Vacquerie, Meurice, Gaiffe.

1er juin

Lettre d'Adèle I à Nefftzer pour demander à TG un article d'annonce pour la vente du mobilier de Victor Hugo. Le texte sera soumis au groupe Hugo avant publication.

7 juin

Feuilleton de *La Presse* : TG annonce la vente, qui aura lieu le 8 et le 9. Il adresse un hommage chaleureux à "Victor Hugo, ... le plus grand poète de la France, maintenant en exil comme Dante".

1853 - 29 avril

Journal d'Adèle : contre P. Leroux qui dénigre "tous ces petits poètes que vous avez créés et qui sont sortis pour ainsi dire de vos œuvres" VH cite "TG ! Alfred de Musset ! Alphonse Karr ! Janin !".

16 novembre

Journal d'Adèle : dans une discussion avec Charles VH souligne la difficulté de décrire l'Alhambra après TG, et quelques autres ...

1854 - 17 janvier

Journal d'Adèle : Hugo évoque TG à propos de son rôle dans la bataille d'*Hernani* ;

12 octobre

Journal d'Adèle : "Quand j'avais 25 ans, TG me témoignait son admiration en m'appelant le Père Hugo".

1856 - 15 février

Charpentier suggère instamment à TG de demander à VH un prospectus pour les quatre volumes de ses *Oeuvres complètes* qu'il s'appête à publier.

20 avril

Paul Meurice à VH : "Je relis les listes que vous m'avez envoyées ; voici : Janin, Pelletan, Gautier ..." Suivent encore 35 noms.

27 avril

VH à Paul Meurice : "J'ai bien remarqué le petit entrefilet de trois lignes de *La Presse*, ce doit être Nefftzer. Remerciez-le, je vous prie. Nefftzer est une des figures courageuses et loyales que je ne perds pas de vue.

1857 - 20 juillet

TG à Sainte-Beuve, à propos d'un parapluie oublié : "... J'ai gardé de mes jeunes années de romantisme une horreur sacrée pour ce meuble bourgeois : Hernani n'avait pas de parapluie puisque Dona Sol lui dit : "Jésus ! votre manteau ruisselle" et je me suis toujours conformé aux opinions du héros castillan en matière de rifflard".

12 octobre

TG à Sainte-Beuve, à propos d'un article sur Banville : "Je vous remercie au nom de tout ce qui reste de l'école - peut-être si l'on proposait une médaille de bronze pour ce qui survit de la grande armée littéraire de 1830 comme on le fait pour la grande armée de Napoléon on trouverait un nombre de combattants plus grand qu'on ne le pense... Le génie lyrique plane au-dessus de notre bataillon décimé en faisant palpiter ses ailes d'or, nous seuls encore en France savons faire des vers... J'ai toujours défendu les intérêts de l'art et proclamé à haute voix le nom des maîtres sacrés".

1858 - janvier - mai

Premier séjour à Paris, depuis le début de l'exil, d'Adèle Hugo accompagnée de sa fille. Elles sont hébergées par l'architecte Robelin, ami commun des Hugo et de Gautier.

1859 - 6 octobre

VH à Charles Baudelaire. Il le félicite pour son article sur TG, que le poète lui a adressé. "Je n'ai jamais dit : l'art pour l'art ; j'ai toujours dit : l'art pour le progrès. Au fond, c'est la même chose ... Théophile Gautier est un grand poète, et vous le louez comme son jeune frère, et vous l'êtes".

8 octobre

VH à Auguste Vacquerie : il lui adresse la liste des envois à faire de *La Légende des siècles*. TG figure en onzième position, derrière Lamartine et Michelet. Nefftzer est le premier nommé.

1860

Lors d'un dîner, TG récite par cœur des poèmes entiers de *La légende des siècles*.

24 août

Journal des Goncourt : TG défend fougueusement VH : "Ponsard est la mâchoire d'âne avec laquelle on a assommé Hugo".

1861 - 14 mai

Noël Parfait envoie à TG une carte de visite photographiée de VH : "pour que tu juges un peu de la binette actuelle de notre illustre maître, et que tu ne manifestes pas trop de stupeur quand tu le reverras à Bruxelles".

30 décembre

TG publie *Le Château du souvenir* dans son feuilleton du *Moniteur*. Une strophe manuscrite consacrée à Hugo ne passera pas dans le texte imprimé :

"Tel, romantique opiniâtre,
Soldat d'un chef, hélas ! banni,
Il se ruait vers le théâtre,
Quand sonnait le cor d'Hernani !"

1862 - mars - juin

Adèle I Hugo rejoint à Paris son fils Charles qui y est installé depuis décembre 1861. C'est à partir de cette époque que Judith Gautier a pu les rencontrer, ainsi que Vacquerie et Meurice. Dans les années suivantes, les Gautier hébergent trois chats, prénommés Gavroche, Eponine et Enjolras.

25 avril

Le Gouvernement impérial accord une pension de 3 000 F à TG.

3 juin

A. de Cormenin écrit à TG, qui séjourne à Londres à l'occasion de l'Exposition : il lui rend compte de la lettre qu'il a adressée à Barbey d'Aurevilly à la suite de son article sur *Cosette (Le Pays, 28 mai)* où il avançait "que M. Hugo avait été abandonné des siens, de M. Théophile Gautier et de M. Sainte-Beuve". Le critique catholique lui a répondu "... qu'il sait que ton opinion sur *Les Misérables* est que c'est détestable. Quand même cela serait vrai, et

cela n'est qu'avec de grandes réserves, ce n'est point une raison pour profiter d'une indiscretion et l'imprimer vive dans un journal".

6 septembre

Lacroix invite TG au banquet offert à VH à Bruxelles à l'occasion de la publication des *Misérables*.

16 novembre

Victor Hugo propose à son éditeur Castel de demander à TG une introduction pour le recueil de ses dessins, gravés par P. Chenay, qu'il s'apprête à publier.

3 décembre

VH écrit à TG pour le remercier : "Je n'ai qu'un mot pour caractériser votre commentaire de mes dessins ; c'est de la grâce magnifique. Vous refaites splendidement toutes ces ébauches et de votre plume elles sortent tableaux. Le peintre, c'est vous ; le poète, c'est vous ; l'âme, c'est vous".

1863 - mai - juin

Publication de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, où est fixée, à propos de la bataille d'*Hernani*, la légende du gilet rouge de TG.

28 septembre

Feuilleton du *Moniteur* : " ... *Eloa* est le plus beau poème, le plus parfait peut-être de la langue française".

13 novembre

A. Vacquerie félicite TG pour *Le Capitaine Fracasse* qui vient de paraître : ... " Sois content, mon vieux camarade, tu as fait un livre".

Novembre

Paul Meurice invite à dîner TG, ainsi que miss Judith et Estelle : ... "(J'ai) à te parler fortement du *Capitaine Fracasse* que je viens (d'ac)hever et qui est un pur chef d'œuvre".

L'ouvrage figure dans le catalogue de la bibliothèque de Guernesey, avec *La Comédie de la mort* et *Tra los montes*.

1864 - 11 avril

Le Comité de Shakespeare, qui comprend TG, VH et François-Victor parmi ses 22 membres, offre à VH la présidence de la cérémonie prévue pour le 23 avril. TG doit écrire un Prologue en vers, qui sera lu.

14 avril

Le Figaro publie un article où Baudelaire dénonce la composition du comité, dont il ne fait pas partie, et l'exploitation du bicentenaire par la coterie des démocrates. Il précise que "M. Théophile Gautier a failli être exclu, comme *mouchard*. (Mouchard est un terme qui signifie un auteur qui écrit des articles sur le théâtre et la peinture dans une feuille officielle de l'Etat)." Il donne à entendre qu'il tient d'autres anecdotes de TG lui-même : "Le directeur d'un grand théâtre, homme de douceur et de modération, courtisan impartial de la chèvre et du chou, disait récemment au poète chargé de composer quelque chose en l'honneur du tragique anglais : "Tâchez de glisser là-dedans l'éloge des classiques français, et puis ensuite, pour mieux honorer Shakespeare, nous jouerons *Il ne faut jurer de rien !*". C'est un petit proverbe d'A. de Musset.

16 avril

Le Gouvernement interdit le banquet Shakespeare.

Avril

Paul Meurice adresse à TG une mise au point : "Si on t'a parlé de l'article *policier* du *Figaro*, sache que ton nom, dans la réunion préparatoire, a été reçu par acclamations comme les autres noms proposés. Il n'y a pas eu l'ombre d'une opposition. Ton nom, avec ceux de Boyer, de Janin, de Barbier, de Saint-Victor, de Banville, de Taine, de Baudelaire, n'a soulevé que des marques de respect et de sympathie".

22 juillet

A. Vacquerie confie ses Delacroix à TG nommément pour une exposition : "Ton nom est plus fort que tout".

1865 - 25 novembre

Journal des Goncourt : "En causant des *Chansons des rues et des bois*, Gautier se plaint d'une note qui détonne complètement, la note grivoise, po-

lissonne, obscène, note qui n'a jamais existé dans la jeunesse d'Hugo, jeunesse la plus austère qui fût jamais. Ce n'est que plus tard que mordu par l'animal spermatique, devenu coureur de femmes, de filles, ayant loué une chambre, place du Caire, sous le nom d'un peintre, il se mit à coucher rudement avec des matelassières.

Au point de vue de la vérité artistique, c'est pour lui un placage choquant et faux".

1866 - 16 mars

TG envoie à Carlotta Grisi, dans le même paquet, *Spirite* et le premier volume des *Travailleurs de la mer* " qui vient de paraître et que Toto m'envoyait".

21 mars

Il lui demande son avis sur *Les Travailleurs de la mer* et lui promet les deux autres volumes.

25 mars

Carlotta répond : "Je trouve ce livre charmant, peut-être un peu trop de descriptions, mais si bien faites que l'on se trouve sur place ; les superstitions sont très vraies et ce qui m'a surtout ravie ce sont deux ou trois pages du portrait de Déruchette, il y a une fraîcheur de jeunesse charmante, un vrai oiseau qui sautille de branche en branche gazouillant une chanson poétique. Si les autres volumes sont aussi bien que m'a paru être le premier, je le préfère de beaucoup aux *Misérables*."

30 avril

TG à Turgan : "J'ai trouvé pour remplacer l'expression vieillie "elle a une araignée dans le plafond", la phrase suivante : "Elle a une pieuvre dans la grotte". Répands le mot ; qu'on se le dise".

26 mai

TG à Paul Foucher : envoi d'un exemplaire illustré du *Capitaine Fracasse* ; il signe "un vieux d'Hernani".

29 juin

Les Goncourt, invités à Neuilly, voient "Eponine, une chatte noire aux yeux verts, qui mange à son couvert aux côtés d'Estelle".

24 septembre

TG avec Paul Féval et Edouard Thierry, est convoqué à la première réunion de la commission relative à l'exposition littéraire.

9 octobre

Paul Meurice confirme à TG son accord pour sa participation au *Paris-guide* : TG doit écrire une notice sur le Louvre.

Après-septembre

TG rédige un premier début pour son *Rapport sur la poésie*.

1867 - janvier - mai

S. de Sacy presse TG de hâter son travail.

8 juin

Publication du *Paris-guide*, première partie, à laquelle VH a contribué.

21 juin

Feuilleton du *Moniteur* : compte-rendu enthousiaste de TG pour la reprise d'*Hernani*. TG a mis sa démission dans la balance pour obtenir de n'être pas censuré.

28 septembre

Victor Duruy, ministre de l'Instruction publique, félicite TG "des jugements très justes enchâssés dans des pages très spirituelles".

1868 - 31 janvier

TG dédicace son *Rapport* à Sainte-Beuve.

8 février

Toto à son père : ... "Je viens de relire le rapport sur la poésie ... C'est un de tes meilleurs morceaux de critique - sinon le meilleur - que j'aie lu ... La fin sur Victor Hugo est hardie, et je ne sais pas quelle mine fera le patron quand il lira cela, mais en tout cas il ne le trouvera pas mal écrit."

Mars

TG adresse son *Rapport* à la Princesse Mathilde.

18 avril

Publication du *Rapport*.

24 avril

Sainte-Beuve écrit lui-même pour TG le brouillon de sa lettre de candidature à l'Académie.

29 avril

VH à TG : "Cher Théophile, je viens de lire vos pages magnifiques sur *La légende des siècles*. J'en suis plus qu'ému, j'en suis attendri. Les douces voix arrivent encore dans ma solitude. Notre jeune affection est devenue une vieille amitié. Les gouffres qui sont entre nous n'empêchent pas votre regard de chercher le mien et ma main de serrer la vôtre"...

2 mai

VH à François-Victor : "Th. Gautier a écrit huit pages magnifiques sur *La Légende des siècles*. Les as-tu lues ?"

28 juillet

TG passe huit jours chez la Princesse Mathilde. Il s'abandonne à des confidences devant les Goncourt : "... Qui sait ? ... c'est peut-être le pain sur la planche qui m'a manqué, pour être un des quatre grands noms du siècle. Pourquoi n'aurais-je pas atteint Hugo ? ..."

1870 - 7 février

Feuilleton de TG sur la reprise de *Lucrèce Borgia*.

9 février

VH à TG. A la lettre de remerciements est jointe une photo dédicacée : "Je vous offre ce fauteuil. A Théophile Gautier. 2 février 1833 - 2 février 1870". TG communique immédiatement la nouvelle à Carlotta Grisi.

6 juillet

TG, relevant d'une grave maladie, déjeûne chez les Goncourt. Comme on loue son talent de paysagiste, il répond : "Oui, oui, dans les voyages : il est bien entendu qu'on n'y met pas d'idées. Il ne peut, n'est-ce-pas ? y être question du progrès, du mérite des femmes, des principes de 89, de toutes les lapalissades qui font la fortune des gens sérieux. Les voyages, c'est la mise en style des choses mortes, des murailles, des morceaux de nature. Il est bien avéré, encore une fois, que l'homme qui a écrit cela n'a pas d'idées... Oui, oui, c'est une tactique, je la connais ! avec cet éloge, ils font simplement de moi un *larbin descriptif*".

4 septembre

TG refuse un article à Vacquerie et Meurice sur *Châtiments*.

13 octobre

Carnet de VH : "J'ai revu Théophile Gautier".

5 décembre

TG dîne chez Hugo, avec Banville et François Coppée.

10 décembre

Journal des Goncourt : ... "Théo se lamente de porter des bretelles pour la première fois, son abdomen ne soutenant plus son pantalon.

Tous deux, nous allons ensemble voir Hugo, au pavillon de Rohan ..."

1872 - 7 février

Chez la Princesse Mathilde, TG défend Hugo contre tous : "Oui, oui, quoi que vous disiez, c'est toujours le grand Hugo, c'est le poète des vapeurs, des nuées, de la mer, le poète des fluides !"

28 février

Article de TG dans *La Chronique de Paris* sur la reprise de *Ruy Blas*.

1er mars

Lettre de remerciements de VH.

3 - 17 mars

Début des articles constituant l'*Histoire du romantisme*, publiés dans le *Bien public*.

1er - 12 mai

Suite de l'*Histoire du romantisme* : "*Le carton vert*", "*Le gilet rouge*", *Première représentation d'Hernani*".

15 mai

VH à TG : "Pendant que vous mariez votre fille, je marie un journal avec le peuple".

5 juin

TG est invité au dîner offert pour la centième de *Ruy Blas* : "Venez, cher Albertus..."

23 juin

Judith va voir VH : "Nous avons parlé de son père qui est malade et qui travaille pour vivre..." VH propose de l'emmener à Hauteville-House. "Son entourage, m'a-t-elle dit, l'empêcherait".

24 juin

Hugo écrit à Jules Simon en faveur de TG.

26 juin

Réponse de Jules Simon : une indemnité supplémentaire de 3 000 F est accordée.

7 août

Hugo, partant pour Guernesey, va voir TG. Il lui propose à nouveau de l'emmener avec lui. On lui répond qu'il ne supporterait pas le voyage.

Octobre

Avant de mourir, TG tient à revoir la Place Royale.

22 octobre

Carnet de VH : il apprend la mort de TG, et note : "Gautier mort, je suis le seul survivant de ce qu'on a appelé *les hommes de 1830*".

4 novembre

Carnet de VH : "J'envoie à M. Catulle Mendès les vers qu'il m'a demandés pour Théophile Gautier.

J'ai commandé au marbrier de Vauvert le tombeau de Kesler...

Cette nuit, vers 4 heures, un très fort frappement m'a réveillé.

Au point du jour, je ne dormais pas, une voix m'a dit très doucement : "*Ne pleure pas*".

Jean-Claude FIZAINE
Université Paul Valéry
Montpellier

LES GROTESQUES ou le grotesque ? Aspects d'un débat romantique

Le vocabulaire esthétique connaît des mots sercins. Parler de tragique, de comique, éventuellement de burlesque, c'est s'aventurer en terrain de connaissance. Ces vocables n'offusquent pas a priori et peuvent donner lieu à des débats, passionnés certes, mais néanmoins académiques dans leur forme et leur portée. Le terme de grotesque n'est pas de ce nombre : il fait basculer les évidences, entraîne la mêlée des arguments, voire la débacle de la réflexion. Très vite les cadres de référence s'estompent et l'on en vient à ignorer si la discussion est d'ordre esthétique, culturel, anthropologique ou autre, car la définition du propos comme celle des positions du locuteur à son égard tend à une singulière labilité. Devant ce pluriel qui égare, il peut paraître sage de se détourner et de fuir. A moins que l'on ne cède à la séduction de l'impur. S'interroger sur un terme générateur de controverses ne manque pas, à sa manière, d'intérêt.

C'est bien dans cette région trouble de la réflexion que nous introduisent *Les Grotesques* de Gautier. A ce titre provocateur et qui se veut tel, il est difficile d'assigner de prime abord un désigné défini. On hésite sur ce qui est visé : s'agit-il de l'hétéroclite du choix de ces portraits littéraires où Villon côtoie Scallion de Virbluneau ? De l'étrangeté de ces biographies d'artistes aux destinées dissemblables et curieuses ? De la teneur de leurs œuvres, foisonnantes autant qu'inégales ? Ou encore des textes mêmes de Gautier conçus, en l'occurrence, à la manière de Callot ? Pourquoi, somme toute *Grotesques* ? La question a été maintes fois posée par les contemporains. Pour le pur plaisir, il est vrai, de se livrer à ce propos à des plaisanteries d'un goût doûteux, mais il n'y a pas de fumée sans feu. Le pluriel du titre accuse l'énigme de son adéquation : il entretient une savante confusion entre les valeurs communes de l'adjectif et les résonances esthétiques du substantif. Qu'on le juge sybillin ou déplacé, l'intitulé de Gautier participe de ce

clair obscur de la pensée apte à entretenir de longues et inapaisables polémiques. D'une certaine manière, c'est peut-être là son propos : signaler d'emblée la charge perturbatrice du texte que l'on va lire, l'afficher en guise d'annonce.

Perçu dans son ensemble, l'ouvrage de Gautier tend bien à ébranler des certitudes, à brouiller la claire image d'un passé littéraire que l'on se plaît à contempler *sub specie æternitatis*. Les portraits littéraires qu'il retrace entendent confronter le lecteur à un pluriel qu'il ignore, à une production abondante reléguée dans l'ombre pour que luise la clarté classique et que s'impose à jamais un ordre hiératique. En regard du tableau serein, digne et convenu, c'est une représentation autre qui nous est offerte, plus accueillante, moins décantée, en prise sur l'actuel et la mode. Bien des auteurs évoqués le sont moins pour la qualité de leurs œuvres, que pour ce qu'ils permettent de rendre sensible: le rôle à la fois irremplaçable et traître de la mode dans la vie littéraire d'une époque. De là la présence, en apparence incongrue, de Scallion de Virbluneau ou de Pierre de Saint Louis. Certes, les auteurs réellement sans intérêt sont peu nombreux dans l'ouvrage, pour des raisons évidentes. Mais la touche est là qui fait dériver la réflexion, et c'est ce qui importe. Car Gautier, dans ce livre, s'en remet essentiellement aux pouvoirs de la suggestion. Il y fait œuvre d'artiste, non de théoricien. Il ne se veut ni le rival, ni l'émule de Sainte-Beuve. Au fil de ses "exhumations littéraires", il s'aventure dans le champ de la réflexion esthétique en amateur éclairé, se livrant ci et là à des digressions "philosophiques". Rien n'est plus étranger à Théophile que l'attitude du spécialiste qui immanquablement le prendra en défaut sur tel point d'histoire, sur l'usage cavalier de certaines notions. Il aura raison sans doute, mais bien tort d'imposer au livre une visée qui ne lui appartient guère et en regard de laquelle, seules, de telles "erreurs" importent.

En fait de toutes les acceptions de *Grotesques* que le titre élu peut évoquer, celle qui rend le mieux compte du projet de Gautier se retrouve dans les *Essais* de Montaigne. On se souvient de la belle image chargée d'expliquer au lecteur le travail de l'écrivain :

"Considérant la besogne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus noble endroit et milieu de chaque paroy pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance, et le vuide tout autour, il le remplir de crottesques, qui sont peintures fantasques qui n'ont grâce qu'en la variété et étrangeté. Qui sont-ce icy aussi à la vérité, que crottesques et corps monstrueux, rappez de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite". (1)

Ce que Montaigne dit de son écriture s'applique assez bien à l'entreprise de Gautier. Les portraits qu'il esquisse représentent autant de figures marginales gravitant autour d'un centre codé et policé. Au "plus noble endroit et milieu de la paroy" trônent les élus de Parnasse, et le "vuide" tout autour, Gautier le remplit de ses Grotesques qui "n'ont grâce qu'en leur variété et étrangeté". Ce n'est pas un hasard si pour l'essentiel, la donne de l'ouvrage de Théophile est fournie par Boileau. Gautier précise avec humour que "la plupart des pauvres diables dont (il s'est occupé) seraient tout à fait inconnus, si leurs noms n'avaient pas été momifiés dans quelque hémistiche de Boileau". (2). A l'un le centre, à l'autre l'élaboration du spectacle foisonnant des marges. L'image de Montaigne qui inaugure en France le transfert d'un terme pictural au domaine des Lettres, se charge chez Gautier de résonances particulières. *Grotesques* désigne tout à la fois la manière de l'écrivain et la forme, calquée sur le modèle pictural, qu'emprunte chez lui la perception du passé littéraire. C'est pour Gautier le nom d'une forme-sens, signe inéluctable d'un mode de pensée plus poétique qu'analytique.

La facture particulière de l'ouvrage est à bien des égards déterminante, notamment en ce qui concerne la place dévolue à Gautier dans le champ de la réflexion romantique sur le grotesque. Il suffit de songer à l'illustre précédent hugolien pour que la différence apparaisse nettement. La rhétorique flamboyante de la célèbre préface n'entend pas rivaliser avec le sujet traité, elle maintient *stricto sensu* le grotesque au rang d'objet de discours. De là, dans les écrits de Hugo, cette ligne de démarcation nette entre la mise en œuvre de l'esthétique du grotesque et la méditation sur cette pratique artistique. Un partage analogue se retrouve ultérieurement chez Baudelaire. Son essai "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques" traite du grotesque sur un ton sobrement analytique, apte à éviter toute interférence entre théorie et pratique. Ainsi, en amont comme en aval, les textes "canoniques" se gardent bien des empiètements stylistico-thématiques chers à Gautier. La différence n'est pas de pure forme, elle engage la conception. A la faveur de la confusion qu'il entretient entre tous les plans que la modernité tend à séparer, Gautier renoue avec les couches les plus anciennes de la réflexion sur le grotesque. Le terme sous sa plume se charge, en vrac, de toutes les valeurs qu'il draine depuis sa mise en circulation, sans égard aucun pour les diverses strates de sa sédimentation lexicale. L'esprit de distinction est dans ce domaine étranger à Théophile, au même titre que l'idée de théoriser une notion éminemment malléable, prisée en raison de sa polyvalence. Lors même qu'il évoque, à propos de Scarron, la préface de *Cromwell*, ce n'est pas pour s'en tenir à la lettre de l'orthodoxie hugolienne, mais pour brouiller aussitôt tout ce qui pouvait paraître clair, tranché et programmatique. Une attitude aussi tolérante exhale un relent d'archaïsme. Confronté au geste de Hugo, lu rétrospectivement en regard de Baudelaire, le texte de Gautier paraît sensiblement rétrograde. Face aux tentatives de

ceux qui s'exercent à préciser la portée d'une notion, voire à la conceptualiser, l'usage quelque peu cavalier qu'en fait Gautier peut passer pour déconcertant. La prédilection qu'il professe pour le produit brut chargé de son humus et de sa gangue, lors même que d'autres visent au raffinement et à la clarté, ne manque pas de dérouter.

Pourtant, en matière de grotesque, les oppositions si franches et si tranchées n'ont pas cours. C'est même le privilège, et l'attrait, de cette notion que de les bouleverser et d'imposer d'autres règles à l'inévitable jeu de la confrontation. C'est que le grotesque est en quelque sorte le paria de la réflexion esthétique. Un terme qui ne bénéficie pas des honneurs de la tradition, illégitime, contesté, soumis à d'interminables controverses. Hugo s'en empare pour l'anoblir et le transfigurer. Il mobilise toutes les ressources de son éloquence pour imposer une vision nouvelle de l'art où le grotesque occupe une position centrale. Gautier, à l'encontre, met l'accent sur tout ce qui associe le grotesque aux marges et au rejet. De l'un à l'autre, un "dialogue" s'instaure au gré duquel se déploient les différentes postulations de cette notion. Baudelaire assume ce double héritage et esquisse une interprétation composite qui altère les données du débat. Ce sont ces tensions et ces déplacements qu'il convient de restituer dans leur dynamisme propre pour s'offrir une vue d'ensemble des enjeux de la réflexion romantique sur le grotesque. Cette prise ample permet une saisie adéquate de la contribution originale de Gautier. Envisagés en terme de positions dans un champ polémique, les différents écrits sur le grotesque gagnent un relief que masque leur simple juxtaposition. *Les Grottesques*, pour opérer par rapport à l'approche hugolienne un renversement des perspectives, s'imposent comme la plaque tournante d'une réflexion dont l'objectif essentiel demeure de cerner et promouvoir une esthétique en rupture de ban avec la tradition classique.

Les Grottesques de Gautier ne se réclament qu'indirectement de la préface de Cromwell. Pourtant le précédent hugolien sert de toile de fond à cette étude. Il représente un acquis supposé connu du lecteur et détermine, à bien des égards, la portée de l'entreprise de Théophile. C'est précisément dans la mesure où le discours de légitimation du grotesque existe déjà, que la voie est libre pour d'autres formes d'exploration. *Les Grottesques* s'écrivent pour ainsi dire en fonction des positions adoptées par Hugo et gagnent à être lus en conséquence. Le texte hugolien esquisse un nouveau paysage de la culture et des arts qui aboutit à une apologie de l'esthétique "moderne" et "romantique" dont le grotesque figure la notion centrale. Son objectif majeur est d'imposer une nouvelle conception de l'art apte à détrôner la vulgate classique. L'entreprise de Gautier est beaucoup plus modeste dans son ampleur et son propos mais relève néanmoins du même ordre de préoccupations. Elle reprend par un biais différent et sur un ton ostensiblement mineur, le problème du changement en matière d'esthétique. Comment l'appréhender, quelle histoire imaginer pour en rendre compte, quel statut lui conférer ?

Autant de questions qui à l'époque en suscitent inévitablement une autre : comment ébranler les évidences de l'esthétique classique et battre en brèche l'hégémonie de la tradition ? Pour Gautier comme pour Hugo, il s'agit là d'interrogations en prise directe sur l'actualité : c'est la réception de leurs œuvres qui est en cause, leur charge novatrice qui suscite le débat et appelle l'intervention. De l'un à l'autre la manière d'aborder ces questions diffère néanmoins. Hugo les attaque de front dans un discours préfaciel qui déclare ouvertement les enjeux. Gautier ne les rencontre que de biais, il les évoque plutôt qu'il ne les énonce, les soulève en faisant mine de ne pas y toucher. Il adopte la pose de l'amateur de vieux livres poussiéreux, gratifié par sa curiosité de plaisantes expériences qu'il entend, à la faveur de ses portraits littéraires, partager avec son lecteur. Par un singulier hasard, il ne furette que dans le voisinage des classiques. Il n'en reste pas moins que son projet se donne pour anodin et permet à qui le souhaiterait de se laisser prendre à l'artifice de la présentation. Il y va là d'une mise en scène de l'énonciation diamétralement opposée à celle de la préface hugolienne. Là où Hugo hausse la voix, occupe tout l'espace et embrasse dans son discours des siècles de la marche de l'humanité, Gautier joue à loisir de l'humilité du rat de bibliothèque. Toutefois, il ne s'agit jamais que de disposer autrement des mêmes questions. A la prise du géant, Théophile oppose celle du pygmée, une autre vision pour un autre point de vue. Tout se joue ici dans l'entre-deux d'une confrontation implicite. Grotesque, en l'occurrence, est le mot de ralliement, le signe de connivence, mais également la ligne de démarcation, le point de départ d'orientations divergentes.

On comprend mal la diversité des conceptions romantiques du grotesque si l'on oublie que la réflexion sur cette notion participe d'un ensemble dont tous les termes sont solidaires. Traiter du grotesque, c'est soulever la question du changement et de la nouveauté en art et affronter la doctrine classique. La portée et l'ampleur du débat tiennent à cet inextricable faisceau d'interrogations initialement tissé par la préface hugolienne. On est certes en droit de se demander si un tel amalgame ne nuit pas à l'intelligence de la notion et ne fait pas obstacle à sa conceptualisation. Mais il est également essentiel de retenir que pour Hugo, Gautier et même Baudelaire, il demeure une constante qui régit le partage des opinions et commande la disposition des arguments.

A l'instar de son aîné, Gautier conçoit le grotesque en termes d'opposition à la tradition classique. Il renvoie en premier lieu à tout ce que celle-ci élague et rejette, tout ce qui ne s'intègre pas dans son ordre imposant. En regard des formes convenues et nobles, le grotesque figure la pluralité, la richesse, les multiples possibles de l'invention et de la fantaisie. Il se situe du côté du vivant, du concret, du mouvant. L'accord toutefois s'arrête là : il porte essentiellement sur le principe du partage et sur son support. Quant à la manière de l'interpréter, de le penser, elle varie totalement d'un texte à

l'autre, et rejaillit inévitablement sur le mode d'appréhension du grotesque. Pour Hugo, il s'agit moins de débattre des *credos* classiques que de les supplanter, d'obtenir le ralliement à d'autres évidences qui auraient le même poids et la même vigueur. Il entend instaurer un nouveau consensus esthétique susceptible de rivaliser avec l'autorité des préceptes classiques et de les supplanter. Il annonce une nouvelle ère et un nouveau règne : un ordre autre. Un "enfin Hugo vint" rendrait assez bien compte de l'effet recherché. A cette fin, il commence par élaborer une vision grandiose de l'histoire de la culture et des arts axés sur l'idée d'évolution et de progrès. Sa célèbre esquisse tripartite n'est pas, et ne se veut pas originale, elle entend avant tout persuader et mobilise en conséquence des arguments disponibles à l'époque et passés dans le domaine public. Hugo reprend ce qui lui semble un acquis et confère à son dire le poids et l'autorité de la chose jugée. L'essentiel demeure pour lui d'accréditer le principe du changement en évitant l'écueil de la rupture et de la discontinuité. La nouveauté envisagée dans cette perspective participe à l'évolution, en découle "naturellement". Elle heurte d'autant moins que Hugo prend bien soin de l'antidater de plus d'un millénaire. L'âge "moderne" et "romantique" naît, on le sait, avec l'avènement du christianisme. Le récit des origines du romantisme se voit *ipso facto* relégué aux temps mythiques de l'expansion d'une foi nouvelle et gagne d'autant en dignité. La fable permet du même coup d'assimiler la suprématie de l'esthétique romantique à celle du christianisme sur le paganisme. Placée sous le patronage des Evangiles, l'esthétique moderne acquiert une autorité à laquelle ne saurait prétendre celle qui se réclame des dieux de l'antiquité.

Reste à décrire les fondements de cette nouvelle esthétique dont la notoriété vient ainsi d'être établie. La célèbre théorie hugolienne du grotesque intervient, on s'en souvient, en ce point précis de l'exposé. On ne saurait assez rappeler qu'elle est indissociable de ses prémisses. Hugo présente de fait le grotesque comme le mode d'expression propre à la sensibilité particulière de l'ère chrétienne. C'est la catégorie esthétique majeure des temps modernes, le principe de création dorénavant dominant dans tous les arts, le trait distinctif de la troisième étape de l'évolution de l'humanité. Négligé des Anciens, le grotesque doit aux Modernes sa promotion et la consécration :

"Dans la pensée des Modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre le comique et le bouffon". (3)

Les lignes qui suivent sont trop connues pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. Le principe même de la stratégie hugolienne toutefois mérite une attention plus soutenue que celle qui lui est généralement accordée. L'introduction du grotesque au point cardinal de la démonstration hugolienne représente à plus d'un égard un habile tour de force. Il se manifeste tout d'abord au plan linguistique : on adhère à l'usage du substantif là où l'on a coutume

de retrouver l'adjectif. Le nom existe certes, mais il n'est qu'un terme technique du vocabulaire pictural communément utilisé au pluriel. L'altération lexicale corrobore la promotion. Ce qui était dans le domaine artistique un désigné local devient, sous la plume de Hugo, une catégorie esthétique générale. L'extension de la portée du terme le charge par ailleurs d'une valeur éminemment positive qui neutralise les connotations péjoratives associées dans l'usage courant à l'adjectif. A cette petite révolution lexicale répond un véritable bouleversement au plan esthétique, affectant aussi bien les catégories traditionnelles que l'échelle des valeurs afférente. La catégorie nouvelle n'intervient pas dans le tableau à titre de simple ajout, son introduction implique une révision globale de la taxinomie. Le grotesque se présente comme une dominante à double face, engendrant le "difforme et l'horrible", le "comique et le bouffon". A ce titre, il usurpe en quelque sorte la place dévolue au tragique au sommet de la hiérarchie classique (d'où, notons-le au passage, la théorie hugolienne du drame comme genre total et forme suprême de l'art). Mais du même coup, c'est le principe hiérarchique lui-même que cette substitution remet en cause. Il devient impropre à rendre compte de l'ordre nouveau et de son économie.

Là où le sérieux côtoie le bouffon, où le haut et le bas alternent, et où le laid rivalise avec le beau, la pensée hiérarchique perd son emprise. On se trouve désormais confronté à un agencement autre dont l'appréhension ne va pas sans difficulté. C'est à la faveur d'emprunts au vocabulaire religieux qu'Hugo en suggère les fondements. Le fameux couple du sublime et du grotesque, qui se superpose à celui de l'âme et du corps dans la théologie chrétienne, joue très précisément ce rôle. Une vision nouvelle de la totalité, ouverte sur l'infini, s'en autorise. Et pour Hugo, la contemplation de l'infini passe par la voie du grotesque :

"Ce que nous appelons le laid, (...) est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière" (4).

Par la grâce de la démesure, le grotesque rejoint le beau dans une vision cosmique et paroxystique de l'esthétique.

Ainsi, pour Hugo, le grotesque apparaît bien comme la clé de voûte de l'art "moderne". C'est la catégorie dominante d'une esthétique dont toute l'exposition tend vers un seul but, supplanter la tradition classique et imposer un nouvel ordre artistique. Cette notion centrale a son histoire et sa généalogie. Le grotesque se manifeste dans l'art médiéval, pose son empreinte sur les moeurs, illumine la création populaire et inspire les poètes. Il a ses "phares" - l'Arioste, Cervantes, Rabelais, Shakespeare : une longue chaîne qui se poursuit à travers les âges. De sa plume alerte, Hugo métamorphose le passé et impose une nouvelle vision de l'art et de son histoire à la-

quelle le lecteur est prié de se rallier. Il en appelle sur ce plan à une véritable conversion.

La partie n'est pas gagnée pour autant, peut-être parce que la démarche hugolienne emprunte trop à ce qu'elle entend combattre. Mimer le geste de la tradition en vue de la destituer, c'est encore rappeler son emprise, rester pris dans son orbite et trop accorder au rival que l'on souhaiterait évincer. La théorie de l'évidence n'est pas un garant contre la polémique : elle parvient au mieux à en imposer la donne. La nouveauté requiert peut-être une mise en scène différente, une approche autre. Encore le débat, comme en témoignent *Les Grottesques* de Gautier, n'exclut-il pas nécessairement la connivence. Gautier adhère à la cause, mais non aux modalités de son exposition, ni à leurs implications. C'est à partir d'autres prémisses qu'il relance la réflexion. Pour Gautier, il ne s'agit pas de réécrire l'histoire, ni même de rivaliser avec la tradition classique. Les médaillons littéraires qu'il élabore avec art prennent appui sur l'héritage du grand siècle. Ce sont tantôt des artistes que le changement des normes du goût imposé par le classicisme a relégués dans l'ombre, sinon condamnés à l'oubli, tantôt des poètes médiocres qui gravitent autour des gloires consacrées. Les uns et les autres sont toutefois présentés par Gautier comme des artistes mineurs et marginaux, comme des écrivains de deuxième ou troisième ordre. Gautier semble par là même se rendre aux arrêts du classicisme. Pourtant ce respect initial des hiérarchies est soumis au fil du volume à rude épreuve, il subit une constante érosion qui remet en cause sa validité et sa portée. C'est l'image du centre et de la périphérie qui produit imperceptiblement ce revirement au gré de son dynamisme intrinsèque. Pour peu que l'on se place au centre, l'image des marges s'impose avec netteté. Mais ce dispositif n'est guère réversible. Il suffit, comme le préconise l'ouvrage de Gautier, de s'installer résolument dans la périphérie pour qu'inévitablement s'altère la claire perception du centre. C'est cette dérive précisément qui fascine Gautier et fait le charme de son ouvrage. Le marginal y est entendu dans une double acception. Il se définit soit par l'excès de conformisme confinant au ridicule (Chapelain, Georges de Scudéry ou Pierre de Saint Louis), soit au contraire par la déviance manifeste, l'excentricité (Scarron, Cyrano de Bergerac, Théophile de Viau). La qualité des œuvres varie, bien sûr, selon que l'on envisage l'une ou l'autre de ces catégories, mais ce n'est pas le point essentiel de cette distinction. Ce qu'il importe avant tout de noter, c'est le profit que tire Gautier de cette double conception du marginal. Au niveau de la disposition de l'ouvrage, l'alternance des tableaux relevant de l'une et de l'autre des catégories, le mélange subtil des textes, évite de donner à toute la réflexion qui s'en dégage un tour résolument polémique. Celui-là même qui eût été le sien pour peu que son auteur ait cédé à la tentation de ne retenir que des écrivains redevus, à la faveur du romantisme, au goût du jour. Pour considérer la marginalité sous le double aspect de l'effet de mode ostensible et de l'excentricité

té, il élude les pièges de l'antithèse (les Anciens et les Modernes) et préserve de la sorte le subtil équilibre et l'efficace critique du modèle élu. Le maintien de la figure au centre et des marges est à ce prix, qui est un gain.

Envisager la périphérie tantôt en termes de mode, tantôt en termes d'écart, c'est s'offrir un double point de vue qui sape de manière à la fois différente et complémentaire la notion même de centre. C'est porter atteinte par là même aux fondements de la tradition classique et à sa prétention à l'hégémonie. Ainsi, l'effet de mode si sensible chez les écrivains du second rang qui en offrent une version exacerbée altère la perception des grandes œuvres. C'est que des expressions similaires se retrouvent ci et là et que "l'on est tout étonné de rencontrer le style de Corneille dans les écrits les plus insignifiants de cette époque" (5). Cela n'attente pas à la gloire de Corneille, certes, mais affecte l'aura d'intemporalité qui se rattache aux grandes œuvres. Confrontées aux modes du temps, elles s'insèrent dans une histoire qui les localise et les resitue dans la mêlée d'une production multiple et inégale. C'est ce sens du relatif que restitue de manière aussi discrète qu'efficace le texte de Gautier. L'enjeu de la démarche est clair, il s'agit d'user des pouvoirs de la suggestion pour attenter aux mythes et à la croyance qui les fonde. L'évocation des écrivains relégués au second plan par leur originalité profonde concourt par un autre biais, au même effet. Là, l'accent est mis sur le décentrement. En regard de la puissante originalité de certaines œuvres, celles qui bénéficient de la réputation de classiques finissent par susciter l'ennui. C'est qu'elles sont astreintes aux lieux communs et qu'on se lasse aisément des sentiments convenus, comme des modes d'expression inévitablement appauvris par l'unique souci de la grandeur. Les valeurs du lieu commun qui instituent par définition le centre tendent à s'inverser, à s'infléchir vers la péjoration que le romantisme rattache à cette notion. Sans dénoncer les "compositions que l'on peut appeler classiques, et qui ne traitent en quelque sorte que des généralités proverbiales" (6) Gautier engage le lecteur à s'en détourner. De sorte que le centre, maintenu comme tel, se voit bientôt désaffecté. Il devient semblable à ces monuments que l'on continue à visiter mais que le respect excessif qu'ils imposent prive de vie. Sous les feux croisés de la double acception du marginal, c'est le sens même de la notion de tradition, celui de sa fonction et de son empire, qui se perd. C'est qu'elle tire l'essentiel de son pouvoir de son statut quasi-atemporel et de la croyance qui la soutient. La perspective adoptée par Gautier dans *Les Grotesques* accuse l'enracinement historique du classicisme et laisse entendre que le culte n'est plus qu'un geste vide.

Axée sur des problèmes analogues, ceux des pouvoirs de la tradition et de l'hégémonie classique, les prémisses de la réflexion de Théophile sur le grotesque diffèrent en profondeur de celles de Hugo. Là où l'auteur de *Cromwell* entend par un acte d'autorité, fonder un ordre nouveau aussi ef-

fectif et légitime que l'ancien, Gautier remet en cause le principe même de l'ordre et le mode de pensée qui s'y rattache. Il se détourne d'un système désormais obsolète et s'interroge sur ce qu'il advient alors du paysage. Le grotesque chez lui ne désigne rien d'autre que ce changement radical de point de vue. C'est précisément pour être chargé de l'exprimer qu'il emprunte chez Gautier des valeurs et des acceptions si diverses et si mêlées. Indissociable de l'image des marges et du centre, il porte le poids de tout ce que ce dispositif charrie, de toutes les sollicitations de cet agencement qui réactive la pensée.

A bien des égards, la conception du grotesque qui se dégage du texte de Gautier fait écho à toutes les valeurs rattachées à ce terme depuis son émergence. Dès la Renaissance, date de l'apparition du mot, le grotesque est perçu par certains et non des moindres comme phénomène marginal et rebut de la tradition. C'est Vasari notamment qui dans son traité *De Architectura* réagit avec violence contre le nouveau style ornemental inspiré des fresques murales récemment découvertes lors d'excavations à Rome et à Naples (7). Il condamne avec virulence cette forme d'art dont le nom dérive du lieu même de sa découverte - *grotta*, cave. (ce qui le rattache, soit dit en passant, à l'exhumation, une connotation que retient le titre originel des *Grotesques - Exhumations Littéraires*) (8). Et c'est bien sûr du goût classique que ce rejet se réclame. Vasari, en l'occurrence, se recommande de l'autorité de Vitruve qui décrivant en son temps ces motifs picturaux, les stigmatisait pour leur incohérence et refusait d'y voir autre chose qu'un phénomène de mode indigne de participer de la sphère de l'art. Cette fin de non-recevoir originelle excède les limites d'une simple querelle de doctes. La marginalité s'associe d'autant mieux au grotesque que ce mode de figuration est d'abord essentiellement ornemental et participe ainsi d'un registre mineur voué à la périphérie. Le texte de Montaigne évoqué plus haut atteste ce mode de perception. Par ailleurs, l'insertion du terme dans le vocabulaire commun, où il désigne dès le XVII^e siècle le plaisant, le ridicule et l'outré étend à la sphère des moeurs l'écho vulgarisé du débat esthétique. Et l'adjectif "grotesque" stigmatise aussi bien les outrances de la mode que l'incongruité de la déviance, de l'écart affiché. De tout cela, le livre de Gautier porte l'empreinte.

C'est précisément pour suivre si fidèlement la pente de la notion que Gautier parvient à en tirer des effets originaux. Plutôt que d'œuvrer comme Hugo, pour ainsi dire à contre-courant, il tend au contraire à une heureuse mise en relief de toutes les connotations d'usage du terme, picturales, esthétiques ou vulgaires. A l'orientation novatrice et inaugurale de la préface hugolienne, Gautier oppose en matière de conception du grotesque une attitude résolument archaïsante. Dans son penchant à l'éclectisme, il est prêt à tout accueillir, y compris une version édulcorée de la contribution hugolienne. C'est qu'il n'entend pas ériger le grotesque au rang de catégorie esthétique,

ou du moins n'est-ce pas là son objectif primordial. C'est une visée autre qu'il poursuit, celle de radicaliser la pensée du marginal. Grotesque, pour lui, en définitive, s'associe à la perception d'une nouvelle configuration du champ esthétique. Qu'advient-il de ce champ dès lors que l'on cesse d'adhérer aux évidences classiques, que l'on s'en détourne ? C'est bien ce que *Les Grotesques* tentent essentiellement au gré de leur savant agencement, de rendre sensible et perceptible. Pour Gautier, à l'encontre de Hugo, la tradition est une et indivise. On peut s'en détourner, mais non édifier un nouveau centre qui se substituerait à l'ancien. Il ne s'agit pas de bâtir un nouvel édifice sur les ruines du classicisme, mais bien de se résoudre au décentrement et à l'errance. Il n'est que de les revendiquer avec tout ce que cela implique de résignation à l'aléatoire, à l'erratique et aux effets imprévisibles du temps et de l'histoire.

C'est que la nouveauté et l'originalité en art restent indécidables : elles engendrent le meilleur et le pire. Tantôt c'est la fantaisie et la variété fécondes et durables, tantôt un simple phénomène de mode dont la convention outrée confine au bizarre. Le temps seul décide en définitive de ce partage. La prédilection pour les créations originales, fantasques et novatrices se réclame chez Gautier d'une appréhension de l'esthétique attentive aux rapports que celle-ci entretient avec l'histoire. Toutefois, l'idée d'évolution préconisée par Hugo lui est totalement étrangère. Aucun moyen terme ne s'interpose dans son optique entre la pérennité classique et les aléas du changement qu'impose la consécration de la nouveauté. Il s'agit là de deux voies asymptotiques de la création. La nouveauté dès lors se situe par définition du côté d'une littérature mineure. *Les Grotesques* permettent, entre autre, de rêver à ce que pourrait signifier la généralisation d'une telle conception. Qu'elle ne soit pas sans conséquence pour l'artiste lui-même, qu'elle se répercute sur son vécu et son statut, tout l'ouvrage ne cesse de le suggérer. Celui qui s'aventure en dehors des chemins battus par la tradition par vocation, par goût ou par nécessité, doit se résoudre à demeurer inclassable ou déclassé. *Les Grotesques* désignent indissociablement l'art et l'artiste, l'œuvre et le destin social. Là encore Gautier répond à Hugo : il juge inconcevable un panthéon de la nouveauté. L'esthétique du grotesque, telle qu'il l'entend, ignore les magies. Il en propose une vision beaucoup plus sceptique, plus individualiste et, en un sens, peut-être plus moderne, en dépit de (ou grâce à) son parti-pris archaïsant.

Baudelaire, à n'en pas douter, se souviendra de la leçon de Gautier. Non point pour la suivre à la lettre, mais pour tenir compte de tous les correctifs qu'elle impose à la vision hugolienne. Il serait trop long de démontrer ici que sa conception du grotesque ou "comique absolu" tente d'opérer sur un mode quasi-dialectique une synthèse des positions divergentes de ses prédécesseurs, et qu'elle met une nouvelle fois en jeu les mêmes données : la nouveauté, ou pour reprendre son mot de prédilection, la "modernité", et la

tradition. Rappelons simplement que c'est le souci de rendre compte d'un art mineur et, à son sens essentiel, celui de la caricature, qui motive sa réflexion. Le cheminement qui le conduit imperceptiblement d'une méditation sur la caricature à la définition du degré suprême de l'art - le grotesque, pourrait s'entendre comme une réinterprétation de Hugo, via Gautier, comme une autre manière de concevoir les rapports des marges et du centre. C'est sans doute bien vite dit mais il ne s'agit par là que d'indiquer la place dévolue à Gautier dans le débat romantique sur le grotesque. Le rôle des *Grotesques* y est aussi important que généralement mésestimé : leur contribution est essentielle à l'intelligence des enjeux associés à la tentative de promouvoir une nouvelle catégorie esthétique.

Une note dubitative pour terminer. Le grotesque ou *Les Grotesques* ? La catégorie esthétique ou l'agencement figural qui entend restituer une vision de l'art désormais voué au marginal ? La réflexion romantique existe entre ces deux pôles et l'issue du débat reste indécidable. Nous avons tenté de montrer comment ces points de vue divergents contribuent à fonder une problématique féconde et centrale. Mais il importe également, pour rétablir la perspective, de revenir au scepticisme initial de notre propos. Il demeure qu'au niveau de la réception globale, la polémique ne concourt finalement qu'à la dépréciation du grotesque, quelle que soit son acception. C'était déjà le cas en pleine mêlée romantique, et la situation n'a guère changé depuis. Peut-être est-il temps d'y regarder autrement.

Elisheva ROSEN
Université de Tel-Aviv

NOTES

1. Cité par Arthur Claybourn in *The Grotesque in English Literature*
2. Théophile Gautier, *Les Grotesques*, Slatkine Reprints, Genève, 1969, p. VI.
3. Victor Hugo, *Cromwell*, éd. Garnier Flammarion, chronologie et introduction par Annie Ubersfeld, p. 71.
4. id. p. 73
5. op. cit. p. XII
6. id. p. XI.
7. Pour l'histoire du terme, voir Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, translated by Ulrich Weisstein, Columbia University Press, N.Y. 1981
8. Sur ce point, et pour tous les renseignements relatifs à l'histoire du texte, on se reportera avec intérêt à la thèse de René Jasinski, *Les Années Romantiques de Théophile Gautier*, Librairie Vuibert, 1929.

GAUTIER, HUGO ET LE CAPITAINE FRACASSE

Note sur la genèse de *L'Homme qui rit*

L'Homme qui rit (1) (1869) de Hugo est un avatar du *Roman comique* de Scarron, au même titre que *Le Capitaine Fracasse* (1863) de Gautier, lui aussi roman des comédiens. S'il ne fait guère de doute que Hugo et Gautier ont lu Scarron (2), on peut se demander si Hugo a lu le roman de Gautier. C'est matériellement fort possible : *Le Capitaine Fracasse* se trouvait dans la bibliothèque de Hauteville-House, et l'exemplaire du roman a été entièrement coupé (3), ce qui laisse supposer une lecture. Surtout, on repère dans le texte de *L'Homme qui rit* des traces d'une telle lecture de Gautier par Hugo. C'est ainsi que le roman de Hugo a un chapitre qui s'intitule *Effet de neige* (4) : c'était là aussi le titre du chapitre 6 du *Capitaine Fracasse*. A cela s'ajoute que la matière de ces deux chapitres est la même chez Hugo et Gautier : dans *Le Capitaine Fracasse*, les comédiens découvrent le cadavre du matamore à demi enfoui sous la neige (5) ; dans *L'Homme qui rit*, Gwynplaine découvre le cadavre d'une femme, lui aussi presque recouvert par la neige (6). Dans ces conditions il ne saurait s'agir d'une coïncidence ; bien au contraire, il apparaît que Hugo s'est sciemment inspiré de cet épisode de Gautier.

Ce n'est là que l'emprunt le plus littéralement visible de Hugo au *Capitaine Fracasse*, car il en est bien d'autres, et qui impliquent davantage la relation de *L'Homme qui rit* au roman de Gautier. Ainsi ces deux romans ont en commun d'être des "romans comiques". Leurs héros en particulier, Gwynplaine et Sigognac, présentent de nombreuses et troublantes analogies entre eux. Ils sont l'un et l'autre des personnages de farce, des mascarons grotesques. Le théâtre les prive tous deux de leur identité véritable : Gwynplaine est désigné par le nom du personnage qu'il joue (7), "l'homme qui rit", tout comme Sigognac est réduit à son rôle de "capitaine Fracasse". En outre, leur

rôle comporte une part prépondérante de grotesque ; leur visage tout spécialement est défiguré par un masque bouffon :

Blazius, qui aimait fort Sigognac, modela lui-même le masque de façon à lui composer une physionomie de théâtre tout à fait différente de sa physionomie de ville. Un nez relevé, constellé de verrues et rouge du bout comme une guigne, des sourcils circonflexes et dont le poil se rebroussait en virgule, une moustache aux pointes effilées et se recourbant comme les cornes de la lune, rendaient méconnaissables les traits réguliers du jeune baron ; cet appareil disposé comme un chanfrein ne couvrait que le front et la protubérance nasale, mais tout le reste du visage en était changé (8).

Mais sans conteste c'est Gwynplaine que son masque défigure le plus, puisque c'est un masque de chair (9).

Autre motif très développé dans ces deux romans comiques : la condition infâmante des comédiens. Le comédien est un rebut de la société, et le mot péjoratif qui le désigne est celui d'"histrion" (10). De là le puissant effet romanesque et dramatique suscité par la révélation de la naissance aristocratique des deux bateleurs, le capitaine Fracasse et l'Homme qui rit. Gwynplaine, l'Homme qui rit, est en réalité lord Fernain Clancharlie, et le capitaine Fracasse, pour sa part, est sire de Sigognac. Mais dans chacun des deux cas la noble famille des héros touche à sa fin. Gautier par exemple écrit :

(...) beaucoup de gens croyaient-ils que les Sigognac étaient éteints, et l'oubli, qui pousse sur les morts encore plus vite que l'herbe, effaçait cette famille autrefois importante et riche, et bien peu de personnes savaient qu'il existât encore un rejeton de cette race amoindrie (11).

Tout le nœud du roman de Hugo est là : découvrir dans un histrion le miraculeux rejeton d'une famille qu'on croyait éteinte, ou, plus exactement, que le pouvoir royal avait tout fait pour éteindre :

(...) Le roi Jacques mit fin à ces rumeurs (d'un héritier légitime), évidemment sans fondement aucun, en déclarant un beau matin lord David Dirry-Moir unique et définitif héritier, à défaut d'enfant légitime, et par le bon plaisir royal, de lord Linnaeus Clancharlie, son père naturel, l'absence de toute autre filiation et descendance étant constatée ; de quoi les patentes furent enregistrées en chambre des lords (12).

Dernier point de ressemblance entre lord Clancharlie et le seigneur de Sigognac : ils sont l'un et l'autre barons.

Plus généralement, on peut percevoir dans *L'Homme qui rit* les échos d'une musique qu'on a entendue dans *Le Capitaine Fracasse*. Ainsi la Green-Box doit sans doute beaucoup à la maison du berger de Vigny (13), mais elle est quand même avant tout "le chariot de Thespis" (14) qui fait son entrée au début du roman de Gautier. Quant aux personnages de Hugo, n'ont-ils pas quelquefois un reflet qu'ils doivent à Gautier ? Blazius le Pédant n'a rien à envier au savantasse Ursus ; lord David Dirry-Moi semble un frère du duc de Vallombreuse, à peine moins méchant ; et l'altière duchesse Josiane, elle, pourrait bien devoir quelque chose à la non moins altière Yolande de Foix : toutes deux elles viennent voir jouer les histrions et surtout s'offrent dans leur loge à la contemplation fascinée du public (15).

Plus que des personnages, ce sont des scènes entières du *Capitaine Fracasse* que Hugo transpose, très librement il est vrai, dans *L'Homme qui rit*. L'ouverture terrible du roman de Hugo (la tempête de neige assaillant les comprachicos sur mer et Gwynplaine sur le Chess-Hill) n'a-t-elle pas son origine dans le chapitre *Où le roman justifie son titre* qui voit les comédiens affronter eux aussi une tempête de même nature. Un élément en particulier est présent chez Gautier, celui de l'étoile conduisant les hommes :

(...) la nuit était noire comme la bouche d'un four, et la seule réverbération de la neige permettait de se guider ; mais l'ombre, si elle éteint les objets, fait ressortir les lumières, et une petite étoile rougeâtre se mit à scintiller au pied d'un co-teau à une assez grande instance de la route.

"Voilà, dit le Pédant, l'astre sauveur, l'étoile terrestre aussi agréable aux voyageurs perdus que l'étoile polaire aux nautoniers *in periculo maris*. Cette étoile aux rayons bénins est une chandelle ou une lampe placée derrière une vitre (...)" (16)."

Chez Hugo, en revanche, il n'y a pas d'étoile guidant les comprachicos :

D'un cap à l'autre, dans toute cette côte, on n'apercevait pas un seul scintillement indiquant un foyer allumé, une fenêtre éclairée, une maison vivante. Absence de lumière sur la terre comme au ciel ; pas une lampe en bas, pas un astre en haut (17).

Une scène nocturne tout à fait horrible de *L'Homme qui rit* (le cadavre d'un pendu becqueté par des corbeaux) (18) a peut-être été suggérée à Hugo par une scène du même genre dans *Le Capitaine Fracasse*, à ceci près que le cadavre dont il s'agit est celui d'un cheval :

Ils (les corbeaux) avançaient en sautant enfiévrés de désir ; ils reculaient chassés en arrière par la crainte, exécutant une sorte de pavane bizarre. Un plus hardi se détacha de l'essaim, secoua deux ou trois fois ses lourdes ailes, quitta la terre et vint s'abattre sur la tête du cheval. Il penchait déjà le bec pour piquer et vider les yeux du cadavre lorsqu'il s'arrêta tout à coup, hérissa ses plumes et parut écouter (19).

Chez Hugo une telle scène gagne, si c'est possible, en horreur :

Les corbeaux se turent. Un d'eux sauta sur le squelette. Ce fut un signal. Tous se précipitèrent, il y eut une nuée d'ailes, puis toutes les plumes se refermèrent, et le pendu disparut sous un fourmillement d'ampoules noires remuant dans l'obscurité. En ce moment le mort se secoua (20).

Et de fait, lorsque Gwynplaine sur le Chess-Hill est confronté à cette hideuse représentation de la mort, de la pourriture plus précisément, c'est encore dans Gautier que Hugo a pu trouver cette macabre inspiration :

Des carcasses de bêtes à demi recouvertes de neige bossuaient le sol tout alentour. Des squelettes de chevaux, anatomisés par les vautours et les corbeaux, allongeaient au bout d'un chapelet de vertèbres leurs longues têtes décharnées aux orbites creuses et ouvraient leurs côtes dépouillées de chair comme les branches d'un éventail dont on a déchiré le papier. Des touches de neige fantasquement posées ajoutaient encore à l'horreur de ce spectacle charogneau en accusant les saillies et les articulations des os (21).

Les analogies du texte de Hugo avec celui de Gautier (vision de corps putréfiés et décomposés sur fond de neige) sont telles que l'on peut conclure à un emprunt presque littéral de Hugo dans *L'Homme qui rit*.

D'autres scènes, comme la remise d'une lettre d'amour d'une grande dame par un page à un comédien (22), ou celle de la visite d'un château inconnu par un personnage qui y est enfermé (23), ou encore les divers procédés de reconnaissance (24) sont trop courants pour que l'on y voie des emprunts spécifiques de Hugo à Gautier. Plus intéressants des notations et des

jugements originaux de Gautier passés presque textuellement dans le roman de Hugo. En deux occasions au moins des traces littérales sont visibles. Commentant la vision offerte par Vallombreuse à genoux, Gautier écrit :

Enfin Isabelle tourna la tête et vit le duc de Vallombreuse agenouillé à six pas d'elle. Persée lui eût porté au visage le masque de Méduse, enchâssé dans son bouclier et faisant la grimace de l'agonie au milieu d'un éparpillement de serpenteaux, qu'elle n'eût pas éprouvé une stupeur pareille (25).

Hugo, lui, décrivant l'irruption du wapentake dans la Green-Box, recourt à la même référence mythologique, mais avec une concision plus efficace :

Cet homme était vêtu de noir avec une cape de justice. Il avait une perruque jusqu'aux sourcils et il tenait à la main un bâton de fer sculpté en couronne aux deux bouts.

Ce bâton était court et massif.

Qu'on se figure Méduse passant sa tête entre deux branches du paradis (26).

En un autre endroit Gautier a ce mot pour qualifier le crâne d'un cadavre :

(...) la tête de mort sculptée par la maigreur apparaissait déjà à travers ce visage pâle, où l'habitude des grimaces avait creusé des plis horriblement comiques, que le cadavre même conservait, car c'est une misère du comédien, que chez lui le trépas ne puisse garder sa gravité (27).

Cela se retrouve presque *verbatim* dans *L'Homme qui rit* :

On lui avait laissé les dents. Les dents sont nécessaires au rire. La tête de mort les garde (28).

Néanmoins force est de reconnaître que dans le détail même du texte les emprunts de Hugo à Gautier sont tout à la fois nombreux et rares. Mais il reste qu'à un niveau plus général des parallélismes peu contestables apparaissent : les deux romans ont le même genre de titre (le nom sous lequel est connu le comédien) ; et surtout, ce sont deux romans sur le théâtre, deux romans du théâtre, avec ce que cela entraîne comme contraintes scripturales : pages et développements sur les pièces jouées (29), sur le décor (30), sur l'habillement des comédiens, sur les auberges (31) où ils s'arrêtent, etc.

En fin de compte c'est Gautier lui-même qui pourrait avoir poussé Hugo à l'imiter. En effet, dans l'Avant-Propos du *Capitaine Fracasse* il se laisse aller à quelques moqueries amusantes sur les romans "qui n'ont pas été faits et dont le plus célèbre est *La Quiguengrogne* de Victor Hugo" (32), et il continue ainsi :

Il faudra désormais rayer *Le Capitaine Fracasse* de cette liste. Nous avons enfin payé cette lettre de change de jeunesse tirée sur l'avenir, et ce n'est pas sans une certaine mélancolie que nous achevons dans l'âge mûr ce livre dont l'idée est si ancienne, que, pour la retrouver, nous avons été obligé de faire dans notre mémoire ce travail auquel on se livre parmi de vieux papiers à la recherche d'un document perdu.

La pique malicieuse de Gautier a-t-elle atteint Hugo ? On peut le supposer : faire de Hugo l'auteur du roman le plus célèbre qui n'ait pas été écrit, alors que l'année précédente (1862) *Les Misérables* ont connu un triomphe extraordinaire, était sans doute drôle, mais aussi provocateur ! En tout cas les dernières lignes de l'Avant-Propos du *Capitaine Fracasse* n'ont pas pu laisser Hugo indifférent, et ne l'ont pas laissé effectivement indifférent :

Pendant ce long travail, nous nous sommes autant que possible séparé du milieu actuel, et nous avons vécu rétrospectivement, nous reportant vers 1830, aux beaux jours du romantisme ; ce livre, malgré la date qu'il porte et son exécution récente, n'appartient réellement à ce temps-ci. Comme les architectes qui, dans l'achèvement d'un plan ancien, se conforment au style indiqué, nous avons écrit *Le Capitaine Fracasse* dans le goût qui régnait au moment où il eût dû paraître. On n'y trouvera aucune thèse politique, morale ou religieuse. Nul grand problème ne s'y débat. On n'y plaide pour personne. L'auteur n'y exprime jamais son opinion. C'est une œuvre purement pittoresque, objective, comme diraient les Allemands. Bien que l'action se passe sous Louis XIII, *Le Capitaine Fracasse* n'a d'historique que la couleur du style (33).

Ici encore on peut lire dans cette page de l'Avant-Propos une réaction de Gautier au roman que Hugo a publié l'année précédente, et plus spécialement à sa Préface, où sont présentés les "problèmes du siècle" (34), les questions sociales que Hugo prétend dévoiler et aider à résoudre. A ce compte telle ou telle phrase de Gautier dans cet Avant-propos s'applique littéralement, mais sur le mode négatif, aux *Misérables* (35). Dans ces conditions la réponse de Hugo à cette page d'octobre 1863 de Gautier, ce serait alors

L'Homme qui rit. Et de fait, la relation que Hugo dans *L'Homme qui rit* établit entre le Roman et l'Histoire, est exactement inverse à celle que Gautier dans *Le Capitaine Fracasse* entretient avec l'Histoire : *L'Homme qui rit*, à la différence du *Capitaine Fracasse*, n'est pas un roman où l'Histoire est pittoresque, où elle n'est qu'un décor : l'Histoire dans *L'Homme qui rit* est la matière même du roman (36). Aussi bien, loin d'être un roman historique (37), sur le modèle de ceux de Mérimée, Dumas ou Gautier, *L'Homme qui rit*, comme *L'Education sentimentale* qui paraît la même année (1869), est un roman de l'Histoire. C'est de cette manière, semble-t-il, que Hugo paie, en écrivant ce roman, la dette qu'il avait contractée dans les années 30 à l'égard de l'Histoire quand il projetait la mystérieuse *Quiguengroge* (38).

Alors que le romantisme paraît mort depuis longtemps, Gautier et Hugo, chacun à sa façon, lui font jeter ses derniers feux, l'un avec *Le Capitaine Fracasse*, l'autre avec *L'Homme qui rit*. Et finalement c'est Hugo qui aura le dernier mot, lorsque, après avoir enterré tous ses contemporains (39), il écrira en 1872 son grand poème d'hommage à *Théophile Gautier*, qui est le testament littéraire de tout le XIX^e siècle (40).

Pierre LAFORGUE

NOTES

* L'édition utilisée pour *Le Capitaine Fracasse* est celle procurée par A. Adam, Paris, Folio, 1972 (désormais désignée par le sigle C.F. suivi de la pagination) ; l'édition utilisée pour *L'Homme qui rit* est celle procurée, en deux tomes, par M. Eigeldinger et G. Schaeffer, Paris, Garnier-Flammarion, 1982 (désormais désignée par le sigle H.Q.R. suivi de la tomainson et de la pagination).

1. Ces remarques sur *Le Capitaine Fracasse* et *L'Homme qui rit* voudraient s'inscrire à la suite des recherches d'Y. Gohin sur ce roman de Hugo, et plus spécialement à la suite de son article "*L'Homme qui rit* et *Les Destinées*" (*Bulletin de la Société des amis de Vigny*, décembre 1984). Si *Les Destinées* ont fourni à Hugo quantité d'éléments romanesques (à la liste d'Y. Gohin j'ajouterais le fameux chemin de fer de *La Maison du Berger*, que Hugo a peut-être transposé dans H.Q.R., 1, p. 203, en parlant de la "Portland-Station" et de son "railway"), il me semble que c'est *Le Capitaine Fracasse* qui a inspiré à Hugo l'idée générale d'un "roman comique". Les deux "sources" de Hugo, *Les Destinées* et *Le Capitaine Fracasse*, loin de s'exclure, se renforcent au contraire : le recueil de Vigny et le roman de Gautier ont été publiés la même année, en 1863 ...

2. Gautier a consacré une étude à Scarron, qui a été publiée en juillet 1844 dans *La Revue des Deux Mondes*, puis reprise en octobre 1844 dans *Les Grottesques*. Les références à Scarron chez Hugo sont innombrables. Dans son imaginaire historique Scarron est avant tout pour Hugo le premier mari de Mme de Maintenon (à qui il avait pensé consacrer une pièce intitulée *Madame Louis XIV* ; cf. A. Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, Paris, Corti, 1974, pp. 247-255). De la sorte, Scarron apparaît chez lui comme l'envers grotesque de Louis XIV, et, plus générale-

ment, comme le bouffon du grand siècle. Il écrit, par exemple, dans la Préface de *Cromwell* : "Des arts il (le grotesque) passe dans les mœurs ; et tandis qu'il fait applaudir par le peuple les *graciosos* de comédie, il donne aux rois les fous de cour. Plus tard, il nous montrera Scarron sur le bord même de la couche de Louis XIV." (*Cromwell*, éd. p. p. A. Ubersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 74). Il y a chez Hugo la volonté d'écrire une pièce de théâtre sur le XVIII^e siècle (cf. A. Ubersfeld, *op. cit.*, *passim*). Mais ce projet ne sera jamais réalisé. Or, dans *L'Homme qui rit* apparaissent de nombreuses références au siècle de Louis XIV : avançons à titre d'hypothèse que c'est le roman de 1869 qui a pris en quelque sorte le relais des projets théâtraux des années 30.

3. Cf. J.-B. Barrère, *Victor Hugo à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 313.

4. *H.Q.R.*, 1, pp. 207-211.

5. *C.F.*, p. 179.

6. *H.Q.R.*, 1, p. 209.

7. Voir *H.Q.R.*, 1, p. 397 : "L'Homme qui rit". Telle était la forme qu'avait prise la célébrité de Gwynplaine. Son nom, Gwynplaine, à peu près ignoré, avait disparu sous ce sobriquet, de même que sa face sous le rire. Sa popularité était comme son visage un masque".

8. *C.F.*, p. 240.

9. Voir *H.Q.R.*, 1, pp. 339-340. Dans le chapitre préliminaire *Les Comprachicos*, Hugo écrit : "Défigurer vaut mieux que tuer. Il y avait bien le masque de fer, mais c'est un gros moyen. On ne peut peupler l'Europe de masques de fer, tandis que les bateleurs difformes courent les rues sans invraisemblance ; et puis le masque de fer est arrachable, le masque de chair ne l'est pas. Vous masquer à jamais avec votre propre visage, rien n'est plus ingénieux". (*H.Q.R.*, 1, p. 75).

10. Voir par exemple *C.F.*, p. 243 et *H.Q.R.*, 2, p. 291.

11. *C.F.*, p. 46. Le prince de Vallombreuse dira lui-même : "(...) je pensais cette race éteinte". (*Ibid.*, p. 488).

12. *H.Q.R.*, 1, p. 261.

13. Voir l'article d'Y. Gohin cité à la note 1.

14. Titre du chapitre 2 du *Capitaine Fracasse*. Voir *H.Q.R.*, 1, p. 373.

15. Comparer *C.F.*, pp. 295-302 et *H.Q.R.*, 2, pp. 41-47.

16. *C.F.*, p. 198.

17. *H.Q.R.*, 1, pp. 99-100.

18. Voir *H.Q.R.*, 1, pp. 113-115.

19. *C.F.*, pp. 204-205.

20. *H.Q.R.*, p. 113.

21. *C.F.*, p. 186.

22. Comparer *C.F.*, p. 274 et *H.Q.R.*, 2, pp. 60-62.

23. Comparer *C.F.*, pp. 415-420 et *H.Q.R.*, 2, pp. 199-204.

24. Dans *Le Capitaine Fracasse* la reconnaissance d'Isabelle se fait au moyen d'une bague d'améthyste, et dans *L'Homme qui rit* c'est un manuscrit trouvé dans une bouteille à la mer qui permet l'identification de Gwynplaine/Clancharlie. Ces deux signes de reconnaissance sont l'un et l'autre pour le moins usés.

25. *C.F.*, pp. 374-375.

26. *H.Q.R.*, 2, pp. 76-77.

27. *C.F.*, p. 179.

28. *H.Q.R.*, 1, p. 343.

29. *Les Rodomontades du Capitaine Fracasse et Chaos vaincu*.

30. Comparer *C.F.*, p. 141 et *H.Q.R.*, 1, p. 373.

31. Dans *Le Capitaine Fracasse*, l'auberge du Soleil Bleu (pp. 82-98) et celle de la rue

Dauphine (p. 315) ; dans *L'Homme qui rit*, l'inn Tadcaster (2, pp. 7).

32. *C.F.*, p. 23.

33. *Ibid.*, pp. 24-25.

34. *Les Misérables*, éd. p. p. Y. Gohin, Paris, Folio, 1973, t. 1, p. 43.

35. Par exemple, cette phrase de Gautier : "On n'y plaide pour personne" s'oppose clairement à la tentative humanitariste de Hugo en faveur des misérables, à la volonté sociale qui anime le roman de 1862.

36. Sur ce point je me permets de renvoyer à mon article "Le romanesque et l'écriture de l'Histoire dans *L'Homme qui rit*", in "*L'Homme qui rit*" ou la parole-monstre de Victor Hugo, Paris, Sedes, 1985.

37. Voir la lettre très explicite de Hugo à son éditeur Lacroix in *H.Q.R.*, 2, pp. 404-405.

38. Sur ce projet de Hugo voir la documentation citée par R. Journet et G. Robert dans *Le Manuscrit des "Misérables"*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 15 n. 4.

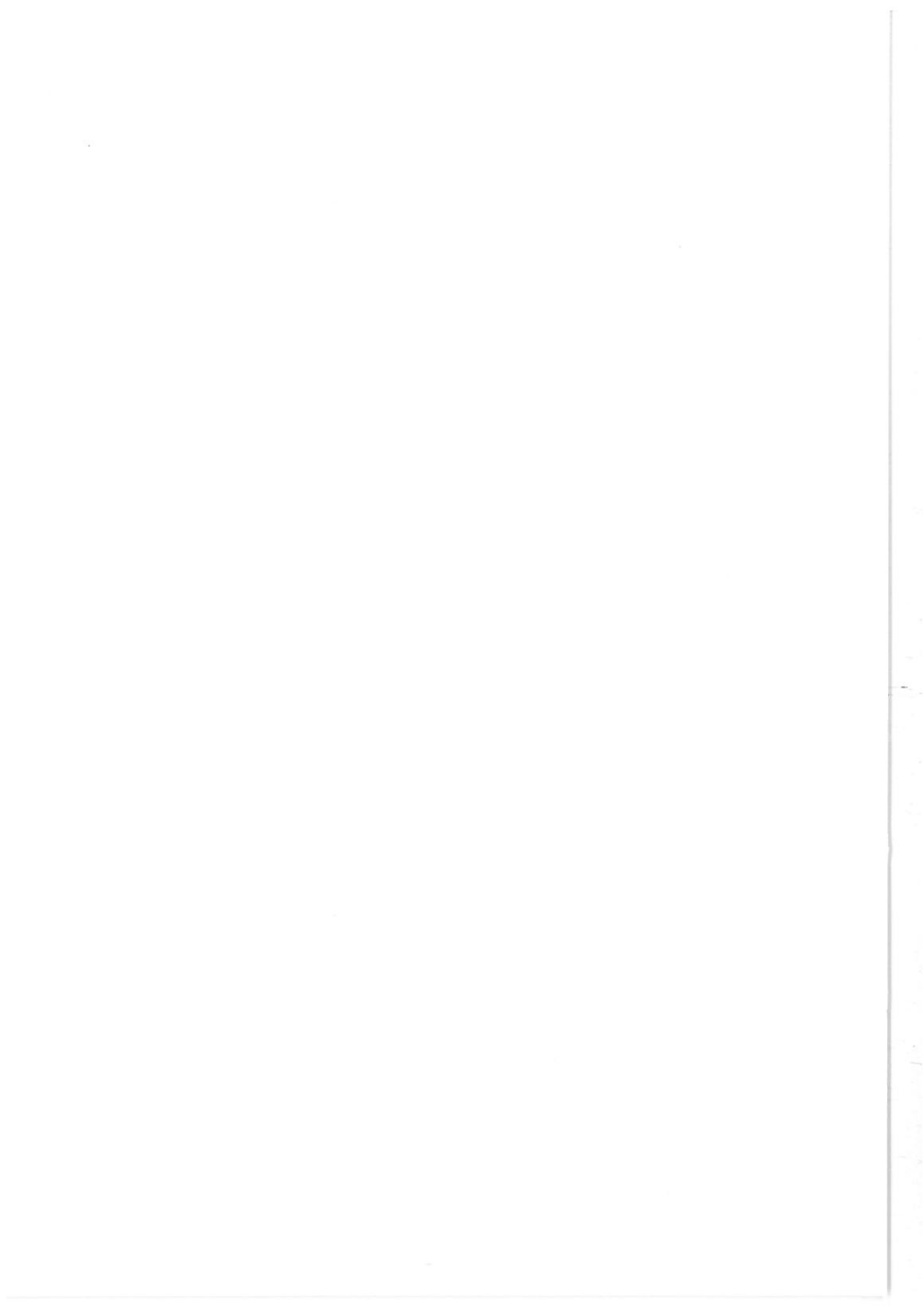
39. Voir Victor Hugo, *Poésie*, 2, éd. p. p. B. Leuilliot, Paris, Seuil, 1972, p. 363, vv. 73-75. :

Ce siècle altier qui sut dompter le vent contraire

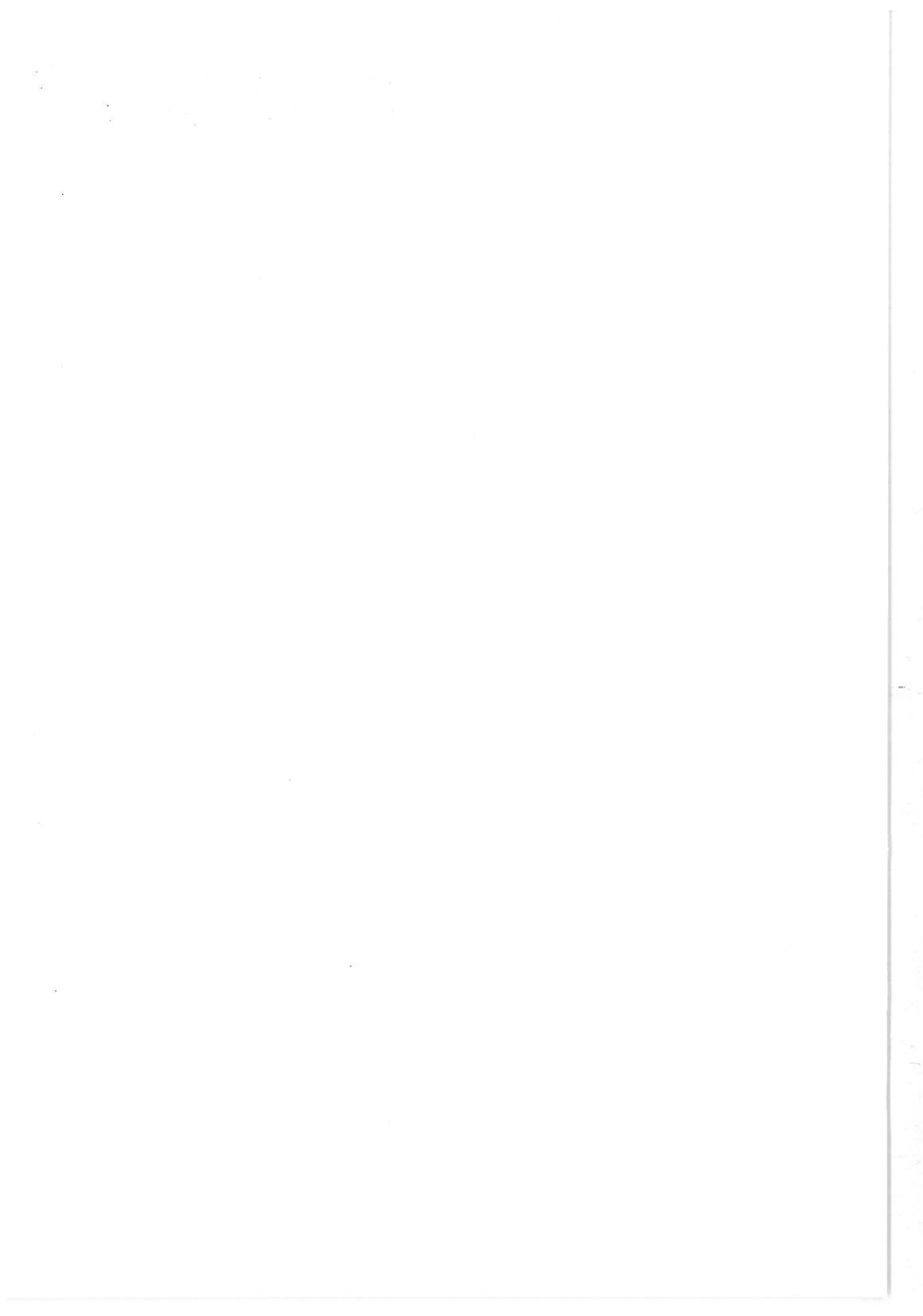
Expire ... - O Gautier, toi leur égal et leur frère,

Tu pars après Dumas, Lamartine et Musset.

40. Il est à cet égard très significatif que Mallarmé n'a jamais écrit de *Tombeau* de Victor Hugo. Peut-être parce que l'œuvre de Mallarmé est elle-même tout entière le tombeau de la poésie hugolienne...



AUTOUR DU "CAPITAINE FRACASSE"
Séminaire de Bagni di Lucca
juillet 1986



TITRE ET TEXTE DANS LE CAPITAINE FRACASSE

"Toute subversion, ou toute soumission romanesque commence par le Nom Propre"
(R. Barthes, *S/Z*, Le Seuil, 1970, p. 102)

1. L'ENONCE TITRE

Le Capitaine Fracasse est un titre qui permet de faire quelques considérations, pour le moment indépendantes du fait qu'il ait été attribué à un roman précis.

Si nous l'examinons en tant qu'énoncé, que Phrase, il peut être symbolisé de la façon suivante :

LE CAPITAINE = Syntagme Nominal ; FRACASSE = Nom Propre :

LE CAPITAINE FRACASSE = SN + NP

Le fait que le titre d'une œuvre coïncide avec un Nom Propre implique que l'analyse se chargera des raisons qui ont poussé l'auteur à opter pour ce type de désignation, dont les finalités, même au niveau théorique, oscillent à l'intérieur des possibilités (identifier/classer/signifier) qui appartiennent à la nature linguistique du Nom Propre.

Les Stoïciens disaient que :

"le nom propre est la partie du discours qui indique *la* qualité qui appartient à un seul individu" (1).

On a tiré de cette constatation deux interprétations opposées : d'un côté,

la théorie selon laquelle la valeur du NP s'épuise dans sa réalité phonique (2), de l'autre, celle pour laquelle "les Noms Propres sont les plus significatifs de tous, *étant* les plus individuels" (3).

Les deux positions ont été reprises et synthétisées par Peirce (4) qui soutient que le NP en tant que marque distinctive *vide* peut renvoyer à une série indéfinie d'interprétants, qui sont plus riches, plus chargés d'affectivités que les interprétants évoqués par les Noms Communs.

Suivant cette position, le NP peut se libérer de son univocité désignatoire (ce qui fait que, à l'intérieur d'un texte de fiction, il se constitue comme une variable qui traverse, modifie toutes les composantes de l'univers fictionnel) et il peut assumer plusieurs "sens", devenir le lieu de "présuppositions possibles, de descriptions cachées" (5). Ceci rappelle ce qu'écrit Genette (6) à propos du Nom Propre et des deux principaux caractères qui le régissent : d'un côté "image confuse, au sens d'indistincte" ; de l'autre, "image complexe, par l'amalgame qui s'établit en elle, entre les éléments qui proviennent du signifiant et ceux qui proviennent du signifié" (7).

A l'intérieur d'un contexte romanesque, le double aspect qu'on vient d'attribuer au NP peut être conservé, car, par son association avec d'autres éléments (dans notre cas : SN) qui indiquent au lecteur qu'il *s'agit* d'un titre, il fonctionne comme un désignateur rigide, tout en contribuant, à l'intérieur de cet espace qui est le seul spécifié, à induire une série indéfinie et multiple d'interprétants (8), plus riches que ne le sont les interprétants des Noms Communs, comme l'indique la fonction littéraire et poétique des Noms Propres (9).

Insérer dans un titre un NP présuppose donc un acte de parole précis qui est celui de la nomination. Mais on vient de constater que, même en adoptant un NP, celui-ci peut être constitué par une extraordinaire variété d'éléments, qui empêchent de considérer la nomination comme obéissant à des principes de classification systématiques. C'est exactement ce qui arrive dans les textes de fiction, où les éléments, internes ou externes au NP, qui pourraient produire des classifications, le plus souvent ne constituent pas un système rigide, mais, au contraire, *ajoutent* des "sens" à l'infini.

C'est précisément le cas du terme /Fracasse/.

Pour établir avec précision les composantes sémantiques du terme /Fracasse/, sans tenir compte du contexte où il paraît et en le faisant dériver du terme /fracas/ (v. Fracasser), on obtient du *Littré* les descriptions linguistiques suivantes :

- /Fracas / 1) Rupture ou fracture violente et bruyante.
(p. 1833) 2) Bruit semblable à celui d'une chose qu'on brise

3) ce qui frappe *l'oreille* et *l'esprit* dans les pièces de théâtre, comme fait le fracas (Voltaire, 1766, *Lett. d'Argental*).

4) terme de peinture. Multitude et confusion d'objets qui frappent et fatiguent la vue (Il a pour opposé le silence).

/Fracasser/ (emprunté à l'Italien, cf. *Bibbia Volgare ds. Batt. XIII sec.*)
(p. 1834) 1) briser en éclat.
2) casser à travers.

Le Larousse du XIXème et XXème siècle confirme que :

/Fracasser/ 1) à l'emploi transitif signifie : casser violemment en mille morceaux ; mettre en pièces.
(p. 1288) 2) à l'emploi figuré signifie : briser ; interrompre.

Le terme /fracasse/, dérivé de fracasser/, /fracas/ contient donc des sèmes, qui, tout en renvoyant à l'action plus générale de /rompre/, l'articulent, la modifient, la transfigurent dans celle, plus particulière, de /mettre en pièce/, de /briser/, d' /interrompre/, en introduisant des nuances de signification qui impliquent aussi la sensorialité.

Grâce aux fonctions multiformes, inclassables une fois pour toutes, que peuvent assumer et provoquer les "ruptures", les effets de l'acte de "briser" à l'intérieur du déroulement du discours fictionnel, ce terme peut acquérir une multiplicité d'exploitations au niveau discursif.

1. 1. LE DISCOURS TITRE.

Le NP *Fracasse* paraît dans un titre, à l'intérieur d'un lieu scriptural où règne l'un des actes de parole les plus généraux, celui de /nommer/, de /dire/ par excellence. Donc certaines caractéristiques concernant le statut du NP (en notre cas /*Fracasse*/) se trouvent dédoublées ou sont en correspondance avec certaines caractéristiques de type pragmatique concernant le titre, le lieu où *se dit Le Capitaine Fracasse*.

Pour ce qui concerne sa forme, le titre est un ensemble de signes qui désignent conventionnellement le contexte fictionnel ("le référent intérieur") (10) et le contexte ou cadre social ("le référent extérieur") (11), ce dernier étant constitué par exemple par le fait que l'ouvrage ainsi nommé appartient à une collection, qu'il est publié par tel auteur ou par tel éditeur. De même que le NP, le *discours/titre Le Capitaine Fracasse* exprime l'illocutivité (12), dans la mesure où tout titre adresse au lecteur un message, lequel, à son tour, dès qu'il concerne un locuteur (=allocutaire) et investit un auditoire, préfigure son propre contexte, en se chargeant d'effets perlocutoires.

Le NP dans le titre, ou bien le NP employé *comme* titre présente une accumulation d'abstractions, le plus souvent de caractère sémantico-pragmatique, qui permettraient au lecteur (=allocutaire) de faire des anticipations, d'exprimer des prévisions. Ce qui est particulièrement possible quand le titre exprime ou s'empare d'un ou de plusieurs éléments du contexte, pour le/les proposer à l'avance à l'attention du lecteur, comme le/les élément/s principal/aux. Il s'en suit que le texte semblerait être programmé à l'avance, à partir du titre. Cette possibilité, qui parfois se réalise dans l'itération titre/texte, produit chez les lecteurs une "attente" qui ne sera satisfaite que lorsque le titre sera contredit ou confirmé par le contexte.

On a vu que dans le NP *Fracasse* coexistent des nuances sémantiques assez évidentes à l'intérieur du sème /bruit/. L'acte de briser, qui est sans doute destructeur (exprimé par *Fracasse*), s'oppose avec évidence au SN *Le Capitaine* qui sous-entend un code culturel français précis, qui est celui de l'ordre, de la bureaucratie, de l'armée, du chef, soit *Le Pouvoir*.

Cette idée d'ordre est soulignée par la présence du déterminant /le/, qui revêt aussi une signification cataphorique, c'est-à-dire qu'il vise à réveiller l'attention des allocutaires sur le sens qui est véhiculé par le SN (13). Donc ce titre énonce et représente un contraste d'ordre sémantique : il se dispose rhétoriquement comme un "oxymoron", une sorte de paradoxe entre les membres antithétiques, parce que SN (*Le Capitaine*) et NP (*Fracasse*) produisent une "tension" (le "déroulement" de Sklowski) (14) à cause des qualités opposées /ordre / désordre / qu'ils véhiculent.

L'oxymoron établit aussi au niveau textuel deux espaces antithétiques, conformes aux lois de la narrativité (15).

Par conséquent le rôle du titre *Le Capitaine Fracasse* est double. D'un côté, l'oxymoron qu'il représente, une fois soumis à des procès de narrativisation, produit une sorte de décalage parmi les niveaux discursifs, que le narrateur normalement vise à éliminer, en les "saturant" (16), de l'autre côté, ce contraste même, par sa nature paradoxale, permet au texte de réaliser le maximum de pénétration sociale (c'est justement le cas de *Fracasse*, qui a été annoncé par le titre pendant trente années avant de sortir en 1863) et il charge, en même temps, le discours spécifiquement littéraire de la crédibilité, de l'adhésion la plus complète (c'est encore le cas de *Fracasse*) de la part des possibles destinataires.

Enfin, le fait de présenter dans un titre un NP, qui fonctionne comme une case *vide* de sens (17), signifie qu'il ne peut être rempli qu'au fur et à mesure que la lecture progresse (18).

Il s'en suit que le rôle d'antonomase, que parfois le titre joue par rapport à son contexte, dans notre cas, est soumis à une réduction, car il n'appartient pas au titre d'imposer n'importe quelles restrictions au tissu textuel et aux stratégies de lecture, mais il appartient plutôt à la narration de *connoter* le titre, celui-ci étant intentionnellement assez général pour permettre au texte d'être publié périodiquement et de s'attribuer l'appellation de "feuilleton".

Une interprétation du *Capitaine Fracasse* qui tienne compte du renversement qui s'établit au niveau de son titre, permet de reconnaître et d'évaluer les réalisations effectives qu'induisent les nombreuses possibilités discursives attribuables à *Fracasse*.

1. 3. LES TITRES DES CHAPITRES DE FRACASSE.

La plupart des titres attribués aux chapitres vivent d'une sorte de vie autonome, puisque le lecteur peut établir avec difficulté une solidarité suffisamment motivée (thématique au moins) entre/titre de l'œuvre/titres des chapitres/ et à l'intérieur même des titres des chapitres considérés singulièrement. Leur alternance, caractérisée par l'absence presque totale d'éléments de corrélation du type /cataphore/anaphore/ fait présupposer des parcours thématiques autonomes, différents les uns des autres, qui reproduisent d'une façon allusive, la forme adoptée par *Le Capitaine Fracasse* lorsqu'il parut au public pour la première fois, celle de l'"ébauche" descriptive, du "feuilleton".

Il y a quand même une (ou plusieurs) intrigue(s) à l'intérieur de ces chapitres : c'est ce que le lecteur peut supposer, grâce au titre du 1er Chapitre : *Le Château de la Misère* et du dernier : *Le Château du bonheur*, qui fonctionnent comme des cadres narratifs (topicalisations : le château ; le mystère) d'un hétérogène "bouquet de sujets" (19). Donc il y a deux pôles qui s'entremêlent pendant le déroulement du récit, le premier qui est caractérisé par des thématiques disphoriques, vs le deuxième qui est caractérisé par des thématiques euphoriques. C'est la condition qui nous permet de considérer *Fracasse* comme un roman et pas comme un inventaire de nouvelles.

2. L'ENONCE AVANT-TEXTE.

L'avant-texte, ainsi que les titres des chapitres, lorsqu'il est adopté par l'auditeur/narrateur, contribue lui aussi à "connoter" le titre.

L'avant-propos contenu dans l'édition de 1863 du *Capitaine Fracasse*, du point de vue de sa construction, reflète toutes les règles discursives du "discours préface", qui est un discours prescriptif (20), où l'acteur s'expose et s'impose, en donnant au lecteur (=allocutaire) ce qu'il croit être sa vérité, pour le maîtriser et le séduire. Il emploie avec abondance les morphèmes de personne Nous/On, qui établissent l'espace de communication avec un allo-

cutaire potentiel ; il utilise souvent des modalisateurs, tels que /attirer/inscrire/dresser/ et des articles doués d'une valeur démonstrative (ces (...) ce livre (...) ce travail).

La pratique et la technique (visant à l'assentiment) de la préface (même sous la forme d'avant-texte) sont bien connues par l'auteur du *Capitaine Fracasse*.

Premièrement, il se préoccupe de construire une sorte de solidarité entre locuteur/allocutaire ("pourquoi...") sur un sujet commun, assez général, comme la production littéraire d'une certaine période (21) ; après, il exhibe une complète absence de préméditation dans la construction de l'œuvre (22) et donne quelques avertissements sur la genèse du roman ; enfin, il conclut en expliquant au lecteur les *règles* de lecture les plus conformes à l'œuvre (23). L'utilisation *consciente* de la part de l'auteur de la "Préface" en tant que genre spécifique, prescriptif, donc "vrai" (c'est un discours d'ordre par excellence, ce qui est repérable dans la IIIe partie, où il y a une limitation des connectifs, un emploi plus fréquent de la IIIe personne) unit le rôle et la fonction de cette préface aux mêmes éléments que l'on vient de repérer dans le titre : les deux, /préface/titre/ sont rapprochables par l'acte de parole d'extrême explicitation qu'ils ont en commun, qui est celui de /dire/, de /nommer/, d'expliciter.

De plus, la distribution précise et détaillée des sujets contenus dans la "Préface" (24), permet à l'auteur de "montrer son jeu" : pendant qu'il exploite les caractéristiques de fonctionnalité de la préface, il exhibe une série de possibles réalisations narratives (25), qui connotent, saturent, l'*unité vide* représentée par le titre.

Effectivement dans l'avant-propos, l'auteur anticipe une série de sujets, d'attributs qui seront re-thématisés dans le contexte.

A : *Informations concernant le titre :*

1) Le titre a été choisi "retentissant et bizarre" (22), car il devait annoncer une œuvre future, dont l'auteur n'avait pas encore un plan bien arrêté :

ISOTOPIE :

Bizarrierie → le bizarre, le fantasque

Retentissements → le bruit.

2) Les titres-annonces des œuvres "futures" étaient inscrits "au revers" des œuvres présentes :

ISOTOPIE :

Le revers=transformation des œuvres (celles qui ont été mises "au revers") par *Le Capitaine Fracasse*.

B : *Informations concernant l'œuvre :*

1) L'œuvre est définie par une série d'oppositions, provoquées par les effets de la mémoire : œuvre future/œuvre présente/jeunesse/avenir.

ISOTOPIE :

La mémoire → la temporalité → la distance qui s'établit entre œuvre/auteur/lecteur → maîtrise de la durée.

2) Ainsi que la mémoire, la rêverie est employée comme l'une des modalités possibles qui permettent de lire le texte en tant que "document perdu" ; "vieux rêve presque perdu".

ISOTOPIE :

La rêverie.

3) L'emploi de techniques propres à la peinture, pour fonder l'écriture qui traverse l'œuvre, appelée ROMAN. Surgie comme "document perdu", l'œuvre devient progressivement "esquisse" dont les premiers traits à peine avaient été jetés sur la toile au crayon blanc, effacée plus qu'à demi, et prend définitivement son identité lorsqu'elle devient "tableau".

ISOTOPIE :

Peinture → progression de l'esquisse au tableau.

C : *Informations concernant les caractéristiques de composition :*

1) L'œuvre feinte *redouble* le tableau, non seulement en tant que "référence artistique" mais en l'adoptant comme modèle, pour réaliser une peinture écrite, qui privilégie la description, pour réaliser la plus grande distanciation entre objet/destinataire.

La peinture se redouble donc en écriture=objective, pittoresque, immobile, architecturale.

ISOTOPIE :

Reduplication : code de la peinture ↔ code de l'écriture.

L'emploi intertextuel de la Peinture (Collot-Bossu) (26) signale et anticipe au lecteur l'emprunt d'autres métalangages qui enrichiront l'écriture romanesque de Gautier (27), tels que la ré-écriture, partielle, du *Roman Comique* de Scarron (28).

ISOTOPIE :

Intertextualité.

3 : LE TEXTE : (EXEMPLES/EFFETS DE RE-THEMATISATION)

Certaines narrativisations du "fantasque" (29), du "bizarre" annoncées dans l'Avant-texte, peuvent se trouver à partir du 1er chapitre, où le Château de la Misère est appelé "mystérieux, vide" (30) ; le fantasque se répand et se concentre sur les humains (animaux et personnes), symbolisé par le chat

Béelzebuth, "animal fantastique, visionnaire" (31). Il enveloppe aussi les obstacles naturels qui rendent difficile d'entrer dans le château : ("les ronces se croisaient d'un bord à l'autre") (32), se colore de noir quand, annoncé par l'inquiétude de Béelzebuth ("il levait la tête comme s'il subodorait quelque chose d'inquiétant") (33), par la tempête, les vents, la pluie, il nous invite à croire que, la nuit, il se passe dans les châteaux des scènes diaboliques, des assassinats d'enfants égorgés, etc (34). Ce fantastique "au noir" se décolore vers le rose, quand le narrateur attribue des effets de "rabaissement" au château de la misère, à son habitant, M. de Sigognac (35) aux personnages et aux situations (36), dénommées grotesques/burlesques/ridicules.

Dans le IIème Chapitre paraît une notation sur un genre littéraire précis très à la mode dans les années où la narrateur place *Fracasse* (le Siècle de Louis XIII), quand Serafine, actrice de la troupe des "comédiens de province en tournée" est déclarée "très propre aux aventures et aux comédies de cape et d'épée" (37).

Ce genre littéraire est souvent exploité à l'intérieur de *Fracasse*.

C'est le cas par exemple des scènes de duels (38) et de l'épisode au Chapitre XVIIème, consacré à l'enlèvement d'Isabelle, aux escarmouches entre la troupe d'Hérode et les fidèles de Vallombreuse (39), aventures typiquement romanesques (40) qui alternent avec d'autres, construites à l'imitation des "contes Bleus", ainsi que le prouve le ré-emploi d'un topos populaire par excellence, celui de la "quête" (au sens proppien), représenté par le départ du "héros" (Sigognac) à la recherche de la Fortune (41) (mais ce départ ne débouche sur aucune épreuve à surmonter). Il arrive parfois que les aventures se colorent de tragédie (42), où la disparition de Matamore est préparée par un "crescendo" de séquences (cf. la description du paysage, de la tempête, de l'accident...) qui, à travers un décalage du "mélancolique" à l'"effrayant", évoquent les tonalités sombres de la tragédie (43).

Le Capitaine Fracasse, dans l'avant-texte, est appelé "vieux rêve". Effectivement le rêve, ainsi que les autres sujets que l'on a effleurés, est soumis à des procès de re-thématisation pendant la narration, et ainsi le rêve et la rêverie contribuent à bouleverser les situations, produisant des transformations imaginaires d'événements (44) et d'objets : "Le tableau du Château de Sigognac reconstruit, qu'elle avait évoqué, se présenta à son imagination échauffée dans les couleurs les plus vives et les plus fortes. Il eut tout éveillé comme une sorte de rêve..."(45)

Les registres qu'on vient de mettre en évidence (mais dans une analyse plus exhaustive l'on parviendrait à en trouver plusieurs autres),

- l'imaginaire (surnaturel/fantastique/rêverie),
- l'aventureux (burlesque/grotesque),
- le fabuleux,

pourraient être trois réalisations des isotopies annoncées par l'avant-texte, employées pour attribuer au texte des sens précis, définitifs.

Ce qui n'est vrai que partiellement, à moins de ne vouloir laisser de côté une série d'expédients, anticipés, mis en relief avec régularité, explicités avec fréquence par le narrateur (ou par d'autres instances énonciatives adoptées dans le texte) pour détourner, déformer, déconstruire toute typologie narrative, au moment même où celle-ci préfigure dans le texte les traits suffisants pour la reconnaître en tant que genre. Dans le texte, est instaurée une allure, une "mouvance", visant à empêcher le lecteur de reconnaître des plans homogènes, des constantes de signification, nécessaire à la cohérence de n'importe quel parcours de lecture, un mouvement qui rend presque impossible l'établissement de "hiérarchies" parmi les isotopies ou les typologies narratives, et empêche d'inférer de celles-ci une topicalisation suffisamment générale (c'est-à-dire une structure conceptuelle globalisante), à cause de l'inépuisable production d'allotopies (distorsions sémantiques et pragmatiques) qui nous reconduisent à un trait sémantique présent dans le terme /Fracasse/, celui qui était une modalité particulière de l'acte de "rompre", c'est-à-dire l'acte de "briser", de réduire "l'objet" en mille morceaux.

C'est ce qui semble effectivement se passer dans *Le Capitaine Fracasse*, où les possibles connotateurs du NP/ Fracasse/ (typologies narratives, personnages, situations) sont régulièrement brisés, morcelés, où la trajectoire linéaire du texte est interrompue par les moyens les plus déroutants.

Rappelons que, ainsi que l'acte de rompre appartient au NP Fracasse, l'acte de parole qu'ont en commun le titre et l'avant/texte est celui de /dire/, de /nommer/.

"Disons pour ne rien omettre" (p. 31), lisons-nous. Ce sont justement les effets du dire, dans ses variables de :

- anticiper ; expliciter (au niveau discursif) -
- spécifier ; redoubler (au niveau lexical) -

les instruments par lesquels l'acte de "briser" s'actualise et conditionne le texte, en produisant des effets de morcellement et de fragmentation.

Une série d'aventures appelées "romanesques", telles que celles présentées au Chap. XVIIIème, sont réduites au rang de tragi-comédie : "Que vous semble baron de tous ces événements (...). Cela s'arrange comme une fin de tragi-comédie" (46).

Le début du IIIème Chapitre, *C'était un pauvre ramassis de cahutes* est détruit par une intervention auctorale ("un ramassis qu'en tout autre lieu moins sauvage on n'eut pas songé à baptiser du nom de hameau") (47) qui baptise l'auberge avec une série de spécifications attributives de signe négatif (ramassis de cahute-mauvaise hutte-cabane), absolument en contradiction avec le "topos" introductif qui appartient à la sphère du "fabuleux".

L'enseigne, introduite quelques pages plus loin, ("plaque de tôle rouillée grinçant à tous les vents sous sa tringle") (48) est présenté au lecteur (49) comme un élément portant de l'intrigue, justement parce qu'elle est introduite à ce moment précis du déroulement de la narration : ("quelle raison avait fait choisir le "soleil bleu" pour montre de cette hôtellerie") (49).

Mais un moment après, ce qui semblait être un élément constitutif et introductif à une série d'énigmes est (fictionnellement) retracté par l'admission auctorale : "Ce motif n'était pas le véritable, quoique il pût sembler plausible" (49).

La caractérisation fantastique attribuée à Chirriguirri et la "tension" qui surgit dans le lecteur vers un personnage présenté comme "extraordinaire" est réduite à un tic maniacal dans le moment où il entre en scène. Ce n'est qu'alors que le narrateur nous prévient : "A force d'appeler des serviteurs chimériques, l'aubergiste du *Soleil Bleu* était parvenu à croire dans leur existence" (50).

Le procédé visant à *anticiper* les issues des événements est valable aussi pour les rôles et les fonctions de certains personnages. C'est le cas de Chiquita, par exemple, dont la nature "suspecte" ainsi que l'objet de son désir, le collier d'Isabelle, laissent imaginer la "qualité" de ses actions dans la fiction. Egalement, au Chapitre VIIème, Sigognac nous fait savoir qu'il sera objet d'incroyables "aventures", de "revirements et de coups de fortune" (51).

Les anticipations ou les annonces dont je n'ai fourni que quelques-uns des nombreux exemples possibles, s'entremêlent aux explicitations (redoublements, correspondances, antinomies) produites par un inépuisable hypercodage des traits stylistiques, thématiques et surtout lexicaux.

A ce traitement hypertrophique, le texte est soumis dès son début, quand une série de descriptions, réalisées par un emploi hyperbolique de la métonymie, outre à représenter l'objet "château de la misère", instituent une temporalité tout à fait particulière, dans laquelle : 1 : temps de l'histoire, 2 : temps de la lecture, 3 : temps de l'écriture s'identifient, de sorte que ces trois temporalités deviennent indispensables (non plus digressions, mais pôles narratifs) à l'économie et à l'avancement de l'histoire.

Parfois, dans ce traitement métonymique sont impliquées des correspondances, des reduplications d'objets et de personnages. A la mauvaise "hutte" décrite précisément dans le IIIème Chapitre correspond (négativement) la "femme abrutie" qui l'habite, réduite à un objet *anatomique*, "os de jambes ; phalanges, veines saillantes (...) des nerfs tendus comme des cordes de guitare faisaient ressembler ces pauvres mains tannées à une préparation "anatomique" ... (52).

La description suivante qui concerne la "petite fille Chiquita" redouble la précédente : de même que la première, elle est, elle aussi, anatomique : "épaules, nerfs, bras, égratignures, cicatrices" (53), mais celle qui appartient à Chiquita est une "anatomie bizarre", apte à introduire le "différent", une espèce d'univers sinistre ("bleuâtre-rougeâtre-grisâtre...") qui fait présager de nouveaux dédoublements, des situations narratives fantasmagoriques qui se transforment et se modifient, en se dépouillant progressivement des attributions du "fantastique" à l'avantage d'un plus réaliste "fabuleux".

Tout cela arrive en correspondance avec les transformations subies par le corps de Chiquita (être sinistre = androgyne = jeune fille). Ces descriptions anatomiques (au sens même de "détaillées") inaugurent des redoublements qui impliquent les choses et les personnes, et empêchent le lecteur de trouver dans le texte un élément focalisant (54), d'y trouver un parcours (soit une interprétation) dominant. Anatomiser implique le *corps avec ses sens*

Odeur/vue/odorat/goût (55) représentent, évoquent, transforment ("Elle venait sur le revers d'un passé") (56), font rebondir l'intrigue (57). Ainsi que les sens, les éléments primaires tels que la lumière et le feu allument, font ressortir le "détail" (58), modifient, suivant leur intensité ou leur direction, les "scènes" narratives.

On pourrait tracer une poétique de la lumière, à partir du Chapitre XVème, où l'on nous dit que "les noirs avaient été repoussés et seules les portions claires se distinguaient encore" (59). La lumière ouvre à son tour des espaces métonymiques ; c'est à partir d'elle, que jaillit la sphère de "l'effroyable" ou du "fantastique". La lumière se développe paradigmatiquement dans le "feu". Lumière et feu, dans une variation d'intensité réciproque, identifient un espace sémantique de lumière/ombre qui délimite l'adhésion aux aventures relatées, emboîte hyperboliquement le récit (60) qui est varié, hypercodifié, redoublé, dans les limites du fabuleux et du fantastique.

Le jeu des parallélismes, des dédoublements, des "mises au revers", qu'il appartienne au discours (fantasmatiques/grotesque ; grotesque/ridicule) ou aux personnages ; troupe de brigands/troupe de personnages ; homme masqué/femme masquée), peut être résumé dans l'oppositin théâtre/réalité fictive ; c'est Sigognac même qui l'annonce :

Sigognac (demi masque-demi gentilhomme) aperçut dans le miroir une image qu'il prit d'abord pour celle d'une autre personne, tant elle différait de la sienne (...) et l'image imita son mouvement. Sigognac se voyait tel qu'il s'était quelquefois apparu en rêve, *acteur et spectateur* d'une action imaginaire se passant dans son château rebâti et orné par les habiles archi-

tectes du songe, pour recevoir une infante adorée arrivant sur une haquenée blanche" (61).

Mais celui de Sigognac est un jeu sans fin, dans la mesure où les frontières entre illusion et réalité vont rester évanescentes ainsi que l'acquisition d'une identité univoque. Transposé sur le plan de la fiction, ce jeu infini de dédoublements fait en sorte que les attentes du lecteur tournées vers la résolution des intrigues du roman soient continuellement renvoyées ; le dénouement est perpétuellement suspendu, même si la narration est réalisée sur l'axe des spécifications.

L'emploi hyperbolique de la métonymie et de la synecdoque, la mise en relief du "détail" démentent ce que l'auteur avait annoncé dans l'avant-texte (en feignant de ne pas lui reconnaître la nature de discours fictionnel par excellence), qui, avec d'autres espaces sémiotiques tels que la page, les blancs, les titres, dissimule systématiquement l'écriture (surtout lorsqu'il adopte la "parole" la plus ingénue et "croyable" qui est celle de la nomination = explicitation), à propos de son intention de construire un roman "pittoresque/immobile/objectif".

Au contraire, le parcellement des possibles narratifs, leur explicite "mise en scène", rendent compte d'une tension qui, même si elle jaillit d'une disjonction canonique (du négatif au positif = Château de la misère → Château du bonheur, soit "fantastique" → "fabuleux") et inévitable (*Le Capitaine Fracasse* est un roman) en écarte la résolution (positive ou négative), ouvrant continuellement l'espace à une "non-disjonction", à l'aide d'une trajectoire, d'une écriture romanesque, qui "refoule" l'oxymoron annoncé dans le titre et aspire à construire, hyperboliquement, une "imparfaite" saturation discursive.

Il ne faut pas toujours faire ses singeries sur la même place.
Les spectateurs finissent par connaître tous vos tours et les exécuteraient eux-mêmes. Un peu d'absence est nécessaire.
L'oublié vaut le neuf (62).

Daniela GALLINGANI
Université de Bologne

NOTES ET REFERENCES

* Toutes les références renverront ici à l'édition : T. GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, Ed. d'Adolphe Boschot, Paris, Garnier F., s.a ; (1961).

1. Diogene Laerce, *Vies et opinion des philosophes*, VII, p. 58, cf. B. Mates, *Stoic logic*, University of California Press, 1953.

2. A. Gardiner, *The Theory of Proper Names*, Oxford U. Press, 1954.

3. M. Breal, *Essai de Sémantique*, Paris, Hachette, 1897, p. 198.

4. Ch. S. Peirce, *Collected papers*, Cambridge, Harvard U. Press, 1931-1958.

5. J. Hintikka, *Models for Modalities*, Dordrecht, Reidel, 1969, pp. 26-27.

6. G. Genette, *L'âge des noms*, dans *Mimologiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1976.

7. Ibidem, p. 315.

8. Sur "l'interprétant", cf. aussi : M. Riffaterre, *Sémiotique Intertextuelle : L'interprétant*, "Revue d'Esthétique", 1-2, 1979, pp. 128-150.

9. J. Molino, *Le nom propre dans la langue*, "Langages", 66, 1982, pp. 5-20 et E. Nicole, *L'onomastique littéraire*, "Poétique", 54, 1983, pp. 236-252.

10. Sur le rôle du NP dans le titre, cf. aussi dans "Poétique", 46, 1981, B. Meyer, J.D. Baylayat, *Autour de l'antonomase de nom propre*, pp. 183-199 ; E. Nicole, *Personnage et rhétorique du Nom*, pp. 200-216.

11. Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris, La Haye, 1971, p. 132.

12. Nous reprenons ici la distinction critique à l'égard de J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1970, proposée par O. Ducrot, selon qui : "l'acte illocutionnaire, comme tout acte, est même une activité destinée à transformer la réalité : tout le problème est de préciser la nature particulière de cette transformation" (*Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1980, p. 286).

13. W. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Roma, Officina Ed., 1974, p. 90.

14. V. Sklowskij, *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974, p. 25.

15. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, pp. 37-38, 212.

16. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 95.

17. Le Nom Commun, au contraire, par sa nature plus "perlocutoire" que "illocutoire" restreint le champ des connotations possibles et des différentes réalisations narratives.

18. Le titre *Le Capitaine Fracasse* pourrait faire partie de la catégorie des "titres objectifs" envisagée par Leo H. Hoek, *Pour une sémiotique du titre*, "Documents de Travail et pré-publications", Università di Urbino, 20-21, 1973, pp. 30-31. Ils désignent le "sujet" du texte (héros/héroïne), suivant des catégories sémantico-relationnelles. Sur le problème des possibles déterminatifs des NP, cf. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, P.U.F., 1981, p. 112.

19. V. Sklowskij, *Una teoria della prosa*, p. 19.

20. Sur les aspects pragmatiques du discours-préface, cf. J.M. Gleize, *Manifestes, préfaces*, "Littérature", 39, 1980, pp. 12-16.

21. P. 501.

22. P. 502.

23. P. 503.

24. P. 501-503.

25. Sur le rapport titre/topicalisation/isotopie cf. : U.ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 90 ; T.A. van Dijk, *Testo e Contesto*, Bologna, Il Mulino, 1980, en part. les *Chap. IIe, VIe.* ; K. Schmidt, *Teoria del testo*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 131.

A cause des différentes relations que la notion de "topic" fait présupposer entre texte/lecteur,

nous ne prenons en considération que les *actes* qui appartiennent à la topicalisation : interpréter/choisir/prévoir à l'intérieur de comportements textuels re-connaissables.

26. Sur l'intertextualité du *Capitaine Fracasse*, cf. N. Bilous, *Callot en Noir et Blanc, L'art et l'artiste*, "Actes du Colloque International Th. Gautier", Montpellier, sept. 1982, tome I, pp. 45-59.

27. Pour les rapports texte/arts plastiques/arts du spectacle, cf. *ibidem*, tome I-II.

28. Th. Gautier, *Les Grottesques*, Paris, Lévy Fr., 1856, pp. 337-400.

29. Sur la problématique du *genre* (fantastique etc.) cf. P. White, *Du mode narratif dans les récits fantastiques de Gautier, Th. Gautier et la narration*, "Actes du Colloque Th. Gautier", Bagni di Lucca, juin 1984, pp. 1-16, M.S. Schapira, *Le regard de Narcisse*, Lyon, Presses U., 1984 et J. Bellemin-Noel, *Notes sur le fantastique*, "Littérature", 8, 1972, pp. 3-23.

30. P. 5.

31. P. 10.

32. P. 4.

33. P. 19.

34. P. 17.

35. P. 4, 15.

36. P. 22

37. P. 26.

38. Cf Chap. IXème.

39. Cf Chap. XVII suivant.

40. P. 441.

41. Pp. 40, 66.

42. Cf Chap. VIème.

43. P. 150.

44. P. 39.

45. Pp 258 - 261.

46. P. 428.

47. P. 52.

48. P. 55.

49. P. 56.

50. P. 62.

51. P. 162.

52. P. 54.

53. P. 59.

54. T.A. van Dijk, *Testo e contesto*, pp. 177-199.

55. P. 314.

56. P. 362.

57. P. 333-368.

58. Chap XIVème P. 348.

59. P. 373.

60. Chap. XVIème.

61. P. 99.

62. P. 183.

LE MICROCOSME DU *CAPITAINE FRACASSE*

Au château de Bruyères, les comédiens descendus de leur char à boeufs déballent dans une arrière-cour leurs décors de carton et de toile. Le narrateur en profite pour énoncer une poétique de la représentation fondée sur la spectacularité, voire la correspondance, du réel et du théâtre.

Un chariot comique contient tout un monde. En effet, le théâtre n'est-il pas la vie en raccourci, le véritable microcosme que cherchent les philosophes en leurs rêvasseries hermétiques ? Ne renferme-t-il pas dans son cercle l'ensemble des choses et les diverses fortunes humaines représentées au vif par fictions congruantes ? (1)

Réflexion qui vaut aussi bien pour le roman lui-même dont les "fictions congruantes" enfermées dans le cercle de ses vingt-deux chapitres vont composer un singulier raccourci de la condition humaine telle qu'elle apparaît à la conscience romantique, dans un monde irrémédiablement voué à l'imperfection et à la finitude.

Pour animer ce microcosme, Gautier fait intervenir 176 personnages, dont 33 auront un rôle de premier plan, tandis que les autres seront appelés à restituer les multiples aspects d'un "théâtre du monde" se jouant sur différents registres selon les classes sociales, sous un regard surplombant qui n'est plus celui de Dieu mais d'un narrateur omniscient qui soulignera la sublime vanité de ce spectacle par une valorisation du grotesque et du fantastique. Le manque à être dont souffre Sigognac, et qui se manifeste chez lui par un manque mortel de désir (2), n'est pas le triste apanage du héros : il traverse et envahit toutes les couches sociales comme marque existentielle d'une perte ontologique irréparable dont la résonance et les effets sur l'individu vont dépendre de la condition de celui-ci. C'est du moins ce que permet

de mettre en évidence l'étude des personnages, dont la répartition en plusieurs catégories va faire apparaître des convergences significatives entre leur classe sociale, leur fonction narrative et leur fonction symbolique, par rapport à l'idéal romantique qui sous-tend la poétique de ce roman. Selon leur fonction sur le plan de l'intrigue, les personnages peuvent être répartis en quatre catégories : *principaux* (ils jouent au moins une fois un rôle déterminant pour l'évolution pragmatique des épisodes) ; *secondaires* (ils apparaissent ou agissent, mais dans une fonction d'adjuvants plutôt que d'agents) ; *cités* (par d'autres personnages, ou par le narrateur) ; *groupes* (sans identité narrative précise, adjuvants ou simples comparses). Un tableau des rôles tenus dans les vingt-deux chapitres du roman par les trente-trois personnages principaux, auxquels il nous a paru utile d'ajouter le roi pour des motifs que nous indiquerons, permet de constater que le microcosme du *Capitaine Fracasse* se construit essentiellement sur trois mondes, autour desquels gravitent les autres couches sociales : c'est, au rang le plus élevé, *la noblesse*, avec ses différentes catégories (cour, province, campagne) ; au rang le plus bas, *la truanderie*, terme générique par lequel nous désignons le bandit de grand chemin, l'estafier, le spadassin ; enfin, *le théâtre*, monde intermédiaire, sans place fixe dans l'échelle sociale, où l'acteur est tantôt aussi dégradé que le misérable, tantôt assez valorisé par son art pour mériter d'être reçu à la cour et d'y jouir momentanément des mêmes privilèges matériels que la noblesse. Hormis Pierre, domestique de Sigognac, aucun représentant des autres classes sociales n'apparaît ici : c'est dire que ces classes exclues seront détentrices, sur le plan idéologique, de valeurs secondaires par rapport à celles qu'affirment la noblesse, la truanderie et le théâtre. Bayard, Miraut et Béalzébout, présents dans ce tableau, y disent la part importante du fantastique et du fabuleux dans le roman.

Les domestiques, conformément à leur rôle narratif et social d'adjuvants, abondent parmi les personnages secondaires et les groupes : en toutes circonstances, même sur l'échafaud, un personnage souvent anonyme remplit sa fonction de second. Tout un peuple de laquais, de femmes de chambre, de valets anime utilement le monde du château ou celui des auberges, où ils s'affairent autour des maîtres, des hôtes et des hôteliers, dans les cuisines, comme dans les appartements des ducs et des princes. Certains ont un rôle un peu plus déterminé, tel Picard, valet de chambre de Vallombreuse, qui seconde ses amours et s'emploie à l'"adoniser" tout en flattant sa vanité, et cette femme de chambre anonyme dont la haine muette pour Vallombreuse est l'indice d'une violence subie, l'allusion à une histoire pitoyable qui laisse entrevoir la scélératesse du jeune duc. Jacques, le domestique des "Armes de France" à Poitiers, contribue à l'action en divulguant la conversation de Fracasse et du marquis de Bruyères à la veille du premier duel avec Vallombreuse : toute la ville viendra au spectacle, alléchée par cette indiscretion qui fait boule de neige. Si la femme de chambre de la marquise de Bruyères trahit sa maîtresse en même temps que l'infortuné Léandre, un petit page la se-

conde dans son aventure avec le beau séducteur. Comme la Soubrette du théâtre, le serviteur est un intermédiaire entre les différents groupes, et la catégorie elle-même ignore les barrières de classe : de la paysanne qui sert les amours du marquis de Bruyères, au pauvre hobereau qui se place chez un gentilhomme nanti, toutes les classes peuvent accéder à cette fonction subalterne mais parfois avantageuse, qui sauve de la misère au prix d'une renonciation à la liberté, et donc à l'être. Sigognac ne voudra pas de ce rôle, que pourtant il eût pu accepter sans déroger. Du reste, le domestique se révèle souvent lâche et intéressé, il a tôt fait de trahir son maître lorsque la situation se gâte (dans le cas du dernier duel de Vallombreuse, par exemple) ou si la récompense attendue le déçoit. Comme solution à la misère matérielle, l'état de domestique équivaut à l'acceptation d'une misère spirituelle comparable à la poltronerie du bourgeois : c'est un manque d'orgueil et de courage. Ce groupe, même à son niveau le plus élevé, ne peut être porteur d'aucune valeur admissible. Serviteur d'exception, Pierre appartient quant à lui au monde du passé, dont il transmet les valeurs à Sigognac. Narrativement, il est un substitut global de la famille, un maître, l'ombre du baron. Il échappe par là à la catégorie des domestiques pour devenir un fidèle.

Les paysans occupent une place relativement importante parmi les personnages secondaires. Les bourgeois sont des comparses. Le clergé semble singulièrement absent de toutes les catégories, et les rares apparitions qu'y font certains de ses représentants, même à titre référentiel, ont lieu dans des contextes propres à humilier la figure de l'homme d'église. C'est à propos de morue que maître Chirrigarri nomme le pape, Lampourde et Malartic passent leur temps à boire "papaliter", le nez de Blazius est "cardinalisé", le curé de la misérable campagne gasconne mange du pâté de foies de canard, et il est inévitable, sur le Pont Neuf où tous les mondes se mêlent, de rencontrer "un moine, un cheval blanc et une drôlesse" (4). Deux membres du clergé remplissent sans éclat particulier le rôle qui s'attache à leur état : le capucin qui accompagne Agostin en place de Grève, et le chapelain de Vallombreuse qui marie les deux héros. Ce traitement est à mettre en rapport avec l'apparition du roi, qui, en tant qu' "arbitre (des) destinées" du peuple (5) représente parallèlement au clergé l'émanation terrestre de la transcendance divine, déchue, décevante, impuissante. Le roi n'est qu'une figure "triste, chétive, ennuyée, souffreteuse" (6), un homme, et non un Dieu, soumis aux mêmes misères que ses sujets dont il ne diffère que par la noblesse du sang royal et le pouvoir mondain qu'elle octroie. Aucun secours ne viendra d'en haut à l'homme, ni à Sigognac, qui pourtant continue à voir dans le souverain son unique espoir de recouvrer une fortune qui le tirerait de son néant. Le roman dira deux fois la vanité de cet espoir. D'abord, en montrant que ce n'est pas par manque d'avoir, mais par manque d'agir, que Sigognac demeure inconscient de son propre être et prisonnier de la misère morale, bien plus que de la misère matérielle. Ensuite, en attribuant à deux personnages fabuleux, le Prince (qui reste anonyme, comme son rôle l'exige)

et Béalzébut, une fonction que le roi et Dieu ont perdue, celle de *deux ex machina*, de force providentielle. Le premier intervient pour entériner ce que le baron a déjà conquis par l'action - sa gloire de vaillant et honnête gentilhomme - en lui faisant obtenir un brevet de capitaine des mousquetaires ; le second pour ramener au jour ce qui était "enfoui", cette fortune des Sigognac dont le baron n'a en fait plus besoin, mais dont la perte mystérieuse finit ainsi par trouver une explication qui sauve l'honneur de la famille (les Sigognac ne sont pas responsables de leur ruine), et remet les choses en l'état, comme si la longue misère du château et de ses habitants n'avait été qu'un affreux rêve. Et avec elle, la déchéance de l'ère féodale et de la civilisation pré-moderne.

Ainsi, la marginalité du clergé et l'absence du roi - dont le rôle est bien moins important que celui de Henri IV, plusieurs fois cité comme référent d'un âge perdu - signifient textuellement cette perte ontologique, cause du manque à être qui mine la société, et dont les paysans vont à l'excès figurer les conséquences. La condition commune de dénuement spirituel s'accompagne chez eux d'un dénuement matériel total. Ils vivent dans l'hébétéude d'une misère sans origine et sans fin, si absolue qu'en la subissant, ils en deviennent l'affirmation, l'image révoltante qu'il est bon de contempler un instant tel un *memento mori* particulièrement dramatique, mais dont le regard se détourne aussitôt pour se poser sur de plus réconfortantes visions. Ce monde apparaît ainsi comme le repoussoir de la noblesse et de la société des hommes tout entière, car il est uniquement hanté par la maladie, la laideur, la mort. A part le portrait de l'"horifique, désastreuse et damnable vieille" (7) qui résume à lui seul cette fonction, paysans et paysannes font circuler dans le roman le thème initial de la misère dans son acception la plus universelle et la plus brutale. L'enfance est hâve, dépenaillée, souffrante ; la curiosité qui allume de désir les yeux des petits paysans est destinée à s'éteindre dans l'abrutissement et l'indifférence de l'âge adulte. La mère qui allèto, avec ses yeux bistrés et son sein tari, est une négation grotesque de toutes les florissantes et tendres maternités peintes. Les hommes sont superstitieux, lâches, brutaux, comme le démontre l'épisode de l'enterrement de Matamore. Dans ce monde désolé et sordide, niant toute beauté, le désir ne saurait trouver son aliment. Vieille, la femme y devient une caricature rebutante de son sexe, jusque dans le geste de pudeur ambiguë cherchant à dissimuler des charmes "qui eussent fait fuir d'épouvante les boucs du sabbat" (8). Jeune, elle n'est qu'une femelle, comme ces "paysannes cuites par le hâle" et ces "bergères crottées" (9) qui, avant l'apparition de Yolande, avaient été les seuls objets féminins à la portée des regards de Sigognac. Dans un univers vu de façon si réaliste, il n'est pas étonnant que les "bergerades" de l'*Astrée* semblent si "surannées" à Isabelle, dans ce cas interprète de Gautier : bergers et bergères n'accéderont au champ de l'éros que dans l'univers référentiel de la mythologie, abondamment cité par nos personnages, c'est-à-dire dans un monde encore plus inaccessible que celui d'Honoré d'Urfé, suffisamment

lointain pour figurer l'idéal de beauté et d'art qui va constamment s'opposer, dans le roman, à la cruauté vécue du monde réel. N'étant eux-mêmes qu'ignorance et laideur, les paysans demeurent insensibles à l'esprit et à l'art. Dans la grange de maître Bellombre, devenus pour un soir "spectateurs naïfs" de la troupe d'Hérode, ils ignorent l'art du paraître et ne voient dans les acteurs que personnages véritables qu'ils applaudissent de leurs mains calleuses, sans percevoir la distance ironique donnée au spectacle par les ombres grotesques parodiant au mur les gestes accomplis sur la scène. Le narrateur contredira sans détour Bellombre, selon qui les paysans intervenaient au spectacle avec intelligence, en rappelant au lecteur que Sigognac devait à Poitiers se produire pour la première fois devant un véritable public, "n'ayant encore joué que pour les veaux, les bêtes à cornes et les paysans" (10).

Si le paysan subit la misère de la condition humaine, le bourgeois la fuit et l'ignore parce qu'il en est la mauvaise conscience. Le paysan est l'image de l'abrutissement et de la mort, le bourgeois celle de la jobardise et de la santé obtuse, payée par le sacrifice du beau et du vrai. Plus instruit que le paysan, c'est par peur et par bêtise qu'il s'accommode de sa situation et tourne le dos à tout idéal. La misère paysanne effraie, mais apitoie ; celle du bourgeois, parce qu'elle est uniquement morale, révolte. Artisans, boutiquiers, hôteliers, clercs, font leur apparition dans le livre, mais ne reçoivent aucune valorisation. Même l'emploi de bourgeois dans la comédie, représenté par le personnage de Pandolphe dans les *Rodomontades*, passe au second plan par rapport à celui du Pédant qui sied davantage à Blazius, ancien régent de collège chassé pour ivrognerie invétérée, beaucoup trop rabelaisien pour figurer le digne, timoré et sot bourgeois de la comédie. Le véritable public devant lequel jouera Sigognac sur la scène du Jeu de Paume à Poitiers nous offre un échantillonnage de cette classe où Gautier range pêle-mêle, avec un mépris lapidaire, tout ce qui sent la boutique et la roture de moyenne condition : sur les côtés de la salle, dans des loges de bois,

se tenaient debout les petits bourgeois, courtauds de boutique, clercs de procureurs, apprentis, écoliers, laquais et autres canailles (11)

Naïf et peureux, le bourgeois se fait entraîner par la prostituée dans un bouge sordide où on le plumera comme un pigeon ; il tressaille d'épouvante à un soubresaut de Lampourde, et il y a fort à parier que le couple assassiné par Agostin est un ménage bourgeois, victime idéale du grand bandit. Maître Laurent, le chirurgien appelé au chevet de Vallombreuse, joue son avenir sur cette guérison impossible, n'ayant exercé son talent que "in anima vilii", c'est-à-dire sur

des manants, des petits-bourgeois, des soldats, des greffiers, des procureurs et autres bas officiers de justice, dont la vie ou la mort ne signifiaient rien (12)

Pour sortir de sa condition, maître Laurent ambitionne de s'attacher à un prince : comme le domestique, il n'a d'autre issue que de se faire l'esclave d'un puissant. La noblesse est donc la seule classe sociale où "la vie et la mort" d'un homme ont un sens, la seule où l'homme appartient de droit à l'humanité. Entre le monde de la pure misère, où il n'est qu'animal, et le monde de l'être, aucun contact n'est possible, aucune communication, si ce n'est la lointaine déférence du paysan envers le hobereau, même misérable, qui conserve de par sa naissance cette dignité humaine à laquelle le vilain et le bourgeois n'accéderont jamais.

La noblesse de Sigognac, associée dès le début du roman à l'identité du poète - il lit Ronsard et compose des vers - le situe d'emblée au plus haut échelon de l'humanité, comme projection explicite de la conscience du narrateur. Il vit d'abord son manque à être dans l'acceptation orgueilleuse d'un désespoir sans remède ; mais le monde du théâtre, porteur de l'idéal romantique que lui prête Gautier, va lui transmettre un sursaut de révolte optimiste contre son état de mort-vivant, en l'entraînant dans le jeu de l'être et du paraître où l'idéal cherche, par la fusion du vrai et du beau, à vivre poétiquement la condition de l'homme déchu. A la charnière du réel et de la fiction, l'état de comédien favorise une prise de conscience analogue à celle du poète romantique. Blazius et le Tyran seront donc, à plusieurs reprises, les porte-parole du narrateur et, en amont, de l'auteur. Le thème de la représentation, c'est-à-dire du jeu le plus explicite entre l'être et le paraître, traverse et unit les trois mondes. Le monde de la truanderie et le monde de la noblesse sont aussi spectaculaires que celui du théâtre, dans la mesure où les personnages y ont assez de conscience représentative pour participer au théâtre du monde comme les acteurs au théâtre de la scène, conscience que n'ont ni les paysans, ni les bourgeois, fort peu les serviteurs et uniquement en fonction de leur rôle auprès des grands. Le roman est fondé sur cette homologie, que figurent de nombreux épisodes et qui est exprimée ouvertement par les personnages. Le Tyran admire l' "imaginative" d'Agostin, qui se présente lui-même comme acteur unique de la pièce qu'il joue "sur le théâtre du grand chemin" (12). Malartic est avantageusement comparé à un "auteur de comédie" (13) par Lampourde et salué comme un grand acteur par Hérode (14). La place de Grève, à laquelle les brigands se savent destinés, est le théâtre de leur dernière "représentation", et Lampourde juge Agostin comme il le ferait d'un acteur lorsqu'il déclare qu'il se comporte bien

pour un brigand de province, que cela devrait intimider de mourir devant des Parisiens (15).

Dans cet univers, le jeu de l'être et du paraître devient la version grotesque de l'idéal, valorisé hyperboliquement, toujours selon la pensée romantique, par son application au vécu le plus dégradé et au crime. C'est Lampourde, comparé par Mérinot à Achille et Alexandre (16).

Cette supposée noblesse du spadassin reçoit sa confirmation narrative, puisque Lampourde se démontrera plus noble que Vallombreuse en refusant de ne plus rien entreprendre contre le baron qui l'a battu à l'épée ; il sait reconnaître la bravoure et s'incliner devant elle, ce dont Vallombreuse est encore incapable. Ici, les extrêmes se touchent et se convertissent : le spadassin honnête est un gentilhomme, tandis que le gentilhomme lâche et pervers n'est qu'un bandit. Parallèlement au thème de l'être et du paraître, celui de la fraternité des armes se développe tout au long du roman, marquant les étapes décisives de l'intrigue et unissant lui aussi les trois mondes. Avant Lampourde, c'est le marquis de Bruyères qui reconnaît et signifie publiquement la noblesse de Sigognac en acceptant de lui servir de second et de porter son cartel à Vallombreuse. Les Sigognac appartiennent à la noblesse d'extraction, puisque leur sang "est noble depuis plus de mille ans, pur de toute mésalliance" (17), mais c'est surtout au nom de la fraternité qui unissait leurs aïeux au temps de la première croisade que le marquis, perpétuant l'obéissance aux antiques lois de la chevalerie, fait alliance avec le pauvre hobereau contre le puissant seigneur de la cour :

Palamède de Sigognac /.../ était fort ami de Hugues de Bruyères, mon aïeul, et tous deux couchaient sous la même tente, comme frères d'armes (17).

L'être authentique du baron s'éveille en lui (Zerbine est frappée par la beauté qui illumine en cet instant son visage d'ordinaire si triste) et se révèle au lecteur qui apprend enfin le nom d'un de ses ancêtres et découvre, en ce neuvième chapitre, ce qu'on lui avait dissimulé au premier : le Sigognac rimailleur et lecteur de Ronsard se doublait, au château de la misère, d'un bretteur expert et vigoureux, qui,

n'ayant rien autre chose à faire /.../ s'était pris d'une sorte de passion à l'endroit de l'escrime et avait profondément étudié cette noble science (18)

Le rôle de Pierre se précise et s'enrichit de quelques traits mythiques ; "ancien prévôt de salle", c'est lui qui a initié le baron à l'art de sa caste, et a fait de lui "une des plus fines lames de l'époque" (19) dépassant à son insu jusqu'aux maîtres d'armes les plus renommés, ce que Vidalinc ne manquera pas de dire à Vallombreuse après sa défaite,

Girolamo ni Paraguante, les célèbres maîtres d'armes, n'ont un jeu plus serré, (20).

Maître obscur dont la science s'avère supérieure à celle des plus grands, le vieux serviteur représente la continuité d'une civilisation dont le roman refuse, en profondeur, de sanctionner le déclin. Méconnu, Pierre est la figure d'un réel - d'un "être" oublié et dégradé, mais non éteint - qui persiste dans cet univers déchu et y revient triomphalement, sous le masque qui le nie, à la manière d'un fantôme. Le mythe de la botte secrète invincible, investissant celui qui la pare d'une sorte de surnature, confirme une seconde fois ce rôle de Pierre.

Serait-ce une indiscretion, monsieur, que de vous demander le nom de votre maître ? Girolamo, Paraguante et Côte-d'Acier seraient fiers d'un tel élève (21)

déclare Lampourde, presque au terme de son duel avec Sigognac. Puis il le prévient qu'il va lui faire l'honneur d'essayer sur lui sa botte secrète,

le résultat de <ses> études, le *nec plus ultra* de <sa> science, l'éllixir de <sa> vie (21).

Le baron pare le coup, ce qui achève de faire de lui aux yeux de Lampourde "un grand homme, un héros, un dieu" (21). Dépositaire des valeurs de la chevalerie antique, Pierre a su les préserver en Sigognac, et c'est devant elles que Lampourde s'incline, se déclarant le féal du baron. Le dernier combat singulier entre Vallombreuse et Sigognac revêt clairement la signification de "jugement de Dieu" originellement attribuée au duel, et consacre la haute valeur du thème de la fraternité des armes, explicité par Vallombreuse rendu à lui-même par cette épreuve :

les épées lient les âmes, déclare-t-il à Sigognac, et nous devons former tôt ou tard une paire d'amis, comme Thésée et Pirithoüs, comme Nisus et Euryale, comme Pythias et Damon (22).

Il est évident que, dans sa version grotesque, l'équivalent théâtral du mythe est le Capitaine "Fracasse".

"Il y a remède à tout, hors à la mort" (23), déclare le pédant à Sigognac, et si, par un redoublement de l'illusion qui débouche sur le fabuleux (24), le roman tente une synthèse de l'être et du paraître pour remédier à la mort, ce ne sera, en fait, qu'au prix de son assumption et même de son inévitable triomphe. Car de la misère, qui marque la soumission du gentilhomme au

sort commun, au bonheur, qui serait l'issue de son arrachement au manque d'être, la différence est celle du réel à l'imaginaire. D'un château l'autre, la mort affrontée et dépassée dans la symbiose du vrai et du beau où se conjuguent, sans s'abolir, l'être et le paraître, la mort revient comme négation du devenir, rétablissement de l'ordre et de la réalité antérieurs, répétition presque onirique d'une scène figée sur elle-même. Aussi paradoxal que cela puisse sembler, le final "optimiste" qui nie en partie le roman, puisque les deux héros n'atteignent à la plénitude de l'être accordé qu'en s'aliénant des deux mondes où s'était accompli leur devenir. Le monde du théâtre et celui de la truanderie s'effacent totalement lorsqu'est restaurée leur véritable condition, ils n'ont servi qu'à en permettre l'avènement. Agostin est tué, les spadassins disparaissent par suite de l'amendement de Vallombreuse et ont déjà un avant-goût de leur futur supplice. Hérode et Blazius sont ravalés au rang des serviteurs, Chiquita devient femme de chambre et rentre dans l'ombre d'Isabelle.

Gautier semble persuadé, tout en évitant de le dire ouvertement, que le rêve d'une transformation du vécu par l'art n'est bien qu'un rêve. Une illusion, un alibi, comme celui que la douce Isabelle offre à Sigognac pour l'encourager à prendre place dans le chariot de Thespis. La troupe a perdu son poète, qui vient de faire un héritage bien opportun, Sigognac pourrait le remplacer sans déroger. C'est donc, d'abord, en qualité de "poète" qu'il quitte son château de misère pour se tourner vers le réel. Mais le roman ne laisse pas de doute sur l'inconsistance de ce rôle, aussi bien au niveau du narré, dans l'influence qu'il pourrait avoir, et n'a pas, sur le succès de la troupe, qu'au niveau symbolique. Le volume de Ronsard est resté au château : en abandonnant ses rêveries pour se jeter dans le monde pragmatique, Sigognac s'ouvrira à la conscience de son être, qui est l'appartenance à une caste de guerriers, dont la vertu majeure et en quelque sorte essentielle est précisément la bravoure. A mi-chemin du vaillant taciturne et du pleutre loquace, notre héros ne deviendra lui-même que lorsqu'il aura appris que la valeur s'affirme dans l'action. Ainsi, dans le paradoxe d'une fiction qui contredit sa nature de gentilhomme, il en vient non seulement à modifier son rôle, imprimant au type immuable de la comédie des caractéristiques nouvelles qui vont d'ailleurs le rendre plus efficace et plus "vraisemblable", mais aussi à laisser jaillir hors de lui l'impétuosité et la vigueur de son tempérament, qui ne demandait que ce masque pour s'exprimer. Cette double spécularité du vrai et du fictif, qui permettrait au simulacre de combler le manque et à l'être de resurgir dans le paraître, ferait encore de l'art un instrument de salut, si elle n'était offerte précisément que comme condition transitoire. Les deux issues envisagées par Gautier sont la version "rose" et la version "noire" d'une même défaite : que le château demeure celui de la misère ou que, trop parfait et trop identique à son état originaire pour n'être pas totalement irréel, il devienne celui du bonheur, c'est toujours pour y mourir que Sigognac y fait retour. Mort physique dans le premier cas, mort "symbolique"

dans le second, puisque le héros se retire définitivement au monde pragmatique et s'enferme dans celui du fabuleux. Pour le soustraire au destin que préfigure la première identité de Sigognac ("chevalier de la mort"), la conclusion "heureuse" du roman lui en attribue une autre qui le prive encore de son être en le figeant dans un rôle anonyme : capitaine de mousquetaires. Entre les deux, mais ainsi désignée comme l'impossible réalité de l'être, celle qu'il se conquiert dans l'ordre du devenir : le capitaine Fracasse.

M. LENTENGRE
Université de Bologne

NOTES

1. Page 92. Les citations du *Capitaine Fracasse* sont extraites de l'édition du texte complet de 1863, Paris, Garnier Frères, sd.

2. Cf. Ruggero CAMPAGNOLI, *Eclats du "Capitaine Fracasse"*, "Bulletin de la Société Théophile Gautier", 5, Montpellier, 1983, p. 29, sq.

3. Le présent travail se propose avant tout d'offrir un recensement aussi complet que possible des personnages du *Capitaine Fracasse*. Leur définition et leur classification reposent sur des critères qui ne prétendent pas ressortir à une typologie formelle rigoureuse. Sont entendues ici comme "personnages" toutes les figures animées (humaines ou animales) présentes dans le roman à travers une individualisation quelconque, même collective ou générique, indépendamment de la fréquence de leurs apparitions ou de l'épaisseur que leur confère le discours. Pour les répartir en ces quatre catégories, il a été tenu compte exclusivement du rôle joué par chaque personnage sur le plan de l'intrigue (enchaînement global des actions narrées). Il est évident que sur le plan du récit, la classification poserait une hiérarchie différente ; certains des personnages simplement nommés (les ancêtres de Sigognac, la mère d'Isabelle, etc...) y ont un rôle considérable, comme agents indirects d'actions pragmatiques ou cognitives ; d'autres, comme la vieille du chapitre III ou le peintre anonyme de l'enseigne du "Soleil Bleu", y sont chargés par l'instance narrative d'une fonction symbolique capitale. L'ampleur et la fréquence des descriptions, par exemple, ou encore l'intervention d'un même personnage à des moments particuliers de l'intrigue (Yolande de Foix) seraient des données à prendre en considération pour une analyse narratologique plus précise et plus complète de la fonction des personnages dans ce roman. La répartition proposée ici nous a paru répondre économiquement aux exigences d'une première approche.

4. p. 297

5. p. 301

6. p. 302

7. p. 54

8. p. 150

9. p. 260

10. p. 203

11. p. 232

11. p. 437

12. p. 81-82

13. p. 352

14. p. 368

15. p. 474

16. p. 347

17. p. 222

18. p. 224

19. p. 225

20. p. 248

21. p. 342

22. p. 482

23. p. 96

24. Cf. Ruggero CAMPAGNOLI, *Eclats du "Capitaine Fracasse" : la poésie du soleil bleu*, "Bulletin de la Société Théophile Gautier", 6, 1984, pp. 135-143.

PERSONNAGES CITES

ORDRE D'APPARITION	CHAPITRES
Ancêtres de Sigognac Son père Sa mère	I
Le peintre du Soleil Bleu" ZAGARRIGA (serviteur imaginaire) PIERRE LESTORBAT (approvisionne Maître Chirriguirri en poisson)	III
Bandits simulacres : MATASIERPES ISQUIBAIVAL Troisième bandit Quatrième bandit FLORIZEL DE BORDEAUX LAVIDALOTTE	IV
CORNELIA (mère d'Isabelle)	VI
CORISANDE (maîtresse de Vallombreuse)	VIII
PALAMEDE de SIGOGNAC HUGUES de BRUYERES	IX
GIROLAMO maîtres d'armes PARAGUANTE MARCILLY fines lames DUPORTAL Bergères et paysannes	X
Un cocu jaloux PIQUENTERRE (à Montfaucon) CORNEBEUF (aux galères)	XII
COTE D'ACIER (maître d'armes)	XIII
Le comte de POLLEREUIL (fictif)	XV
RIMBAUD de SIGOGNAC (père du baron ?)	XVIII

Le curé du village	XIX
Une femme et son mari (assassinés par Agostin)	XX
Un architecte	
Des sculpteurs	
Des peintres	XXII
Un sculpteur sur bois	
Le jardinier	
RAYMOND de SIGOGNAC	
Au total 36 personnages	

GROUPES DE PERSONNAGES

ORDRE D'APPARITION	CHAPITRES
Trois ou quatre jeunes gentilhommes escortant Yolande de Foix	II
Quelques marmots	III
Les valets du marquis de Bruyères Quatre laquais du marquis de Bruyères Seigneurs et gentilhommes	V
Deux hommes du marquis de Bruyères Quelques paysans attroupés	VI
Les valets de Bellombre Des paysans	VII
Les jeunes gens de Poitiers Deux ou trois amis du marquis de Bruyères Gens de condition, galantins, beaux esprits	VIII
Petits clercs, écoliers, pages, laquais dames, hommes à cheval, petits bourgeois, clercs de procureurs, courtaud de boutique, apprentis.	IX
Cuisiniers, prospecteurs, gâte-sauces La foule du Pont-Neuf	

Trois courtisanes	XI
Deux groupes de cavalerie escortant le roi	
<hr/>	
Hommes et femmes clients du "Radis Couronné"	XII
<hr/>	
Deux valets	XV
<hr/>	
Les laquais de Vallombreuse	XVII
Quatre laquais	
<hr/>	
La foule	XIX
<hr/>	
Des archers à cheval	XX
<hr/>	
Des musiciens	XXI
Quelques vertueuses dames	
<hr/>	
Huit ou dix laquais	
Quelques gentilshommes	XXII
Un ou deux galants de Yolande de Foix	
<hr/>	
Au total 38 groupes	

PERSONNAGES SECONDAIRES

ORDRE D'APPARITION	CHAPITRES
Le bouvier de la troupe	II
<hr/>	
Une mère	
Une vieille	
La MIONNETTE (servante de Chirriguirri)	III
CHIRRIGUIRRI	
<hr/>	
JEAN (un valet du marquis de Bruyères)	
L'intendant du marquis de Bruyères	
JEANNE (servante de la marquise de Bruyères)	V
La duchesse de MONTALBAN	
La baronne d'HAGEMEAL	
<hr/>	
Un chien noir	
Une vieille	VI
Un garçon	

Un garçon	
Maître BILOT (hôtelier des "Armes de France")	
Un maître menuisier	
Un peintre vitrier	
Un laquais	VIII
Un vieux domestique	
Une jeune paysanne	
Un laquais	
Un sommelier	
Un domestique de Vallombreuse	
<hr/>	
JACQUES (domestique des "Armes de France")	
Le majordome de Vallombreuse	
Un crieur de la ville	
Un valet des "Armes de France"	
Une jeune fille	IX
Un petit page de la marquise de Bruyères	
Un cocher de la marquise de Bruyères	
Un barbier-chirurgien	
PICARD (valet de chambre de Vallombreuse)	
<hr/>	
Une femme de chambre	
L'oncle de Yolande de Foix	X
Un valet d'écurie	
<hr/>	
Un marmiton	
Une robuste servante	
Un gros cuisinier	
Un laquais	
Une dame qui tombe	
Le poète DÙ MAILLET	XI
Un aveugle	
Un charlatan avec un singe	
Un rustre qui se fait arracher une dent	
Un gueux	
Un moine	
Le roi	
<hr/>	
Le cabaretier du "Radis Couronné"	XII
<hr/>	
LA RAMEE (serveur de Vallombreuse)	XIII
<hr/>	
Une vieille bossue	XV
Un laquais	
<hr/>	

Une femme de chambre qui hait Vallombreuse	XVI
Le portier de comédie Maître LAURENT chirurgien L'élève de maître Laurent	XVII
L'écuyer-tranchant Un officier de bouche	XVIII
Une grande fille Une vieille femme	XIX
Un capucin Le bourreau Le valet du bourreau	XX
Une femme de chambre Un grand laquais Le chapelain de Vallombreuse Le marquis de l'ESTANG	XXI
L'écuyer-tranchant de Sigognac	XXII
Au total 69 personnages	

PERSONNAGES PRINCIPAUX

ORDRE D'APPARITION	CHAPITRES
BAYARD MIRAUT PIERRE BEELZEBUTH SIGOGNAC	I
PEDANT (Blazius) SERAFINA (Séraphine) ISABELLE SOUBRETTE (Zerbine) DUEGNE (Léonarde) LEANDRE SCAPIN	II

TYRAN (Hérode)
TRANCHE-MONTAGNE (Matamore)
YOLANDE de FOIX

CHIQUITA MARQUIS de BRUYERES	III
AGOSTIN	IV
MARQUISE de BRUYERES	V
BELLOMBRE	VII
VALLOMBREUSE VIDALINC	VIII
BASQUE AZOLAN MERINDOL LABRICHE	IX
LAMPOURDE	XI
MALARTIC	XII
PIEDGRIS TORDGUEULE LA RAPEE BRINGUENARILLES	XIII
LE PRINCE	XVII
Au total 33 personnages	

Groupes	Personnages/Chapitres	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	Evolution des personnages		
MAYAU	SIGONAC																							Sig./FRAC./Sig.		
	BAYARD																									
	MIRAUT																									
	BELLZEBUT																								MEURT	
	PIERRE																									
THEATRE	PEDANT																								Sommelier à Sig.	
	SERAFINA																								Maîtresse du chev. de Vidalinc	
	ISABELLE																								Maître, le comtesse, baronne	
	ZERBINE																								Maîtresse du mar. de Sigonac	
	LEONARDE																									
	LEANDRE																									
	SCAPIN																									
	TYRAN																									Intendant à Sig
	MATAMORE																									MEURT
	NOBLESSE	YOLANDE de FOIX																								MEURT
TRAMERIE	CHIQUITA																								Femme de chambre d'Isabelle	
	Marquis de BRUYERES																									
	AGOSTIN																								MEURT	
	Marquis de BRUYERES																									
	BELLOMBRE																									
	VALLONPREUSE																								S'ennede	
	Chev. de VIDALINC																									
	BASQUE																									
	AZOLAN																									
	MERINDOL																									
LABRICHE																										
TRAMERIE	LE ROI																									
	LAMPOURDE																									
	MALARTIC																									
	PIEDCOURT																									
	TORDCUEULE																									
	LA RAPEE																									
	BRIGUENARILLES																									
LE PRINCE																										
	Evénements ou personnages caractérisant le chapitre																									
	/Mistral/																									
	/RODOL/																									
	/Soleil blanc/																									
	/Cont-sensse Médical d'Agostin/																									
	/Comédie au château: REPRESENATION II/																									
	/Port de Matamore/																									
	/Process: REPRESENTATION I/																									
	/Folliera Vallombrosa: REPETITION./																									
	/Cont-sensse: REPRESENTATION III. DUEL I./																									
	/Font-sensse/																									
	/REPRESENTATION IV/																									
	/Lampourde/																									
	/DUEL II : Lampourde-Sigonac/																									
	/Lampourde/																									
	/Enlèvement d'Isabelle/																									
	/Isabelle prisonnière/																									
	/DUEL III: Vallombrosa-Sigonac; RECOMMISSIONS/																									
	/Maître d'Isabelle/																									
	/Retour au château de la mistral/																									
	/Port d'Agostin/																									
	/BRICES/																									
	/L'Éclaircie...Duel de Malzibaut/																									

☐ Chapitre où le personnage est présent.

■ Chapitre où le personnage a un rôle de premier plan.

ECLATS DU "CAPITAINE FRACASSE" : CHIQUITA OU LE CHATEAU BOTTE

Le château de Sigognac possède une très grande importance dans le *Capitaine Fracasse*. S'il y a quelque naïveté à justifier l'excès de cette lourde présence en la faisant remonter au choix de la description contre la narration (1), il faut toutefois admettre que l'investissement symbolique du château décrit au début du roman pose des problèmes. Cet investissement est si complexe qu'il donne au château la profondeur d'un lieu mythique enraciné dans l'inconscient, où il rejoint l'ambivalence du ventre maternel. Il faut le quitter "au dernier moment, pour ne pas être écrasé sous sa chute" (2) ; et pourtant il abrite son maître et s'obstine "à rester debout pour ne pas l'écraser de sa chute" (3). Après avoir donné la vie, et avant de transmettre sa propre mort, il donne une non-vie et une non-mort : il représente donc, pour un bon moment, non pas le carré mais le cercle de la totalité. Comment en sortir ?

mille amères douceurs, mille tristes plaisirs, mille joyeuses mélancolies lui revenaient en mémoire ; l'habitude, cette lente et pâle compagne de la vie, assise sur le seuil accoutumé, tournait vers lui ses yeux noyés d'une tendresse môme en murmurant d'une voix irrésistiblement faible un refrain d'enfance, un refrain de nourrice, et il lui sembla, en franchissant le porche, qu'une main invisible le tirait par son manteau pour le faire retourner en arrière. Quand il déboucha de la porte, précédant le chariot, une bouffée de vent lui apporta une fraîche odeur de bruyères lavées par la pluie, doux et pénétrant arôme de la terre natale ; une cloche lointaine tintait, et les vibrations argentines arrivaient sur les ailes de la même brise avec le parfum des landes. C'en était trop, et Sigognac, pris d'une nos-

talgie profonde, quoiqu'il fût à peine à quelque pas de sa demeure, fit un mouvement pour tourner bride. (3)

Envoûtement du corps maternel, ambivalence incontournable, conciliation totalisante des contraires ; parfums et sons ; pour en sortir, il faut sortir de l'enfance, la chose est bien connue, et déplacer son amour vers une autre femme. La femme qui aura gagné ce combat contre le château cigogne sera marquée elle aussi par l'ambivalence, par "cette douceur et cette amertume, ce miel et cette absinthe" qui rendent "à la fois désolé et ravi" (4) ; mais, quoique sa victoire puisse être dite, Isabelle ne pourra pas, à elle seule, libérer le lecteur du charme du château. Son ambivalence est occasionnelle. Le tabou qu'elle impose à Sigognac est puisé dans les circonstances, et non pas en profondeur. Son imitation du rôle d'objet de l'amour oedipien, en soeur aînée de Vallombreuse, est plutôt une promotion du personnage, au moment où il doit remplacer la mère de façon définitive, que la solution du problème de substitution du charme complexe et profond du château maternel dans le roman.

Comment donc, tout en la respectant, guérir la claustrophilie antiromanesque engendrée chez le lecteur par la description du château et par sa présence dans le roman jusqu'à la fin du chapitre deuxième ? Comment ne pas quitter le château, si Sigognac doit le quitter ? Comment le remplacer, si Isabelle même ne peut le faire qu'au dernier chapitre ?

On comprend bien que le château de Sigognac peut revenir dans le roman par le souvenir ou par le désir du protagoniste. On constate aussi qu'il y revient par analogie, car tous les châteaux du roman se situent par rapport à lui : l'anti-château de Bruyères, le non-anti-château de Vallombreuse (où Isabelle diachronise l'ambivalence en revenant sur ses pas "avec moins de terreur") (5), et le non-château de Sigognac devenu "tout-neuf" (6). D'autres évocations moins directes peuvent être détectées, mais enfin aucune d'elles n'a l'importance du transfert à Chiquita des propriétés du château de Sigognac par quoi celui-ci acquiert, tout au long du roman, une permanence indirecte mais certaine.

Béelzébuth prendra ses bottes, en chat pourvoyeur de richesses, à la fin de l'histoire ; avec Chiquita, le château prend tout de suite des "bottines de poussière grise" (7), qui lui permettent de projeter son ambivalence sur les protagonistes en les suivant de près. Élément intangible de la métamorphose, et signe de reconnaissance du métamorphosé, le délabrement : l'étoffe de la cotte de Chiquita est "délabrée" (8), comme le "château", qui est "demeure" (10), "castel" (11), "manoir" (12), ou "gentilhommière" (13). Dans le *Capitaine Fracasse* le délabrement est une marque de distinction depuis l'attribution du délabrement aux "vantaux de la porte" (14), le mot circule dans tout le château de Sigognac et affecte aussi son maître, que Sérafine trouve décidément "par trop délabré" (15). Il rebondit obsessionnellement sur les "chau-

mines" (16) qui entourent l'auberge du *Soleil bleu*, où il atteint Chiquita. Au château de Bruyères, le costume de Sigognac dont le délabrement est "sensible" (17) forme pour lui une "enveloppe de délabrement" (18), qu'il doit déchirer pour vivre. La promotion du marquis de Bruyères à Poitiers, par le resserrement de ses liens avec Sigognac, s'accompagne de l'attribution d'un peu de délabrement à son "pavillon de chasse" : "délabrement en dehors, luxe en dedans" (19) : rien qu'une touche sur les attributs contraires qui étaient déjà propres à son château. Le futur allié de Sigognac, Jacquemin Lampourde, vit tout naturellement dans une maison "plus délabrée" (20) que les autres ; chez son "ami de coeur", Malartic, "le délabrement" concerne le costume (21). Vallombreuse a beau s'étonner : en réalité, dans ce roman, être "délabré" est une raison "d'être aimé" (22) et de ne pas être délabré fait problème. Car le délabrement est en effet une mixture de mort et de vie, de non-mort et de non-vie, et c'est pourquoi il y a au château de Vallombreuse

"une vaste pièce, non pas délabrée, mais ayant ce caractère mort des lieux qu'on n'habite plus". (23)

Revenu à sa gentilhommière délabrée, se plongeant

"dans l'oubli jusqu'à ce que le ressentiment causé par la mort probable de Vallombreuse se fût apaisé" (24)

Sigognac retrouve ce délabrement auquel, "avant d'être sorti de sa gentilhommière", il "n'était pas autrement sensible" (25). Maintenant, avant d'arriver à sa "chambre délabrée" (26), il tombe "en des mélancolies profondes" et il se dit :

"Si cette voûte avait quelque sentiment de pitié pour la famille qu'elle a jusqu'ici abritée, elle devrait bien s'écrouler et m'écraser sur place !" (25).

"Seul, le dernier portrait, celui de la mère de Sigognac, semblait sourire. La lumière tombait précisément dessus, et, soit que la peinture plus récente et d'une meilleure main fit illusion, soit qu'en effet l'âme vînt un instant vivifier cette apparence, le portrait avait un air de tendresse confiante et gaie dont Sigognac s'étonna et qu'il prit pour un favorable présage, car l'expression de cette tête lui avait toujours paru mélancolique" (26).

L'image de la mère s'est séparée du fond sombre, ténébreux, et touffu du ventre maternel qui l'englobait. Elle peut laisser la place à Isabelle, en lui transmettant une ambivalence encore une fois d'occasion, car en évoquant "ce pur et charmant visage", Sigognac sent son

"coeur voluptueusement torturé par une agréable douleur, si l'on peut joindre ensemble ces mots ennemis de nature" (26).

Isabelle pourra donc appeler "pauvre castel" (27) le vieux château, qui sera le château "lézardé" (27) pour Sigognac.

Par cette voie, on retrouve l'éternel problème du dénouement heureux du roman, imposé par des volontés étrangères au texte. Si la voûte s'écroulait en écrasant Sigognac, il n'y aurait pas solution de l'oedipe : cette solution est un des thèmes profonds du roman qui en dit la difficulté, mais qui s'écroulerait lui aussi sous son impossibilité, effritant la détermination rétrograde du récit.

Mais "retournons maintenant", avec les mots de Gautier,

"à la petite fille que nous avons laissée endormie sur le banc d'un sommeil trop profond pour ne pas être simulé" (28)

Un peu d'étoffe délabrée ne suffit certainement pas à prouver que le château s'est métamorphosé en petite fille, même s'il y a une forte cohérence du délabrement dans *Le Capitaine Fracasse*. Cette cohérence suggère plutôt qu'il y a dissémination du château à travers d'autres personnages et que le privilège qu'on peut accorder à Chiquita doit s'appuyer sur d'autres éléments convergents.

L'étoffe délabrée du jupon de Chiquita est soutenue par les fils de laine dont est brodé un oiseau "de diverses couleurs" (7).

"Cet oiseau ainsi posé produisait un effet singulier, car son bec se trouvait à la ceinture et ses pattes au bord de l'ourlet, tandis que son corps, fripé et dérangé par les plis prenait des anatomies bizarres et ressemblait à ces volatiles chimériques des bestiaires ou des vieilles mosaïques byzantines" (8).

Le col de Chiquita est "mince comme celui d'un oiseau plumé" ; ses jambes sont "fines comme des fuseaux" (7). L'oiseau totémique de Chiquita n'a pas encore son identité de "perroquet" sur une jupe jaune "serin" (29) : il est moins zoologique que symbolique. De ce point de vue, il rappelle un autre animal chimérique, Béalzébuth, dont le rapport privilégié avec le château est connu et que le roman présente en train de surveiller une table où prend place

"un pot de grès sur les flancs duquel se dessinaient grossièrement, en traits bleus, les armoiries du porche, de la clef de voûte et des portraits", (30)

c'est-à-dire les "trois cigognes" (31). Si l'aspect chimérique du perroquet-serin permet de revenir aux cigognes par l'intermédiaire du chat, son aspect textile, c'est-à-dire le fait que l'oiseau

"faisait partie du lé levé pour la petite, sans doute parce que les fils de la laine avaient soutenu un peu l'étoffe délabrée" (7)

de la "jupe maternelle" (7), rappelle la tapisserie de Flandre qui orne une des salles du château de Sigognac.

"Celle-ci était usée, élimée, passée de ton ; les lés décousus faisaient cent hiatus et ne tenaient plus que par quelques fils et la force de l'habitude. Les arbres décolorés étaient jaunes d'un côté et bleus de l'autre. Le héron, debout sur sa patte au milieu des roseaux, avait considérablement souffert des mites. La ferme flamande, avec son puits festonné de houblon, ne se discernait presque plus, et, de la figure blafarde du chasseur à la poursuite des halbrans, la bouche rouge et l'oeil noir, apparemment d'un meilleur teint que les autres nuances, avaient seuls conservé le coloris primitif, comme un cadavre à la pâleur de cire dont on a vermillonné la bouche et ravivé les sourcils. L'air jouait entre le mur et le tissu détendu et lui imprimait des ondulations suspectes (31bis).

Le soir /.../ la tapisserie prenait des tons livides, et le chasseur, sur un fond de verdure sombre, devenait, ainsi éclairé, un être presque réel. Il ressemblait, avec son arquebuse en joue, à un assassin guettant sa victime, et ses lèvres rouges ressortaient plus étrangement encore sur son visage pâle. On eut dit une bouche de vampire empourprée de sang." (32)

L'un des oiseaux qui trouvent place dans la tapisserie de Flandre, le héron, est si proche de la cigogne, renforçant la relation zoologique par la relation mythique, qu'il peut être considéré comme son substitut symbolique. Il n'est pas difficile, en tout cas, d'y voir l'image de Sigognac, si c'est la définition de Buffon, citée par le *Dictionnaire* de Littré, qui nous oriente ; car "le héron nous présente l'image de cette vie de souffrance, d'anxiété, d'indigence, n'ayant que l'embuscade pour tout moyen d'industrie ; il passe des heures, des jours entiers à la même place, immobile au point de laisser douter si c'est un être animé". Les halbrans, jeunes canards sauvages (ou, suivant Ménagier cité par Littré, "petits canets qui ne peuvent voler, jusques à tant qu'ils ont eu de la pluye d'aoust"), sembleraient n'avoir aucun rapport avec les cigognes ; mais ils récupèrent un lien avec le volatile (porteur de bébés) par leur connotation enfantine, qui rebondit sur le chasseur en le pro-

jetant sur l'image de l'Ogre aux bottes de sept lieues poursuivant le Petit-Poucet (que Sigognac ne pourra pas égaler) (33) et ses frères. D'un autre point de vue aussi, ils appartiennent à la même famille que le héron : la famille des mots commençant par un *h aspiré*. Il y en a trois en cinq lignes, avec houblon, ce qui est beaucoup ; il y en a même quatre en sept lignes, si on considère comme *aspiré* l'*h* de hiatus, ce qui exclut toute coïncidence. Liés ensemble comme des mots à la rime dans un poème, ces termes produisent des agrégations figurelles et syntaxiques qui retracent le phantasme enfantin d'une aspiration familiale frustrée. De pot qu'il était en face de Béalzébuth, le ventre de la mère, devenu puits, porte une guirlande d'amer-ture chargée de phallicité (dans les cônes femelles du houblon) (34). Le père exerce sur les enfants une violence sadique, qui revient, atténuée, dans la "sollicitude" du père de Sigognac, qui

"ne s'était guère traduite que par quelques coups de pied au derrière, ou l'ordre de lui donner le fouet" (9),

tandis que de sa mère, "morte de tristesse", il ne reste à l'enfant qu'une "mamellette tarie" (35). De là le hiatus schizoïde, la mort du désir dans Sigognac et dans le héron immobile. Le phantasme s'élimine, effacé par la formation réactive d'"une vénération toute filiale" (36), la "piété" des cigognes dont parle le *Dictionnaire* de Littré. Mais son effacement est suspect : pendant la nuit, quand il se ravive en rêve, les pulsions sont sur le point de faire craquer les défenses.

Quelquefois, le vitrage semblait près de ployer et de s'ouvrir, comme si l'on eût fait une pesée à l'extérieur. C'était le genou de la tempête qui s'appuyait sur le frêle obstacle. Parfois, pour ajouter une note de plus à l'harmonie, un des hiboux nichés sous la toiture exhalait un piaulement semblable au cri d'un enfant égorgé, ou, contrarié par la lumière, venait heurter à la fenêtre avec un grand bruit d'ailes. (37)

Le héron se transforme en hibou, oiseau de la même famille phonique, en faisant ressortir les termes de l'ambivalence : animal assassin et enfant assassiné : dans l'ensemble, être mélancolique.

Les thèmes de la tapisserie de Flandre exercent une poussée qui nourrit le roman tout entier (38). Le héron, par exemple, donnera ses "pattes échassières" (39) à Matamore, le double de Sigognac qui se charge de représenter le pronostic négatif, en mourant anorexique dans les bras d'une froide blancheur. C'est pourtant sur Chiquita, je le répète, que la plus grande partie des matériaux phantasmiques du château convergent. Chat-huant non inoffensif (40), elle ajoute à la lignée symbolique du hibou la lignée du chat Béalzébuth avec son interprétation de "Smarra" (41), qui déverse sur le château la frénésie nodiérienne, ou, d'un côté

"il n'y a pas une colonne qui ne soit témoin du sacrifice d'un enfant nouveau-né arraché aux caresses de sa mère" (42)

et de l'autre les enfants "se jouent avec des têtes de mort" (43). Ce sont toujours les mêmes enfants sans doute, suivant l'ambivalence qui confirme le couplage du perroquet et du serin sur la jupe de Chiquita, dans la tonalité de la subordination affective qui caractérise son rapport avec Agostin. Car ces oiseaux sont tous les deux soumis à un maître, qui leur donne leur individualité en leur faisant apprendre par coeur des mots ou des sons, et pourtant, à la gracilité pathétique du serin s'oppose la "méchanceté" du perroquet, dont parle Buffon cité par Littré et que La Fontaine suggère dans la fable des *Deux perroquets*.

Chiquita est l'enfant produit par la scène de la tapisserie, par l'agressivité que manifeste la grossièreté de sa chemise (7) et par l'affection déséquilibrée et inepte à laquelle fait penser sa jupe. C'est l'enfant besogneux, abandonné et violent qui est enfoui dans Sigognac et qui fait obstacle à son évolution vers l'adulte : quand "ses habits d'adolescent" sont devenus "trop petits et trop étroits", il passe dans les vêtements de son père, qui lui imposent une personnalité, parce qu'ils semblent

"conserver dans leurs plis les gestes et les attitudes du vieux gentleman défunt" (44).

De même, le père de Chiquita, Isquibaïval, qui "dédaignait l'or et n'aimait que le sang" (45), est devenu un mannequin couvert de guenilles immortalisé par sa mort.

Le château de Sigognac est en même temps cet enfant, le moi qu'il hante et la matrice qui l'a engendré. Chiquita n'est pas seulement l'enfant du château, elle en est l'âme, dont elle exprime l'ambivalence surtout dans ses rapports avec Isabelle. Elle invite Agostin à couper le cou d'Isabelle (46) dans l'espoir de recevoir son collier de perles en récompense des services qu'elle a rendus à Agostin

"même lorsque la fièvre" lui "faisait claquer du bec comme une cigogne au bord d'un marécage" (46).

Elle voit en rêve

"la tête coupée d'Isabelle qui tenait entre ses dents le collier de perles, et, sautant par bonds désordonnés et brusques, cherchait à le dérober aux mains tendues de l'enfant" (47),

tandis que, dans les rêves des comédiens sur leur chariot, les bruits se transforment "en cris d'enfants égorgés" (47). Dans l'embuscade, elle exprime sa "haine" et sa "révolte" (48) en même temps que la fragilité de son corps, secoué par le Tyran. En échange du collier qu'Isabelle lui offre, elle lui promet qu'elle ne la tuera jamais ; ce qui correspond à lui promettre la non-mort que le château garantit sans plus à Sigognac. Dans le chariot abandonné par les comédiens après la tempête de neige et après la mort du cheval, elle invite Agostin à lui couper le col de son grand couteau quand ses pieds refuseront le service (49) ; cela avant d'oublier son "petit couteau" (50) qui fait

"tomber en rêverie Isabelle, qui était un peu superstitieuse et tirait volontiers des présages, bons ou funestes, d'après ces petits incidents inaperçus des autres ou sans valeur à leurs yeux". (50)

Les présages sont funestes et bons en même temps, car Chiquita, entrée dans la chambre d'Isabelle pour "ouvrir le verrou" (51) et permettre aux hommes de l'emporter, ayant reconnu "la dame au collier" (52) tire son épingle du jeu et laisse le petit couteau perdu, le couteau de son père, à Isabelle, qu'elle aime "presqu'autant qu'Agostin" (51). Ce besoin d'aimer, dont l'excès pousse à la contemplation de l'objet aimé, à le "regarder" (51) comme si c'était "la Notre-Dame sur l'autel" (53), délivre Isabelle de l'agressivité de Chiquita, qui résiste pourtant à l'absence d'objet et qui est même poussée par cette absence au paroxysme :

"cette leçon de couteau, donnée, la nuit, dans cette situation étrange par cette petite voleuse hagarde et demi-folle, produisait sur Isabelle l'effet d'un de ces cauchemars qu'on essaye en vain de secouer". (54)

En effet, un résidu de l'agressivité de Chiquita sur Isabelle subsiste dans le pouvoir de lui donner des visions nocturnes, qui la font se réveiller en poussant des cris. (55)

A l'enfant non égorgé correspond bientôt l'enfant non-égorgé, quand Chiquita, au *Radis couronné*, expose son corps aux coups de la navaja par Agostin (56). Son obéissance au "maître" (56) relance son agressivité vers Isabelle, qui remarque, sans pourtant insister, ce qui pour elle est une contradiction :

"tu ne m'aimes donc plus, que tu me livres à mes ennemis" (57).

La réponse de Chiquita est définitive : c'est elle qui sauve Isabelle, mais elle ne peut rester avec Isabelle "tant qu'Agostin vivra" (58). Et Agos-

tin meurt dans l'ambivalence la plus absolue.

Mais Chiquita ne l'écoutait point. Il lui était bien égal d'être tuée. Se penchant sur Agostin, elle le baisa au front et lui dit : "Je t'aime", puis, d'un mouvement plus prompt que l'éclair, elle lui plongea dans le coeur la navaja qu'elle avait reprise à Isabelle. Le coup était porté d'une main si ferme que la mort fut presque instantanée ; à peine Agostin eut-il le temps de dire "Merci".

- Quando esta vivora pica,
No hay remedio en la botica
murmura l'enfant avec un éclat de rire sauvage et fou (59).

Plus tard, au château du bonheur,

"Isabelle, sous prétexte de fatigue, s'était retirée au dessert. Chiquita, promue à la dignité de femme de chambre, l'avait défaite et accommodée de nuit, avec cette activité silencieuse qui caractérisait son service. C'était maintenant une belle fille que Chiquita. Son teint, que ne tannaient plus les intempéries des saisons, s'était éclairci, tout en gardant cette pâleur vivace et passionnée que les peintres admirent fort. Ses cheveux, qui avaient fait connaissance avec le peigne, étaient proprement retenus par un ruban rouge dont les bouts flottaient sur sa nuque brune ; à son col, on voyait toujours le fil de perles donné par Isabelle, et qui, pour la bizarre jeune fille, était le signe visible de son servage volontaire, une sorte d'*emprise* que la mort seule pouvait rompre. Sa robe était noire et portait le deuil d'un amour unique. Sa maîtresse ne l'avait pas contrariée en cette fantaisie. Chiquita, n'ayant plus rien à faire dans la chambre, se retira après avoir baisé la main d'Isabelle, comme elle n'y manquait jamais chaque soir." (60)

Après la "transformation" du château (61), la transformation de Chiquita précède "l'agonie" (62) et la mort de Béalzébuth. Comme Béalzébuth, âme immobile du château, "n'avait plus rien à faire", puisque Isabelle avait apporté le bonheur (63), ainsi Chiquita, âme itinérante du même château, n'a plus rien à faire, après l'effacement de toute agressivité et après l'instauration d'une sexualité adulte dans la chambre jadis peuplée par les phantasmes de la mélancolie. Sexualité qui avait été favorisée, dans le château de la misère, par la "gourmandise" (64) de Béalzébuth, par presque tous "les guerriers et les chevaliers de Malte" (64) à la clarté des flambeaux qui "se plaçaient ordinairement sur l'autel de l'hyménée" (64), par le choix que Béalzébuth avait fait d'Isabelle comme "coussin fort doux" (65), par les "deux petites roses sauvages" (66) mais qui avait été empêchée, en même

temps, par la "poltronnerie" (64) de Béalzébuth, par les "douairières vertueuses" avec "deux ou trois vieilles moustaches grises" (64), par la stupidité de Sigognac (67), par les "formes monstrueuses" qui "semblaient s'accroupir dans les angles non éclairés" (68), par les "bruits singuliers" (69), par l'imitation de Smarra de la part de Béalzébuth (70), par la "branche transversale" (71) et surtout par la nostalgie profonde.

Si Sigognac réussit à sauver sa sexualité du gouffre de l'oedipe, il n'en est pas de même pour Chiquita. Le "flot de sang" (72) qui lui donne un sexe bloque sa sexualité, car ce flot sort par une brèche qu'ouvre le meurtre du père. La mort du père empêche à jamais qu'on ne détruise son imago, ou plutôt, c'est pour que l'imago paternelle ne soit pas détruite que le père est tué. Il sera ainsi aimé pour toujours, d'un amour sans issue, car cet amour sera en même temps culpabilisant et déculpabilisant.

"Une sorte de transfiguration s'était opérée dans Chiquita. Cet effort violent avait déchiré la chrysalide enfantine où dormait la jeune fille. En plongeant son couteau dans le coeur d'Agostin, elle avait du même coup ouvert le sien. Son amour était né de ce meurtre ; l'être bizarre, presque insexuel, moitié enfant, moitié lutin, qu'elle avait été jusque là, n'existait plus. Elle était femme désormais, et sa passion éclosait en une minute devant être éternelle. Un baiser, un coup de couteau, c'était bien l'amour de Chiquita". (72)

Avant la mort du père, la pulsion échappe au refoulement par voie détournée, avec dissimulation de son objet et de son sujet. L'acte sexuel est mimé, dans la souffrance, par un travesti sur une silhouette minérale.

"A la croix de pierre plantée au bord de la déclivité qui descend au fleuve, un enfant, se hissant à grand'peine, s'était suspendu, et il s'y tenait les bras passés au-dessus de la traverse, les genoux et les jambes enserrant la tige, dans une pose aussi pénible que celle du mauvais larron, mais qu'il n'eût pas quittée pour une fouace ou un chausson aux pommes : (73)

C'est

"un jeune être au teint bistré, aux grands yeux cernés de brun, aux dents brillantes, aux longs cheveux noirs" (73) ;

ses "mains gantées de hâle se crispaient sur les croisillons de pierre. La délicatesse de ses traits semblait même indiquer un autre sexe que celui qu'accusaient ses vêtements" (74).

Tout en sanctionnant le désir, la mort du père exorcise la mère noire, qui darde son regard scrutateur et méchant hors de son ventre vers le phantasme oedipien.

"Une vieille femme montra même sa face ridée à une lucarne de la tourelle située à l'angle de la place d'où la tradition veut que Madame Marguerite ait contemplé le supplice de la Môle et de Coconnas : changement désastreux d'une belle reine en laide sorcière". (74)

C'est dans une "lucarne à fond noir" (75) que Chiquita est entrée pour remonter à la mère blanche, la mère qui a donné les "gouttes laiteuses" (76), la mère "bonne vierge" (77), dont l'oeil-de-boeuf est fermé par des "barreaux" (78), la mère donc qui n'a eu aucun rapport sexuel avec le père et qui peut admettre, par conséquent, que Chiquita s'adonne à la "rêverie délicieuse et profonde" (77) d'être un jour aimée par Agostin. Agostin qui est identifié au père de Chiquita parce qu'il "se laisse griser par le sang" (79) comme Isquibaïval "n'aimait que le sang" (80) ; parce qu'il est condamné au supplice de la roue comme Isquibaïval "fut roué" (80) ; parce que Chiquita le regarde de la croix comme elle fait "un signe de croix" (80) devant le mannequin couvert de ce qui reste de son père ; parce qu'il pousse, enfin, "un han de saint Joseph" (81), époux de la sainte Vierge.

Isquibaïval ou Agostin, la lignée remonte en tout cas jusqu'au chasseur de halbrans, qui

"ressemblait, avec son arquebuse en joue, à un assassin guettant sa victime, et ses lèvres rouges ressortaient plus étrangement encore sur son visage pâle. On eût dit une bouche de vampire empourprée de sang" (82).

Dans la nuit des "brigands pour les oiseaux", Chiquita se détache sur un fond qui disperse les thèmes de la tapisserie :

"L'aspect du lieu, autant qu'on pouvait le démêler à la lueur livide d'une lune à moitié masquée et portant pour touret de nez un nuage de velours noir, était particulièrement désolé et lugubre. Quelques sapins, que l'entaille destinée à leur soutirer la résine rendait semblables à des spectres d'arbres assassinés, étalaient leurs plaies rougeâtres sur le bord d'un chemin sablonneux, dont la nuit ne parvenait pas à éteindre la blancheur. Au delà, de chaque côté de la route, s'étendaient des bruyères d'un violet sombre, où flottaient des bancs de vapeurs grisâtres auxquelles les rayons de l'astre nocturne donnaient un air de fantômes en procession, bien fait pour porter la terreur en des

âmes superstitieuses ou peu habituées aux phénomènes de la nature dans ces solitudes." (28)

Dans le sang, l'ambivalence du noir et du blanc se coagule. Si la lune n'est couverte de noir qu'à demi, si la blancheur résiste à la nuit, l'enfant sera une "jeune goule prête à faire ripaille dans un cimetière" (81). Il a reçu de son père un couteau "à trois raies rouges" (84), auquel seulement la mère blanche peut le faire renoncer, en lui faisant cadeau des "grains blancs" (84) qu'elle détache de son corps "moelleux" (53), palpé par Chiquita avec une "titillation voluptueuse" (53). Elle renforce ce cadeau en embrassant la petite qui n'a "jamais été embrassée" (85). Peu importe si on n'est pas sûr que les trois raies rouges concernent les trois cigognes du triangle oedipien, ce couteau doit disparaître tout à fait pour que l'enfant puisse donner son âme à la mère blanche (86) et, pour qu'il disparaisse, il faut qu'il rentre dans le corps du père.

Cependant, la mère blanche, à laquelle on se donne "en esclave", en "chien", en "gnome" (86), après avoir exorcisé la mère noire et après avoir gommé le corps du père, n'est-elle pas un rêve régressif ? La femme de chambre d'Isabelle ne sera plus jamais "un morceau de roi" (87), la maîtresse d'un filou et d'un prince (88). Son ambivalence se fige et s'aplatit dans sa toilette : perles blanches, robe noire et ruban rouge (89).

Dans ce roman, toutes les mères sont mortes. La seule qui s'offre au lecteur est

une femme maigre, au teint hâve, aux yeux bistrés, /qui/ berçait entre ses bras un nourrisson famélique. L'enfant pétrissait de la petite main déjà brune une gorge tarie un peu plus blanche que le reste de la poitrine et rappelant encore la jeune femme dans cet être dégradé par la misère. La femme regardait les comédiens avec la fixité morne de l'abrutissement, sans paraître bien se rendre compte de ce qu'elle voyait (90).

Elle donne la non-mort, tandis que la mère blanche donne la non-vie. Avec Isabelle, plus de château de la misère, plus de tapisserie, plus de Chiquita, plus d'ambivalence ; plus de roman donc. Mais cela arrive justement quand le roman s'achève, et après que Chiquita en a traversé les pages, en véhiculant le charme complexe et secret du château délabré.

Ruggero CAMPAGNOLI
Université de Bologne

NOTES

1. J'ai parlé de ce problème dans le premier des *Eclats du "Capitaine Fracasse"*, qui 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 poésie du soleil bleu* (n° 6, *Actes 1984*).

2. Edition Boschot, Garnier, p. 90

3. p. 46

4. p. 258

5. p. 384

6. p. 490

7. p. 59

8. p. 60

9. p. 19

10. p. 22

11. p. 33

12. p. 82

13. p. 454

14. p. 2

15. p. 43

16. p. 55

17. p. 95

18. p. 99

19. p. 193

20. p. 303

21. p. 316

22. p. 330

23. p. 377

24. p. 454

25. p. 460

26. p. 461

27. p. 487

28. p. 69

29. p. 72, p. 321

30. p. 10-11

31. p. 3

31bis. p. 8

32. p. 17

33. p. 368

34. Au retour de Sigognac, cette "guirlande d'amertume" se déplacera sur le "pot de grès", sous forme "d'une piquette acide" (p. 457) dont il est plein.

35. p. 18

36. p. 15

37. p. 17

38. Cette hypothèse a donné lieu à de nombreuses discussions, en marge de plusieurs colloques, dans le parc de la villa Torre à Bagni di Lucca. C'est Mme Brunon qui la soutenait avec le plus de ferveur. Je dédie à elle et à son mari M. Brunon, qui en pensait de même, cet *Eclat* où j'espère avoir démontré qu'elle avait raison.

39. p. 114

40. p. 70

41. p. 36
42. *Contes*, éd. Castex, Garnier, 1962, p. 63
43. *Ib.* p. 43
44. *Le Capitaine Fracasse*, p. 16
45. p. 74
46. p. 72
47. p. 77
48. p. 80
49. p. 174
50. p. 175
51. p. 274
52. p. 273
53. p. 64
54. p. 275
55. p. 276
56. p. 320
57. p. 388
58. p. 436
59. p. 475
60. p. 497
61. p. 490
62. p. 498
63. p. 500
64. p. 24
65. p. 36
66. p. 42
67. p. 33
68. p. 34
69. p. 35
70. p. 36
71. p. 42
72. p. 476
73. p. 468
74. p. 469
75. p. 276
76. p. 321
77. p. 387
78. p. 273
79. p. 479
80. p. 74
81. p. 73
82. p. 17
83. p. 385
84. p. 82
85. p. 435
86. p. 477
87. p. 322
88. p. 328
89. p. 497
90. p. 54

"PASTICHE" ET "PARODIE" DANS LE CAPITAINE FRACASSE LE JEU DES PERSPECTIVES NARRATIVES

Les nombreux critiques qui ont rendu compte du *Capitaine Fracasse* lors de sa publication en volume (Charpentier, 1863) se sont trouvés d'accord sur un point - le roman était un *pastiche* : pastiche de la langue littéraire de la première moitié du dix-septième siècle et, plus particulièrement, du *Roman Comique* (1651-57). Gautier lui-même, tout en prétendant dans sa *Préface* que son œuvre est "purement pittoresque, objective" et n'est historique que par "la couleur du style", dit qu'en tournant le dos au "milieu actuel" il a voulu se reporter aux "beaux jours" de la littérature romantique des années 1830. Il s'agirait alors d'un Scarron quelque peu idéalisé, vu à travers le tempérament romantique de l'auteur. En ce sens, Félix Frank, dans un des rares comptes rendus défavorables, n'a pas tort de parler d'un "pastiche de Scarron sous les couleurs du romantisme" (1), opinion qui semble faire écho à celle d'Alphonse Duchesne, écrivant dans le *Figaro* du 19 novembre 1863, qui se plaignait de l'influence néfaste du romantisme dans un roman "dont le plan est un pastiche et la phraséologie également", et où Gautier aurait renouvelé les excès de la manière de 1830 d'une façon qui frise "l'affectation toute pure". Henry de la Madeleine, par contre, dans un article paru dans *Le Nain Jaune* du 9 décembre 1863, considère que la langue de Gautier est "du plus grand art comme pastiche". Pour Henri Lavoix, dans le *Moniteur Universel* du 23 octobre 1863, le pastiche du style romanesque de l'époque de Louis XIII est si convaincant qu'on croirait à un manuscrit du temps, ainsi que pour Francisque Sarcy, passant en revue "Les Livres de l'An 1863", dans la *Nouvelle Revue de Paris* du 15 mars 1864 (2), le pastiche est tellement réussi que "l'illusion est complète". Mario d'Estant déclare dans la *Revue du Progrès* du 8 novembre 1863 que "le style à lui seul, affectant les vieilles tournures naïves et archaïques (...) est un tour de force" (3), et Sainte-Beuve va jusqu'à dire que le roman est "une œuvre posthume" de l'époque Louis XIII (4). Plus tard, Maxime du Camp, rendant

compte de l'édition illustrée du roman avec des dessins de Gustave Doré (5) suggère que "Jamais peut-être le style savant de Théophile Gautier ne s'est élevé plus haut (...)" (6). Dans un article enthousiaste, Charles Asselineau, qui admire le style du roman autant que le sujet, le qualifie, en s'excusant du pléonasmе, de "roman romanesque" (7) ; s'il n'a pas tout à fait raison de parler des "éloges unanimes qu'il a reçu des critiques" (on pensera à la réaction de Barbey d'Aurevilly) cette légère exagération s'explique peut-être par le fait qu'il écrit dans la revue qui avait publié *Le Capitaine Fracasse* en 1861-63. Laissons cependant le dernier mot à Edmond Texier qui, dans *L'Artiste* du 15 février 1864, soutient, par le moyen d'un élégant paradoxe, que le pastiche est si bien exécuté que "*Le Capitaine Fracasse* n'est point, ainsi qu'on l'a prétendu, un pastiche. Le pastiche viendra plus tard avec les imitateurs" (8).

En ce qui concerne le pastiche, il est vrai que Gautier fait écho non seulement au thème mais encore au style de ses chers *Grotesques*. En cherchant à faire revivre tout un contexte culturel par des procédés d'écriture (emploi de mots archaïques et pittoresques, de tournures et d'une syntaxe désuètes), Gautier réussit un véritable tour de force sur le plan de la stylisation. Ce phénomène de mimétisme stylistique, qui devait tant plaire au jeune Marcel Proust, qui admirait *Le Capitaine Fracasse* (9), se rapproche cependant autant de la parodie que du pastiche. Si *pastiche* veut dire imitation de la langue et du sujet d'un écrivain, donc simple exercice de style, *parodie* suggère plutôt travestissement burlesque de la manière d'un auteur, dans un but satirique. En apparence antithétiques, ces termes semblent être très proches chez Gautier, qui pratique dans *Le Capitaine Fracasse* une sorte de *pastiche parodique* (10), qui repose sur un contraste subtil entre l'ère baroque et les temps modernes. La manière dont Gautier traite l'histoire hautement symbolique des comédiens ambulants rappelle à la fois Scarron et ses continuateurs et Gérard de Nerval, qui avait lui-même voulu continuer dans son *Roman tragique* le thème du *Roman Comique*. En ce sens Gautier vise moins à reprendre la manière des écrivains de la première moitié du dix-septième siècle qu'à calquer sur des modèles baroques un roman romantique qui lui permettra d'exprimer son dégoût de la vie moderne et son rêve d'une vie idéale. Il ne s'agit alors nullement de prendre un thème et d'y broder quelques variations brillantes, mais de jouer sur un certain nombre de registres stylistiques et de techniques narratives, afin de créer un pseudo-roman du dix-septième siècle qui n'aurait pu être écrit qu'au dix-neuvième siècle. A côté des nombreuses références à la mythologie, à l'antiquité classique, à la littérature du Moyen Age et de la Renaissance, de rigueur dans un récit qui tient à recréer, à partir des codes littéraires de l'âge baroque, un roman d'aventures héroïques et galantes, Gautier laisse entrevoir un intertexte plus vaste. L'odyssée comique et sentimentale du Capitaine Fracasse rappelle non seulement la "burlesque épopée" de Scarron (11) ou les conventions de la pastorale, de la littérature précieuse, et de la tragi-comédie, mais aussi cer-

tains stéréotypes du roman picaresque, des récits d'apprentissage (à la manière de *Wilhelm Meister*, dont Gautier *filz* venait de donner une traduction nouvelle en deux volumes en 1861), du roman historique, et du théâtre romantique. Les contemporains de Gautier ne s'y sont pas trompés d'ailleurs : Chiquita, annonce Mario d'Estang, est "de la famille de Fenella de *Péveril du Pic*" (12), et les critiques se sont amusés par la suite à retrouver en la petite bohémienne les traits de Mignon, et de Carmen (13). On a retrouvé dans la littérature romantique de nombreux autres modèles dont Gautier s'est inspiré (14).

Sans vouloir recenser les innombrables sources du *Capitaine Fracasse*, depuis Saint-Amant jusqu'à Eugène Sue, nous tenons à souligner la diversité des avant-textes qui sous-tendent le roman de Gautier et lui fournissent un cadre de référence. Par son caractère allusif, *Le Capitaine Fracasse* participe du phénomène de l'*hypertextualité* définie par Genette, l'*hypertexte* se greffant sur une œuvre antérieure ou *hypotexte* (15). Il est évident qu'en ce qui concerne les références *implicites*, Gautier peut compter sur la culture littéraire de ses lecteurs pour reconnaître qu'il emprunte la structure de son œuvre au *Roman Comique*, sans qu'il ait besoin de citer un ouvrage que la chronologie interne de son roman lui interdit de faire mentionner par ses personnages, étant donné qu'ils vivent une vingtaine d'années avant la parution du texte de Scarron. Parmi les fréquentes références *explicites* à des œuvres de l'époque de Louis XIII, les plus importantes sont celles au théâtre de Georges de Scudéry et de Pierre Corneille. C'est en réalité *L'Illusion Comique* qui lui sert comme texte de référence autant que le *Roman Comique*. Cette pièce de 1836, que Gautier décrit dans le *Moniteur Universel* du 10 juin 1861 comme une "comédie de cape et d'épée", lui fournit non seulement des modèles pour le Matamore, Fracasse, et Isabelle, mais aussi une diversité de ressources stylistiques (lexique de la langue précieuse et galante, vocabulaire de l'héroïsme). C'est après avoir assisté à la représentation de *L'Illusion Comique* à la Comédie Française en 1861 (dans une version remaniée, il est vrai), que Gautier décrit le langage de la pièce en des termes qui font penser au style et à la matière du roman qu'il est en train de composer :

Quel vers charmant, le manteau sur l'épaule, et la plume au feutre, l'épée au côté, prêt à dégainer la rapière ou à débiter des madrigaux, un vers gentilhomme qui n'a rien de pédant, hautain comme le Cid, picaresque comme Guzman d'Alfranche, tantôt d'une simplicité pédestre, tantôt hissé sur l'emphase espagnole, plein, savoureux, coloré et tel qu'il pourrait suffire à tout le théâtre moderne" (16).

Le style éminemment romantique de Corneille évoque ainsi *Ruy Blas*, car "Don Salluste et Don César le parleraient sans avoir besoin d'y rien changer" (17).

Les rapports entre *Le Capitaine Fracasse* et la littérature précieuse et baroque transcendent cependant le pastiche affectueux et indulgent sur le plan stylistique pour devenir, sur le plan de l'action, nettement parodique. Les notions de pastiche et de parodie s'inscrivent d'ailleurs, d'une manière explicite, dans le texte gautiériste. Quand Isabelle ouvre, au chapitre XVI, un volume de *l'Astrée*, on qualifie le roman de "bergerades déjà surannées" (18), sans qu'on puisse décider si ce jugement appartient en propre au narrateur ou à Isabelle qui s'ennuie, et plus tard elle citera, malicieusement, un passage emprunté à un roman d'aventures galantes, qui semble n'être qu'un pastiche du genre (19). Le mot *parodie* revient à plusieurs reprises sous la plume de l'auteur, au point même où il semble placer son récit sous le signe de ce mode de discours satirique. Les mannequins d'Agostin, lit-on, "parodiaient d'une façon aussi bouffonne que sinistre les cadavres étalés sur un champ de bataille" (20), de même qu'un singe créé une scène "grotesque" quand il "contrefaisait d'une façon comique les cris, gestes et contorsions du patient" (21). A Poitiers, les grandes ombres semblent jouer la pièce en "parodie", effet que le narrateur qualifie de "grotesque" aussi (22), et au *Radis Couronné* la lumière du feu "faisait danser le long des murailles les ombres des buveurs dessinées en caricature", créant des "découpures noires" qui en font la "parodie" (23).

De tels effets parodiques et grotesques répondent sans doute au désir exprimé dans la *Préface* de reconstruire verbalement les estampes de Callot et d'Abraham Bosse, mais il est évident dès les premiers paragraphes du roman que le narrateur veut nous faire voir le règne de Louis XIII non seulement par les yeux d'un observateur de l'époque mais aussi avec un certain recul historique. En faisant revivre dans l'imagination du lecteur moderne une époque révolue, Gautier joue ici un double jeu. Le narrateur qui prétend être plus ou moins contemporain des événements qu'il raconte se double d'un narrateur plus moderne, qui se croit obligé de fournir des explications sur les mœurs de l'époque. Ainsi, en évoquant au chapitre X des détails historiques, il semble être un mémorialiste de la fin du dix-septième ou du dix-huitième siècle, ce qui ne l'empêche pas de cultiver un goût tout romantique, et quelque peu anachronique, pour la conservation des vieux quartiers, de sorte qu'on ne saurait guère douter que "le siècle embourgeoisé" (24) dont se plaint Malartic au chapitre suivant ne soit, par extension, le dix-neuvième. Tout en excluant tout référent moderne, Gautier ne craint pas de broser un portrait du roi Louis XIII qui fait de lui un héros romantique, en proie à l'ennui, et en comparant ses mains à celles des "idoles égyptiennes" (25) il se sert d'une notation visuelle plus familière à un lecteur du dix-neuvième siècle sans doute qu'à Signognac et Hérode qui ne font qu'entrevoir le monarque. Tout le texte s'articule autour de la situation paradoxale d'un narrateur qui mélange ainsi les perspectives temporelles et narratives. Cette ambivalence, sans saper les fondements de la vraisemblance, ni bouleverser les règles de la représentation romanesque, engendre les effets ironiques et fait

passer du pastiche à la parodie en démontant les conventions de la narration. Sur le plan technique aussi, l'emploi de questions pour la forme, du possessif éthique, de la restriction de champ, et du style indirect libre, sans que ces procédés soient introuvables au dix-septième siècle, semblent relever d'esthétiques romanesques postérieures à celle de l'époque décrite.

Nous sommes donc loin de la narrativité pure dont rêvaient écrivains et théoriciens depuis Aristote. Les intrusions d'auteur, pour être discrètes, servent à nous faire partager le plaisir que lui procure un jeu littéraire qui consiste à créer une certaine distance entre narrateur et récit. Le caractère ludique du texte est mis en relief aussi par les apartés ironiques d'un narrateur qui prétend à la fois être omniscient (motif de l'anneau de Gygès (26) et ne pas l'être (27), qui se sert de la restriction de champ pour nous laisser dans l'incertitude quant à l'identité d'un personnage (28), qui crée le suspense au début et à la fin du chapitre XI en feignant l'ignorance à l'égard des intentions de ses protagonistes (Sigognac et Mérindol), et qui déclare ne pas avoir assez de "sang-froid" pour décrire les vêtements de Yolande de Foix (29). Ce parti pris d'ironie explique peut-être la manière dont le récit joue sur quelques interférences entre narrateur et personnages où ils s'empruntent mutuellement leur terminologie. Ainsi, le Tyran, pour décrire le pauvre cheval mourant, reprend la métaphore de l'Apocalypse employée par le narrateur à ce propos quelques pages plus tôt (30), de sorte que l'écart entre l'instance de l'énonciation et les propos des personnages, caractéristique de la narration à la troisième personne, semble s'abolir grâce à un détournement ironique des conventions narratives.

Gautier prend alors ses distances vis-à-vis du roman historique de l'époque romantique, qui encadre un *récit* fictif dans un *discours* historique dont la modernité ne fait aucun doute. Il est loin alors de la pratique narrative du Vigny de *Cinq-Mars* ou du Dumas des *Trois Mousquetaires*, pour nous en tenir à deux romans qui traitent de la même époque. Gautier déclare d'ailleurs dès la *Préface* avoir l'intention d'écrire un roman a-politique, voire a-historique. Il est vrai que les références historiques (exception faite du personnage de Louis XIII, mais ce n'est qu'un comparse) seront expulsées au profit d'allusions à la littérature baroque que Gautier évoque avec nostalgie à travers l'œuvre des écrivains "grotesques". Dans cet univers imaginaire, on est plus proche du rêve littéraire que de l'Histoire. On constate la parcimonie des dates, bien que la critique interne permette d'affirmer que l'action se déroule vers 1836, puisque *l'Illusion Comique*, au dire d'Hérode, est "ce qu'il y a de plus nouveau" (31). Bien entendu, Gautier cherche avant tout à créer un climat poétique idéal, qui reflète les œuvres imaginatives du temps et non l'histoire événementielle.

Le Capitaine Fracasse est, dans toutes les acceptions du terme, un roman théâtral. Du point de vue de la thématique, la clé de l'œuvre est cette notion de *paraître*, qui n'est que l'*être* en raccourci, qu'amorce le Pédant au chapitre V, et qui correspond au *topos* du théâtre comme microcosme de la vie auquel le narrateur se réfère constamment. Si, comme on l'avait prétendu à la fin de *Jean et Jeannette*, c'est "le masque qui nous a rendus vrais" (32), il n'est pas étonnant que les comédiens incarnent dans la vie les rôles qu'ils jouent au théâtre. C'est en mettant dans la bouche de ses personnages des références explicites à quelques-uns des textes sur lesquels son roman est calqué, et dont il est une réécriture parodique, que le narrateur leur accorde le don de reconnaître les interférences entre leur destinée et les pièces de théâtre qu'ils exécutent. Le sens de l'expression "fictions congruantes" que le narrateur applique au théâtre (33) s'éclaire par la manière dont les protagonistes se voient, et voient les autres, comme des personnages de roman ou de tragi-comédie. Le Tyran, interrompant le récit de Zerbine au chapitre VIII, fait remarquer que la chambre du marquis qu'elle décrit serait "une belle décoration pour un cinquième acte de tragi-comédie" (34), et Hérode, pour rassurer Sigognac quant à l'issue du conflit qui le sépare d'Isabelle, évoque à son tour "une fin de tragi-comédie" (35) où les choses "finiront par s'arranger à l'amiable", ce qui prépare le dénouement du roman, qui puise son autorité dans les conventions littéraires du temps. Dans un univers romanesque où le narrateur fait appel à "la roue de Fortune" (36) pour caractériser le déroulement de l'action, et où il explique la mort du Matamore par le jeu malicieux du "Guignon" (37), il est tout naturel que le revirement de destinée qui réunit Isabelle et son père d'une manière si "bizarre, romanesque et surnaturelle" (38) soit perçu par le prince comme relevant d'un concours de circonstances "qu'on trouverait romanesque si on les rencontrait dans un livre" (39). Le roman abonde en clins d'œil de ce type. Là où les choses s'arrangent d'une façon aussi désinvolte, il y a parodie des modes littéraires dont Gautier, sur un ton badin, dénonce les artifices les plus extravagants.

Le choix même des épithètes contribue à nous rendre sensibles au caractère ouvertement littéraire des personnages "Vous vous êtes conduits comme un héros de roman", dit Isabelle au Baron au chapitre IV (40). Plus le récit avance et l'intrigue devient invraisemblable, plus il est nécessaire de désigner les protagonistes comme des personnages héroïques et mythiques. Dès le neuvième chapitre, Vallombreuse envisage Isabelle comme l'héroïne d'une "histoire de chevalerie" (41) et Hérode voit en Sigognac un "chevalier errant" (42), juxtaposition révélatrice et qui annonce toute une série de références historiques et galantes - Isabelle associée de nouveau (cette fois-ci par le narrateur) aux romans de chevalerie (43), à la Vierge (par Chiquita (44)), à Hélène de Troie (par Malartic (45)) ; Sigognac comparé par le narrateur à Hercule, aux héros des chansons de geste et de la Table Ronde (46) et, une fois de retour dans son château, à Ulysse (47). Ces références impriment au récit une allure parodique qui va de pair avec le recours à l'hyperbole, qui,

pour être une des figures de rhétorique les moins subtiles, ne relie pas moins la littérature épique de l'antiquité à la préciosité et au romantisme. De tels procédés concourent aussi à la création de cette atmosphère de conte de fées, teintée de préciosité, qui fait de Sigognac, aux yeux du narrateur aussi bien que d'Isabelle, le "parfait amant" de la littérature galante (48), désignation déjà appliquée au jeune couple par Dame Léonarde (49) et que reprendra le narrateur vers la fin du roman (50).

Le dénouement heureux nous fournit un bel exemple de ce que nous avons qualifié de pastiche parodique. Nous savons par les témoignages d'Arnold Mortier et de Judith Gautier (51) que c'est sur l'instance de son éditeur que Gautier a substitué au dénouement pessimiste qu'il avait projeté pour son roman (retour de Sigognac dans le Château de la Misère où il devait trouver la mort) une conclusion optimiste, remplaçant ainsi une structure *circulaire* par un développement *linéaire* (52) qui annonce la prolongation du bonheur dans un avenir non décrit mais qui doit correspondre, sans doute, à la formule de clôture des contes de fées : "ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants". Mosaique d'emprunts et d'échos, le roman souligne ainsi certaines conventions littéraires jusqu'à la parodie. En ramenant les amants dans la voie du bonheur, dans ce Château du Bonheur tout allégorique, Gautier ne fait que suivre les stéréotypes esthétiques de la pastorale que devaient adopter plus tard les auteurs du *Bildungsroman* allemand, afin de doter leurs récits de conclusions aussi satisfaisantes sur le plan moral que peu convaincantes en termes de la diégèse. Pour parvenir à une telle conclusion optimiste, les protagonistes de Gautier doivent interpréter des rôles de tragédie, semblables à celui qu'Isabelle s'assigne quand, dans un rêve, elle s'imagine restaurant le château de Sigognac comme une princesse de conte de fées (53), et quand le Baron rêve à son tour d'une réconciliation avec Vallombreuse. Ici encore Gautier aurait pu avoir recours à l'*Illusion Comique*. En laissant planer sur la "mort" de Vallombreuse une ambiguïté totale, le narrateur semble reprendre parodiquement le rôle du magicien Alcandre, qui révèle à Pridamant terrifié, dans le cinquième acte de la comédie, que la "mort" de son fils Clindor n'appartient qu'à un fragment de tragédie que celui-ci vient de jouer. Effectuant ainsi le passage du registre tragique (mort de Vallombreuse et séparation des amants) à celui de la tragédie-comédie, où rien n'est jamais définitivement perdu et où la mort même s'est quelquefois que fiction (54), Gautier assure au lecteur, qui reconnaît le caractère traditionnel de l'artifice qui fait glisser de l'aventure héroïque au dénouement factice, un plaisir supplémentaire. L'aspect *deus ex machina* du dénouement sert à nous rendre encore une fois conscients de l'illusion théâtrale qui sous-tend le *Capitaine Fracasse*, Vallombreuse même se plaisant à ménager un "coup de théâtre" (55) pour réunir Sigognac et Isabelle. Le roman se donne alors pour un monde clos qui ne fait que renvoyer sa propre image, univers imaginaire où le vraisemblable et l'invraisemblable s'équivalent et où le rêve romantique peut se réaliser. En ce sens Gautier a

fait de l'illusion romanesque le sujet même de son roman. A travers la modulation parodique inhérente au texte se définit une esthétique romanesque qui repose sur l'ambivalence et l'ironie, au point même où, paradoxalement, le dénouement heureux n'exclut pas un dénouement alternatif, tragique, que le roman laisse toujours transparaître en filigrane. Dans les deux derniers chapitres, Gautier s'amuse d'ailleurs à jouer sur le sens du mot "roman" en faisait dire à Vallombreuse que "Le roman se termine mieux qu'on ne l'aurait pu croire d'après ses commencements embrouillés" (56), et en faisant envisager par Sigognac un autre "roman" (celui-ci "très probable") pour expliquer l'histoire du mystérieux trésor (57). Gautier se livre ainsi à la parodie du genre et à l'auto-parodie.

Roman-pastiche qui revêt un caractère parodique par l'évocation de l'arrière-plan scriptural sur lequel il se détache (58) et par la réflexion continue sur l'arbitraire des conventions romanesques et théâtrales, *Le Capitaine Fracasse* est loin d'être une simple évasion hors du réel. Les déplacements du "chariot comique" s'avèrent être, en fin de compte, un parcours initiatique au terme duquel, et après de dures épreuves, le narrateur révélera à ses protagonistes une réalité paradisiaque. Voyage au bout du pittoresque visuel et sentimental, *Le Capitaine Fracasse* semble dire que cette ironie que Frédéric Schlegel considérait comme la pierre de touche de l'idéalisme romantique en littérature, n'enlève rien à la dimension métaphysique de l'art - au contraire, elle est la condition même de la création d'un mythe consolateur qui surgit de la fictivité.

Chez Gautier l'exercice de style et le rêve d'évasion vont toujours de pair. C'est pourquoi il garde ses distances vis-à-vis du "réalisme", qui s'oppose à la "fantaisie" (59), reprochant à Henri Monnier la "sténographie" de son art (60) ou s'élevant contre les extravagances du roman social d'Eugène Sue, où les "oggeries", tout à fait acceptables dans le roman frénétique ou fantastique, sont censées être "des reproductions d'une vérité absolue" (61). Dès le début de sa carrière, il a posé les principes d'une esthétique romanesque dont *Le Capitaine Fracasse* constituera à la fois la somme et le chef-d'œuvre :

Plus (les romans) sont faux plus ils me plaisent ; (...). Le charme d'un roman consiste à vous transporter hors du monde actuel, dans une sphère idéale et charmante ; autrement le livre est ennuyeux comme la vie elle-même (...); la vérité n'est pas belle, et ce n'est pas pour rien qu'on l'a mise au fonds du puits. Qu'elle y reste. (62).

L'héroïsme quasi-mythique que Gautier perpétue à travers ce pastiche parodique qu'est *Le Capitaine Fracasse* relève du désir, tout romantique, de combler le vide ontologique qui sépare les créations de l'esprit de la réalité.

La spécificité du texte gautiériste se fait jour en fonction des modèles qu'il s'amuse à pasticher et à parodier. C'est quand l'ironiste plaisante qu'il faut le prendre au sérieux.

Peter WHYTE
University of Durham

NOTES

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er février 1864, p. 510.
2. P. 503-507.
3. P. 220.
4. *Le Constitutionnel* du 30 novembre 1863, article repris dans *Nouveaux Lundis*, VI, 1866, p. 265.
5. Charpentier, 1866.
6. *Journal des Débats*, 21 décembre 1866.
7. *Revue nationale et étrangère* t. XVI février 1864, p. 122.
8. *Chronique*.
9. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard ("Idées"), 19054, p. 283.
10. Nous empruntons cette juxtaposition de termes à G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, (Collection "Poétique"), Editions du Seuil, 1982.
11. Comme l'appelle Gautier dans *la Presse* du 20 avril 1846 (Vaudeville. *Le Roman Comique*, imité de Scarron par MM. Dennery, Cormon et Romain).
12. *La Revue du Progrès*, 8 novembre 1863, p. 220.
13. Voir J.V. Lehtonen, "Sur la Genèse du *Capitaine Fracasse* de Th. Gautier, "Neuphilologische Mitteilungen, t. 16, 1914, p. 195-212, et F. Baldensperger, *Goethe en France*, Hachette, 1920, p. 183.
14. Voir R. Jasinski, "Genèse et sens du *Capitaine Fracasse*", *R.H.L.F.*, 1948, p. 131-156. Repris dans *A travers le XIXe siècle*, Minard, 1975.
15. *Palimpsestes*, 1982, p. 11-12.
16. *Le Moniteur Universel*, 10 juin 1861.
17. *Ibid.*
18. *Le Capitaine Fracasse*, Livre de Poche, 1961, p. 409. Nos références renvoient à cette édition.
19. Chapitre XVIII.
20. Ch. III, p. 93.
21. Ch. XI, p. 308.
22. Ch. VIII, p. 188.
23. Ch. XII, p. 324.
24. Ch. XII, p. 329.
25. Ch. XI, p. 313.
26. Cf. ch. V, p. 115.
27. Cf. ch. VIII, où dans un passage qui frise le burlesque, il baptise Vallombreuse et Vidalin "Oreste et Pylade", ne connaissant pas encore leurs noms véritables.

28. L'aveugle au chapitre XV est en réalité Agostin, comme on le saura par la suite (cf. p. 371 et p. 391).
29. Ch. V, p. 121.
30. Cf. ch. VII, p. 172 et ch. VI, p. 152.
31. Ch. XV, p. 366.
32. *Un trio de romans*, Charpentier, 1888, p. 394.
33. Ch. V, p. 104.
34. Ch. VIII, p. 204.
35. Ch. XVII, p. 436.
36. Ch. V, p. 101.
37. Ch. VII, p. 180.
38. Ch. XVIII, p. 449.
39. Ch. XVIII, p. 454.
40. Ch. IV, p. 95.
41. Ch. IX, p. 229. Voir aussi p. 241.
42. Ch. IX, p. 231.
43. Ch. XVI, p. 387.
44. Ch. XVI, p. 396.
45. Ch. XVII, p. 414.
46. Ch. X, p. 272-73.
47. Ch. XIX, p. 464.
48. Ch. XVII, p. 433.
49. Ch. XIII, p. 340.
50. Ch. XXI, p. 490.
51. Cf. Lovenjoul, *Histoire des Oeuvres de Théophile Gautier*, t. II, p. 256-58, et la préface de Judith Gautier dans l'édition de la Librairie des Bibliophiles, t. I, 1884.
52. Cette *linéarité* participe toujours de la *circularité*, dans la mesure où le dénouement heureux est aussi un retour vers le passé glorieux des ancêtres du Baron.
53. Ch. XI, p. 294.
54. Voir les remarques éclairantes de M. Fumaroli à propos de la tragi-comédie dans son édition de *L'Illusion Comique* (Nouveaux Classiques Larousse, 1974).
55. Ch. XX, p. 484.
56. Ch. XX, p. 493.
57. Voir l'avant-dernier paragraphe du roman.
58. Cf. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, "*Melmoth réconcilié* ou la parodie du conte fantastique", *L'Année balzacienne*, 1978, p. 149-167.
59. Cf. "De l'Art moderne", *L'Artiste*, 1er juin 1853, p. 129-33.
60. Cf. "Henri Monnier", *La Presse*, 20 février 1855.
61. "Eugène Sue, *Histoire de la Marine*" : *Chronique de Paris*, 28 février 1836, p. 223.
62. Compte rendu de *La Couronne de bleuets* d'Arsène Houssaye, *Chronique de Paris*, 5 juin 1836, p. 299.

PERFECTION ET AMBIGUITE DU CAPITAINE FRACASSE

Dans les quatre petites pages d'Avant-Propos où Théophile Gautier jette un regard d'ensemble sur *le Capitaine Fracasse* maintenant achevé et publié en volume, il affirme à la fois la perfection et l'ambiguïté formelles de l'œuvre réalisée. *Le Capitaine Fracasse* "a maintenant la forme qu'il méritait" ; il a été exécuté à la façon "des architectes qui, dans l'achèvement d'un plan ancien se conforment au style indiqué". Mais ce style est double. Gautier ajoute en effet : "figurez-vous que vous feuillotez des eaux-fortes de Calot ou des gravures d'Abraham Bosse historiées de légendes". (1)

C'est la première de ces deux vérités qu'a surtout soulignée, dans son louable souci d'hagiographie, le gendre-secrétaire Emile Bergerat. "Tel il l'avait conçu lorsque l'annonce en parut sur les couvertures des livres d'Eugène Renduel, tel il l'exécuta trente ans après à la demande de l'éditeur Charpentier. La forme même en était restée immuable dans son cerveau, n'ayant rien perdu à une aussi longue gestation". (2) On peut suspecter à bon droit le témoignage de Bergerat sur le *Fracasse* de l'époque Renduel, qu'il n'a pas vécue, et pour cause. On peut aussi mettre en cause sa compréhension du *Fracasse* de Charpentier quand on lit sous sa plume ces lignes étonnantes : "vous connaissez la donnée du *Capitaine Fracasse* : un frère, épris de sa sœur, qu'il ne connaît pas pour telle, est éclairé sur cette situation au moment où l'inceste menace et, tournant à des sentiments plus naturels, il la donne à l'homme qu'elle aime et dont elle se sent aimée". (3)

Maxime du Camp ne commet pas de ces bévues. Il a l'avantage d'être plus contemporain de Gautier, et d'avoir assisté au commencement de la rédaction du *Fracasse*, dont il reçut les premières pages vers 1856, à la *Revue de Paris*. (5) Or, il juge lui aussi que le *Fracasse* est l'exécution sans faille d'un dessein prévu dans ses moindres détails :

Dans l'œuvre de Gautier, le *Capitaine Fracasse* est d'une contexture exceptionnelle ; le roman a été composé, "machiné" ; ce n'est pas seulement un meuble en marqueterie, comme on l'a dit, c'est un meuble exécuté sur un plan médité et dont toutes les parties ont été préalablement dégrossies avant d'être sculptées par la main de l'artiste. (4)

Assurément, les vingt-cinq années qui s'écoulèrent entre le baptême du *Capitaine Fracasse* et sa publication ont offert à Gautier mainte occasion de "dégrossir" son projet, de préciser les contours de son rêve ou de les modifier pour éviter certaines rencontres avec des publications apparues entre-temps. Du Camp lui-même crut pouvoir relever l'influence, à cet égard, des *Aventures d'Hercule Hardi*, la première des *Deux Histoires* publiées par Eugène Sue en 1840. Ce petit roman aurait détourné Gautier du dessin original de son Fracasse, qui était celui d'un Miles Gloriosus dans le style de Scarron

gascon hâbleur, fanfaron, panache au vent, flamberge au clair, sacrant le diable, maugréant Dieu, au demeurant poltron, de cœur pâle, et rengainant dès que l'on dégainait. (5)

C'est pour éviter de reprendre le thème traité par Sue que Gautier aurait pris le parti de doubler son héros : au comédien l'imposture, au gentilhomme la bravoure authentique, que l'imposture aide à se révéler. La lecture de Sue invite à quelques restrictions. Son héros, bien qu'il se nomme ou plutôt qu'il ait été nommé Hercule Achille Victor Hardi n'a rien d'un bravache. C'est un couard très sincère ; la peur du danger et de son père le figent dans une passivité que l'on prend pour impassibilité de héros. L'influence de Sue, si influence il y eut, pourrait avoir joué plutôt dans le sens des ressemblances : Sigognac lui aussi est un héros froid, paralysé d'abord par l'"autorité" paternelle, et qui finit par dépasser la gloire de son père en retrouvant celle de ses aïeux.

La dissociation du fanfaron et du héros vient peut-être aussi d'ailleurs. Dans les livraisons du 11 et 18 octobre 1846 *Les Modes parisiennes* donnaient une courte nouvelle d'Emile de la Bédollière intitulée précisément *Le Capitaine Fracasse*. Cette fois-ci, c'est d'un vrai bravache qu'il s'agit. Au commencement du règne de Louis XIII, un vieux routier connu sous le nom de Capitaine Fracasse s'est fixé à Orléans. Brave, mais fanfaron, il se rend insupportable par ses rodomontades. C'est ainsi qu'il entre en conflit avec l'un de ses pareils et manque de perdre un œil dans la bagarre qui s'ensuit ; puis, fort de sa qualité, car il se nomme tout simplement Maugis Lancelot Polycarpe de la Moulinière, il demande en mariage la jolie fille de son aubergiste. Il a pour rival le jeune Radiguet, secrétaire du gouverneur de la ville. Un duel s'engage, à l'arquebuse, sur la Loire et de nuit. Mais l'affaire est truquée. L'adversaire feint de s'écrouler ; Fracasse pense l'avoir tué et s'en-

fuit. Quand il revient, c'est pour trouver la belle mariée à son rival. Il pardonne noblement et tout finit bien.

Sans aucun doute, nous sommes ici beaucoup plus près du projet de Gautier : on y retrouve, avec le titre, l'époque, le duel contre un rival doublant la rencontre avec un estaffier, et surtout le climat scarronien et l'union dans le personnage principal du rôle de bravache et de l'identité noble. Si jamais l'ouvrage d'un confrère a pu inciter Gautier à préciser l'originalité de son rêve, c'est bien le petit *Fracasse* de la Bédollière publié en 1846.

Mais bien avant, dès l'origine du projet, dans les années trente, d'autres textes bien connus de Gautier avaient pu déjà infléchir son propos et l'amener à préciser son dessin, en confisquant à leur profit certaines potentialités du sujet. C'est entre 1836 et 1839 déjà que Balzac, à la suite de conversations avec Gautier, s'il faut en croire Lovenjoul, conçoit la *Frélore* et en écrit, pour les publier dans la revue éphémère *Le Livre d'or*, les premières pages. Cette trentaine de pages qui nous reste se présente sous les auspices conjugués de Scarron, d'Hoffmann et de Jacques Callot. Elle amorce à partir de l'analyse sociologique d'une troupe de comédiens - bohémiens au milieu du 17^e siècle, l'analyse psychologique de la profession de comédien. Comme telle, la *Frélore*, que Balzac ne renonça jamais à achever, devait figurer parmi les *Etudes philosophiques*. Dans le *Capitaine Fracasse* au contraire "nul grand problème ne se débat" ; les comédiens n'ont d'autre état civil que leur condition théâtrale ; et de l'hôtellerie "historique" du Soleil d'or où les installe Balzac, Gautier les transporte dans l'auberge "poétique" du Soleil Bleu. Ainsi prend-il quelques distances, qui délimitent les contours et précisent l'originalité de sa création.

Il en usera de même à l'égard du *Roman tragique* que Nerval publie dans *L'Artiste* en 1844, avant de l'inclure dix ans plus tard dans la Lettre-Préface des *Filles du Feu*. L'histoire de Brisacier, placée encore sous le patronage de Scarron, est celle d'un inévitable échec ; l'histoire de Fracasse sera au contraire celle d'une paradoxale réussite. L'un ne peut, à travers les rôles qu'il interprète, faire reconnaître son identité. L'autre utilise au contraire doublement le théâtre pour révéler sa nature. Les marionnettes d'Agostin lui permettent de découvrir pour la première fois son courage. Le masque de Fracasse et sa rapière de comédie poursuivent la révélation, que le vrai visage de Sigognac et sa bonne épée achèvent. Le jeu théâtral aide à l'avènement de la vérité. S'il est exact, comme on l'a écrit, que pour Nerval comme pour Gautier le comédien est l'image de l'artiste (7), l'exemple du *Roman tragique* plaçait Gautier devant un choix capital, entre une profession de foi et l'affirmation d'un doute à l'égard des pouvoirs de la création artistique. On connaît la solution apparemment optimiste qu'il a finalement retenue. Mais quand commence le travail d'écriture, il n'en est pas encore à ce point. Les confrontations successives de son rêve et des formes qu'il avait

déjà prises sous d'autres plumes ne lui ont pas encore permis d'en arrêter les contours définitifs. "Les parties du meuble", pour reprendre la métaphore de Du Camp, ont sans doute été dégrossies, le plan en a peut-être été médité, mais il n'est pas encore arrêté.

Du Camp lui-même le savait bien. "Gautier, nous dit-il, écrivit le premier chapitre sans trop se douter de ce qui devait suivre ; les feuillets s'accumulaient lentement, l'intrigue se nouait un peu au hasard ..." (8). C'est donc à tâtons que furent rédigées les pages destinées à la *Revue de Paris*, vers 1856. Il en sera de même pour toutes les autres, cinq ans plus tard. Sans doute est-il exagéré d'affirmer sans nuances, comme le fait Bergerat, que "le *Capitaine Fracasse* ... a été fait sur commande sur un comptoir de la librairie Charpentier, au cours des besoins de la *Revue Nationale*." Ernest Feydeau se rappelle un Gautier "chez lui, assis devant une grande table qui était littéralement recouverte de petits morceaux de papier illustrés de caractères en forme de pieds de mouche. "Après avoir rassemblé et classé ces feuillets, Gautier lit successivement à son visiteur quelques pages du *Château de la Misère* et d'*Effet de neige*. (26) Il avait donc devant lui au moins les six premiers chapitres. Malgré cette avance, il se trouvera assez vite dépassé par la rapidité de la publication. Les livraisons du *Capitaine Fracasse* sont interrompues pour un mois après la quatrième livraison, pour deux mois après la sixième (une seule livraison donc en trois mois), et à partir de la sixième livraison, il ne paraît qu'une fois par mois, alors que la *Revue Nationale* est bi-mensuelle. Ce rythme lent, cette publication intermittente, sont bien l'indice de perplexités dans la mise au point du texte. Gautier savait-il quel héros il conduisait et vers quelles aventures ?

La lecture des pages du manuscrit qui ont été conservées (9) montre à l'évidence que non. Leur ensemble correspond, avec une lacune, aux six premiers chapitres du roman (jusqu'à *Effet de Neige* compris). Dans les variantes qu'elles présentent par rapport au texte définitif (celui de la *Revue Nationale* et celui de la première édition, qui ne diffèrent pas entre eux, même pour les coquilles), il apparaît en premier lieu que la disposition même du texte, notamment son découpage en chapitres, ne relève pas de la conception primitive ... Ce découpage ne se manifeste qu'à partir du chapitre six. On constate en second lieu que le roman se situait d'abord non "sous le règne" mais "au commencement du règne" de Louis XIII. Cette première rédaction appartient au fragment du manuscrit, qui ne comprend que les premières lignes du roman. Elle utilise les mêmes termes dont La Bédollière se sert lui aussi dans la première phrase de son *Capitaine Fracasse* de 1846. La correction peut se justifier par l'intention de se démarquer. Mais elle n'est pas innocente ni sans conséquences. Elle supprime un initial "effet d'aurore", et elle permettra d'évoquer beaucoup plus loin l'image du roi triste et malade dans son carrosse. De l'époque des *Trois Mousquetaires*, on passe à celle de *Vingt ans après*.

Deux autres variantes de plus d'importance témoignent encore des hésitations de Gautier. Le héros ne portait pas d'abord le nom comiquement triste de Sigognac, mais celui de Gramagnac, d'un grotesque plus grinçant ; et ses armes, au lieu des trois cigognes d'or sur champ d'azur portaient trois pommes de pin de sable (c'est-à-dire noires) sur champ d'argent. C'est seulement après l'entrée des comédiens dans le Château de la Misère que soudain, sous la plume de l'écrivain, se forme le nom de Sigognac, et que, dans ses habits trop longs, Pierrot succède à Polichinelle macabre.

Parmi les comédiennes qui entrent ensemble sous son toit, c'est à celle qui est, et qui restera, la première nommée et décrite, mais qui est dotée d'abord d'yeux bleus qu'elle perdra au profit d'Isabelle, c'est donc à Sérafine que le jeune baron adresse, dans la première rédaction du manuscrit, ses regards pleins d'intérêt. Ainsi le héros et l'héroïne se sont tous deux transformés.

Les hésitations de Gautier continueront, on le sait, jusqu'aux derniers chapitres. Il existe, en dehors de tout manuscrit, une variante capitale conservée dans la légende familiale. "Un Monsieur de l'Orchestre", alias Arnold Mortier, qui l'a révélée le premier au public dans le *Figaro* du 3 juillet 1878, disait la tenir "de ceux qui ont vécu dans l'intimité du poète" (10). Elle porte sur les cinq derniers chapitres : Vallombreuse succombait à ses blessures. Sigognac rentrait seul dans le château de la Misère. Il assistait, impuissant, au délabrement progressif du castel, à la mort de ses animaux familiers et de son serviteur, et finissait par mourir lui-même d'inanition dans le *Château de la Famine*. Cette variante lugubre a été répétée et surtout complétée par Judith Gautier à deux reprises. En 1884 d'abord, dans le *Gil Blas*, elle apporte quelques précisions sur la mort du jeune baron :

il descendait dans la chapelle en ruines où reposaient ses aïeux, soulevait la dalle verdie et effritée d'un sépulcre, puis s'asseyait au bord du caveau béant pour attendre que la mort vînt le pousser de son doigt décharné, au fond du trou sombre... (27)

En 1903 enfin, dans le *Second rang du Collier*, Judith révèle une nouvelle variante "parlée" de la fin du roman :

Yolande reparaisait ; il y avait une suprême rencontre entre elle et Sigognac ; lui, pareil à un spectre ; elle toujours belle et hautaine, avec une ombre de tristesse pourtant. Tout près de la mort, Sigognac lui avouait qu'il n'avait jamais aimé qu'elle et que c'était devant ses méprisants regards qu'il avait fui, quitté le pays pour se jeter dans une vie d'aventures ; mais comme les étoiles que l'on voit de partout, ces yeux farouches

et splendides, toujours avaient scintillé au-dessus de lui ...

On peut se demander si cette dernière variante n'est pas imputable à l'imagination de Judith autant et plus qu'à l'esprit créateur de son père :

j'avais l'impression, écrit-elle en effet plus haut, que Sigognac n'aimait vraiment qu'Yolande et cédait au chagrin d'être dédaigné par elle, quand il se décidait à suivre les comédiens et à essayer d'aimer Isabelle.

"A quoi son père aurait répliqué complaisamment :

Je vais te confier quelque chose ; c'est que moi aussi, secrètement, je préfère Yolande. Je ne me l'avouais pas ; mais ton observation m'éclaire (12).

Le mécanisme de création qui se manifeste dans cette ultime variante est exemplaire. Il explique les hésitations d'avant l'écriture aussi bien que les remaniements en cours d'écriture et les repentirs après l'écriture : les variantes imaginaires comme les variantes réelles. Il fait apparaître le texte du *Capitaine Fracasse* comme un texte pluriel, provisoirement lisible comme un singulier illusoire dans la publication. Entre ce texte multiforme, que racontent la genèse, le manuscrit ou le légendaire familial, et le texte à forme définie qui se lit dans les deux volumes de Charpentier, il n'y a pas rupture, mais continuité. L'ambiguïté du texte "actualisé" l'ouvre sur la multiplicité du texte potentiel.

Cette multiplicité, à la limite, pourrait être égale à la totalité de l'expérience créatrice, mémorielle et fantasmatique de Gautier. Le Château de Sigognac était, trente ans plus tôt (1845), celui d'Alcibiade : un Y naturel y conduisait (pareil à celui que forme l'initiale d'Yolande) ; une tapisserie flamande le meublait déjà (13). Mais il est aussi, au moment même où paraît le *Fracasse*, le *Château du Souvenir* où "Shakespeare cause avec Scarron". Yolande est la *Tulipe* que Gautier offrit à Balzac pour *Illusions Perdues*. L'obsession secrète du *Glas intérieur* se manifeste par l'absence, dans le *Capitaine Fracasse*, de toute mère vivante, excepté celle qui, près de l'Auberge du Soleil BLEu, "berce entre ses bras un nourrisson famélique" (14). D'autres obsessions plus secrètes encore s'expriment sans doute dans le double cri d'enfant éborgné qui retentit symétriquement au début et à la fin du roman (15). Il semble que l'inventaire de ces correspondances évocatrices ne puisse être soumis à d'autres limites que celles de l'information disponible sur le vécu et l'imaginaire de Gautier.

Ce pouvoir focalisateur particulier, le *Fracasse* le doit à sa conception "purement pittoresque" ou "objective" pour reprendre les termes de Gautier

dans l'*Avant-propos* de 1863. L'écriture pittoresque s'oppose à la peinture littéraire, celle de Hogarth par exemple, dans le fonctionnement même du sens. Chez Hogarth, comme nous l'apprend en 1845 une page de *Zig-Zags*,

tout est voulu, tout a un plan, une intention, un but : il choisi un sujet, ou plutôt une série de sujets, et fait passer son idée par toutes les phases. Chaque détail est entendu, non dans le sens pittoresque, mais pour éclairir et commenter l'action principale (16).

Ainsi, dans la peinture littéraire, l'objet, sa forme et ses couleurs naîtront du sens à produire. Tout au contraire, dans l'écriture pittoresque, ils produiront le sens. Reprenons l'*Avant-Propos* de 1863 :

Figurez-vous que vous feuillotez des eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse historiées de légendes.

Dans cette comparaison, l'ensemble des objets figurés par l'image apparaît comme premier, et leur commentaire, porteur du sens proposé, comme second. Ce n'est pas l'image qui illustre le texte, mais le texte qui "histoire" l'image. Appliquons maintenant la comparaison à son objet, qui est le roman. Dans *le Capitaine Fracasse*, image et légende ne font qu'un dans le langage verbal, l'histoire racontée fonctionnant à la fois comme texte et comme image. Comme texte, elle propose une lecture préférentielle, selon l'ordre des mots et dans les limites d'accord de leurs gammes sémantiques ; comme tableau, elle laisse un plus libre jeu à la polysémie des images. Par cette structure particulière du pittoresque peut s'expliquer la relative sérénité avec laquelle Gautier consentit à remanier au dernier moment, sous la pression de son éditeur, la fin du *Fracasse*. "Il ne doutait pas, rapporte Judith, que cette fin-là ne devînt sous sa plume aussi belle que l'autre dans un genre différent" (17). Seule importe en effet la qualité de l'image. La suite des images-texte n'impose pas un aboutissement unique, et le parcours du roman-tableau peut s'achever dans un sens ou dans l'autre. La perfection d'une image ne souffre pas par l'ambiguïté de sa lecture ; bien au contraire, elle s'en nourrit. Le dessin du *Fracasse* n'est pas d'explicitier un sens défini, de développer une idée :

on n'y trouvera aucune thèse politique, morale ou religieuse. Nul grand problème ne s'y débat. On n'y plaide pour personne. L'auteur n'y exprime jamais son opinion.

Il ne s'agit pas d'exprimer des idées, en effet, mais de déployer, en une série de tableaux verbaux, ce nom qui l'obsède depuis trente ans : le Capitaine Fracasse.

Dès sa première conception, *le Capitaine Fracasse* n'est pas une aventure, mais une écriture. Dans sa forme dernière, ce ne sera pas un roman, mais un style. Cyrano de Bergerac est, avant Sigognac, le premier visage sur lequel Gautier a posé dans *les Grottesques* le double masque de Matamore et de Fracasse. Et Cyrano-Fracasse est avant tout un style :

Ecoutez, lit-on dans *les Grottesques*, le matamore de théâtre... Ecoutez maintenant le matamore de la ville ... L'homme qui parle ainsi n'est autre que notre héros Savinien de Bergerac, qui a tout le style et les manières du Capitaine Fracasse (18).

Le "petit soleil nocturne" (19) que crée la plume romanesque de Cyrano dans le *Voyage aux Etats et Empires de la Lune* est bien le modèle de cette expression Louis XIII dont les contradictions émerveillent Gautier quand lui apparaît, à Mons en Belgique

une charmante église fantastique et gaie au possible, d'un caprice ravissant et de l'aspect le plus pittoresque... dans le goût Louis XIII le plus effréné, le plus fleuri, le plus bossu, une carrure à la fois trapue et svelte, une légèreté lourde, une lourdeur légère (20).

Tel est l'oxymore stylistique dont le roman de Fracasse sera l'emblème développé, en adoptant à la fois, comme le suggère l'*Avant-Propos* de 1863, la manière de Bosse et celle de Callot, ou en faisant dialoguer, comme dans *le Château du Souvenir*, "Shakespeare avec Scarron" voire "Molière et Calderon". Dans l'oxymore romanesque d'un pittoresque aux couleurs Louis XIII, le bleu du fabuleux s'alliera au bleuâtre du fantastique (21) comme en un camaïeu. Le trivial et le mythique s'y prolongeront comme le chou-fleur et la sirène dans les sinuosités d'une arabesque : ainsi, dans la grange de Bellombre, les vaches, premières spectatrices de Sigognac en Fracasse

regardaient la scène avec ces grands yeux dont Homère, le poète grégeois, fait une épithète louangeuse à la beauté de Junon (22).

De même le visage de Blazius, apparition d'abord truculente avec son "nez cardinalisé de purée septembrale, tout fleuri de bubelettes", se transfigure en grotesque macabre quand cette tête est "servie sur une fraise d'une blancheur équivoque" (23). Ainsi, par l'arabesque d'une phrase, se rejoignent et se fondent l'une dans l'autre les tonalités les plus opposées, selon le goût du pittoresque Louis XIII.

Il n'en va pas autrement à l'échelle des structures narratives. Peu importent les ingrédients habituels du genre romanesque. La conduite de l'intrigue est laissée au hasard d'une banale reconnaissance feuilletonesque, où la "bague de mon père" joue le rôle déjà cent fois attribué à la "croix de ma mère". Peu importe aussi bien l'analyse des sentiments : l'intériorité des personnages est réduite à l'extrême, et leur état civil même reste toujours incomplet. Tel, comme Sigognac, ne recevra jamais de prénom. Tels autres, au contraire, ne sont que prénoms, comme Agostin, ou surnoms, comme Chiquita, Piedgris et Tordgueule, ou simples noms d'emploi, comme les gens de la troupe, d'Hérode à Léandre. Isabelle est l'Isabelle, Sérafine la Sérafine, et ainsi de la plupart des autres. C'est qu'il ne s'agit pas de créer des personnes, mais de dessiner des personnages, dont la fonction est de former, par la réunion de leurs oppositions dans l'ensemble du tableau romanesque, le grand oxymore pittoresque de ce roman Louis XIII.

Une telle structure est faite pour inviter à lire la suite de ces figures, dessinées avec la netteté d'Abraham Bosse, de la même manière qu'Hofmann contemplait Callot :

comme le rassemblement dans un petit espace d'un nombre infini d'objets, qui, sans fatiguer la vue, se côtoient et se mêlent, mais toujours si distincts que chacun d'eux, quoique indépendant de tout le reste, s'harmonise merveilleusement avec l'ensemble (24).

Ainsi, dans *le Capitaine Fracasse*, les figures, quoique distinctes, se fondent dans l'harmonie générale de l'ensemble, pour créer cet effet de "discordance baroque" que Gautier découvrit un jour où Venise lui apparut en plein milieu de Londres, tandis que des airs de Rossini, de Meyerbeer et de Donizzetti, joués en même temps par trois orchestres différents, accompagnaient la procession du Lord-Maire (28). De même dans le roman de 1863 Sigognac et Vallombreuse sont certes antagonistes ; mais ils se trouvent aussi associés, dans un effet de "discordance baroque", par la devise de Vallombreuse "Frango nec frangor", qui est la définition précise de l'idée de Fracasse. Yolande et Isabelle sont aussi opposées que l'orgueil et la modestie, mais elles se trouvent réunies par le symbole commun de l'améthyste, qui brille sur la cravache de l'une et au doigt de l'autre ; l'une apparaît montée sur une blanche Raquenée ; l'autre, au dernier chapitre, chevauche un palefroi blanc. Yolande et Sérafine, la princesse en vérité et la princesse de théâtre, sont toutes deux "des Bradamante". Et Sérafine se tient auprès d'Isabelle, sa rivale, "comme une sœur aînée". Bayard ressemble comme un frère au cheval étique qui meurt sous la neige en traînant le chariot de Thespis ; et l'attitude de Béalzébut devant la mort, qui "annonçait une chose terrible", rejoint celle de Vallombreuse, qui dans la même circonstance "semblait voir un objet effrayant invisible pour d'autres".

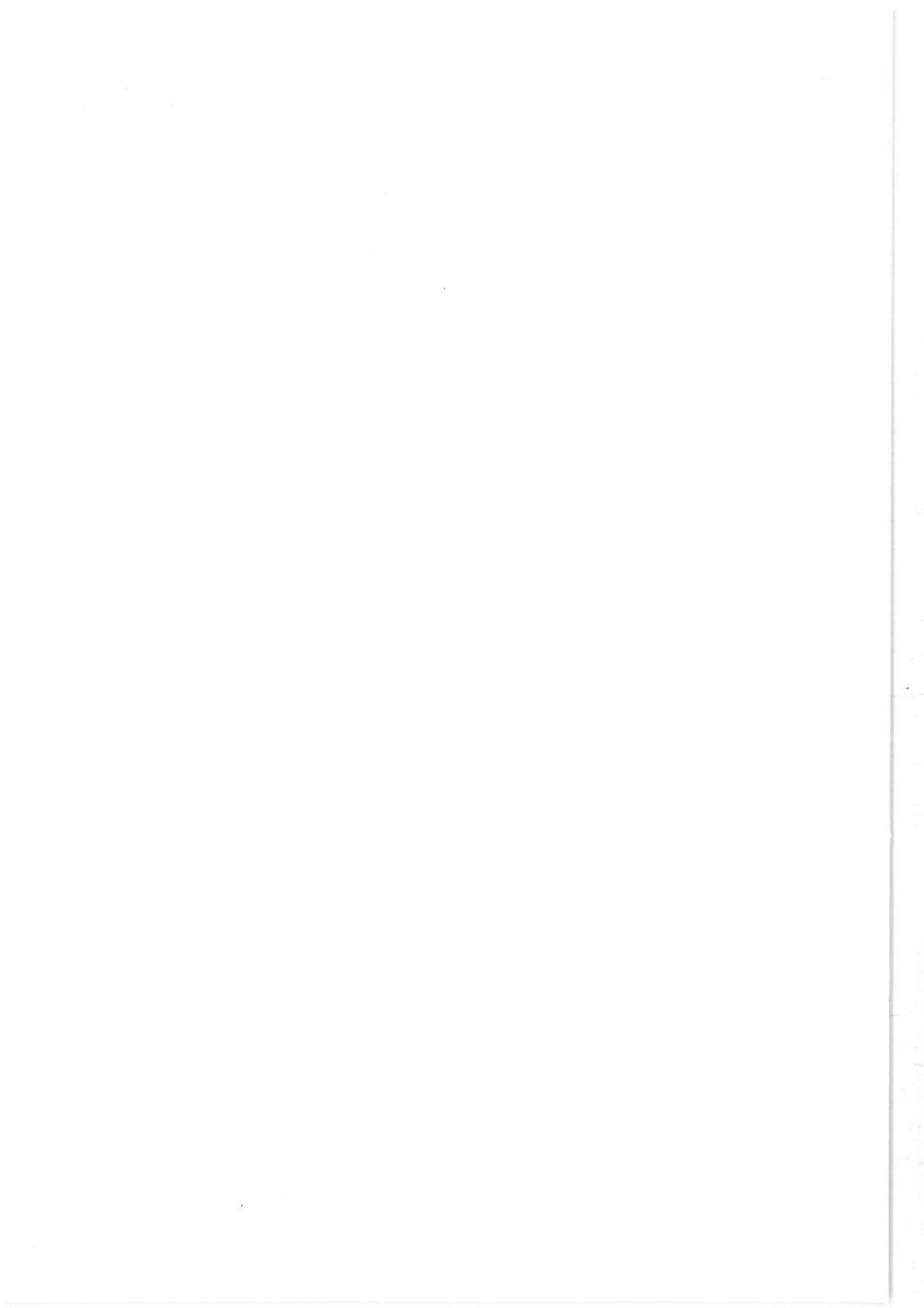
Poursuivant dans la direction suggérée par ces rapprochements clairement lisibles dans l'album des images, le lecteur est conduit à s'en proposer beaucoup d'autres, peut-être plus secrets. Il peut reconnaître, par exemple, dans "les prunelles vertes de Bézélébuth, traversées d'une pupille en forme de I" la préfiguration de l'initiale d'Isabelle qui apparaît quelques pages plus loin. Il peut constater encore qu'Yolande et Isabelle, entre lesquelles se partage le cœur de Sigognac, sont unies par le son identique mais opposées par le dessin différent de leurs initiales, tout comme Sérafine et Zerbine, en compétition pour le cœur du marquis de Bruyères. Associations moins gratuites qu'on ne pourrait le croire, puisqu'elles sont appelées par la structure même de l'écriture pittoresque, qui trace dans ses arabesques, sur la "matière Louis XIII" un réseau de formes à la fois individuelles et apparentées, singulières et analogiques, dans une harmonie contradictoire. C'est bien cette écriture qui invite à une lecture poétique du texte. Par sa nature, elle se prête inlassablement à une combinatoire des signes qui composent les personnages, les animaux et les choses.

C'est pourquoi sans doute *le Capitaine Fracasse*, aux yeux de son auteur comme à ceux de ses premiers exégètes, a paru revêtu d'un double caractère de perfection et d'ambiguïté, d'œuvre méditée et d'œuvre improvisée. Les arabesques du pittoresque Louis XIII, conçues dès les années trente sous le nom du Capitaine Fracasse, constituent dès lors l'une des formes a priori de l'imaginaire de Gautier, capable de tout accueillir dans sa rigueur sinieuse. Tout pourra trouver place sur leur tracé : le souvenir ancien du blond Arsène Houssaye, présent sous le nom et les traits du marquis de Bruyères, mais aussi le souvenir tout récent des deux groupes de Cavalier et de Clesinger vus au salon de 1861 (25), présent dans le nom donné à la mère d'Isabelle. Les hésitations, les bifurcations, les improvisations en cours de rédaction, ne font qu'enrichir l'arabesque ou la compliquer, de quelques mascarons ou de quelques courbes complémentaires. Quoiqu'il arrive, le principe d'organisation demeure. Tel est sans doute le secret de la "contexture exceptionnelle" que Maxime Du Camp reconnaissait déjà au *Capitaine Fracasse* : celle d'une œuvre où l'ambiguïté de sens s'identifie à la perfection de la forme.

Jean-Claude BRUNON
Université Paul Valéry
Montpellier

NOTES

1. *Le Capitaine Fracasse*, éd. Boschot, pp. 502-503.
2. E. Bergerat, *Théophile Gautier*, 3^e éd., 1880, p. 10.
3. E. Bergerat, *Théâtre en Vers*, 1891, p. 217.
4. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, 3^e éd., 1906, t. 2, p. 155.
6. Balzac, *La Femme Auteur et autres Fragments inédits*, Grasset, 1950, p. 176.
7. Cf. G. Malandain et A. Rosa, *L'Image théâtrale de l'Artiste*, in *Th. Gautier, l'Art et l'Artiste*, Montpellier, 1982, t. 1, p. 147 sqque.
8. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, op. cit., p. 155.
9. Bibl. de l'Institut, Fonds Lovenjoul, mss. Gautier C 415. On pourra trouver une analyse détaillée de ces mss. et de leurs variantes dans notre édition du *Capitaine Fracasse*, à paraître dans la Bibl. de la Pléiade.
10. Lovenjoul, *Histoire des Oeuvres de Th. Gautier*, t. 2, p. 256.
11. J. Gautier, *Le second Rang du Collier*, s. d. pp. 106-107.
12. Ibid., p. 102.
13. *Mademoiselle de Maupin*, éd. Boschot, p. 278 et p. 280.
14. *Le Capitaine Fracasse*, éd. cit., p. 54.
15. Ibid., p. 17 et p. 498.
16. *Zig-Zags*, 1845, pp. 238-239.
17. J. Gautier, *Le Manuscrit du Capitaine Fracasse*, in *Le Capitaine Fracasse*, éd. Jouaust, Paris, 1884, t. 1, p. V.
18. *Les Grotesques*, éd. 1844, t. 1, pp. 309, 310, 312.
19. Ibid. p. 331.
20. *Zig-Zags*, op. cit., p. 61.
21. Cf. R. Campagnoli, *La Poétique du Soleil bleu*, in B.S.G. n° 6, p. 135 sqque.
22. *Le Capitaine Fracasse*, éd. cit., p. 179.
23. Ibid., p. 21.
24. E.T.A. Hoffmann, *Jacques Callot*, in *Contes et Dessins*, éd. Béguin, Club des Libraires de France, s.l.n.c., t. 1., p. 13.
25. *Abécédaire du Salon de 1861*, Dentu, 1861, pp. 392 et 397.
26. E. Feydeau, *Th. Gautier*, 1874, pp. 210-212.
27. J. Gautier, *Le Manuscrit du Capitaine Fracasse*, in *Le Capitaine Fracasse*, éd. Jouaust, Paris, 1884, t. 1, p. IV. Cette préface reproduit un article publié la même année dans *le Gil Blas*.
28. *Zig-Zags*, op. cit., pp. 284-285.



RECTIFICATIF

Je prie les lecteurs de ce *Bulletin...* de bien vouloir rectifier la note 10 de mon article consacré aux "Lettres inédites de Gaspard de Pons à Victor Hugo" paru dans le *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n° 7, 1985, page 37 : le hasard d'une relecture du *Journal d'un poète* de Vigny m'a permis d'identifier le personnage désigné par G. de Pons sous le sobriquet de Flibbertigibbet (cf Walter Scott et *Amy Robsart*). Il s'agit, en fait, non pas d'A. Soumet, comme je le supposais, mais d'Alexandre Guiraud, dont Vigny trace ainsi le portrait : "C'était un homme qui tenait de l'écureuil par sa vicacité... Ses *cheveux rouges*, son parler vif, gascon, pétillant, embrouillé, lui donnaient l'air d'avoir moins d'esprit qu'il n'en avait en effet..." (Cf le Flibbertigibbet d'*Amy Robsart* : "diable couleur de feu, *cheveux rouges...*").

Claude GELY

BIBLIOGRAPHIE

CRITIQUE

BAUER Roger : *De "Mignon" à l'"Invitation au voyage"* (T. Gautier/C. Baudelaire), *Revue de Littérature comparée*, janvier-mars 1986 51-57.

BULGIN Kathleen Mather : *The esthetics of poetry and of travel : Gautier's "España" and "Voyage en Espagne"* (Thèse Duke University), in *Dissertation Abstracts International*, vol. 46, n° 6, Décembre 1985, 1641-A.

EIGELDINGER Marc : *L'intertextualité dans "Mademoiselle Daphné"*, in *Revista di letteratura moderne e comparate*, avril-juin 1986, 143-156.

KARS Henk : *Le sein, le char et la herse, description, fantastique et*

métadiscours dans un récit de Théophile Gautier ("Arria Marcella"), in C.R.I.N., 13, 1985, 86-109.

LACOSTE Claudine : *L'ironie ludique chez Gautier*, Actes du colloque "Irony and Satire in French Literature", in *French Literature Series*, Vol XIV, 1987, University of South Carolina.

LACOSTE Claudine : *Le style épistolaire de Théophile Gautier*, in *Cahiers de l'Association des Etudes françaises*, n° 39, mai 1987.

LLOYD Rosemary : *Rereading "Mademoiselle de Maupin"*, *Orbis terrarum*, n° 1, 19-32.

PULEIO Maria Teresa : *"Les ailes et les griffes" : le due chimere di Theophile Gautier, le Ragioni critiche*, n° 7, 169-171.

SUFFEL Jacques : *L'amitié de Hugo et de Gautier*, in *Bulletin du bibliophile*, 1985, 431-436.

WEIL Kari : *Veiling desire : the aesthetic of androgyny and transfiguration of the Hermaphrodite in Balzac and Gautier* (Thèse Princeton University, 1985) in *Dissertation Abstract International*, vol. 46, n° 4, Octobre 1985, 995-A.

EDITIONS

Baudelaire, présentation et notes critiques par Claude-Marie Senninger, avec la collaboration de Lois Cassandra Hamrick, Paris, Klincksieck, 1986.

Correspondance générale, tome III (1846-1848), éditée par Claudine Lacoste Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine, Andrew Gann et Marie-Hélène Girard, Genève, Droz, 1987.

Le Roman de la Momie, édition Michel Dansel, classiques Larousse, Larousse, 1987.

Le Roman de la Momie, édition présentée par Jean-Michel Gradair, coll. "Folio", n° 1718, Gallimard.

SOUS PRESSE

Correspondance générale, tome IV, (1849-1851), éditée par Claudine Lacoste Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine, Andrew Gann et Marie-Hélène Girard, Genève, Droz.

INFORMATIONS

La Société Théophile Gautier a appris avec beaucoup de tristesse la disparition d'Edwin Binney, dont l'ouvrage *Les Ballets de Théophile Gautier* fait référence en la matière. Il avait légué toutes ses archives personnelles à la Société Théophile Gautier.

La Société Théophile Gautier et le Centre d'Etudes romantiques de l'Université Paul Valéry de Montpellier organiseront à Paris en novembre 1989 un colloque et une exposition sur le thème "L'Orient de Théophile Gautier". Toute proposition de participation est à adresser à Claudine Lacoste, Université Paul Valéry à Montpellier ou à Pierre Laubriet, 10 rue Pierre Boissier, 34000 Montpellier.

La Société des Amis des Guérin et le Centre d'Etudes romantiques de l'Université Paul Valéry de Montpellier organisent un colloque : *Lectures guériniennes* qui se tiendra du 15 au 18 juillet 1988 à Gaillac (Tarn) et au château du Cayla.

Les propositions de communications (trente minutes) doivent être adressées à Claude Gély, professeur à l'Université Paul Valéry avant le 15 janvier 1988.

Par suite d'une série malencontreuse d'incidents techniques, la cassette devant illustrer le colloque "Théophile Gautier et la musique" n'a pas encore pu être réalisée. Tout espoir de la voir réalisée n'est pas encore perdu.

ASSEMBLEE GENERALE

La neuvième Assemblée Générale s'est tenue le 9 novembre 1987 à 18 heures à la Fondation Deutsh de la Meurthe, 37 boulevard Jourdan à Paris (XIVème) ; Bernard Masson l'a accueillie avec sa cordialité habituelle et elle s'est déroulée dans l'ambiance sympathique que ses fidèles apprécient.

Étaient présents : MMes Schapira, Lipschutz et Lacoste, MM. P. Berthier, A. Gann, J.C. Fizaine, P. Laubriet et B. Masson.

S'étaient fait excuser : Mmes Ambrière et Girard, MM. Ziegler, Soumagne, Edwards, Lalanne, Favre et Savalle.

RAPPORT MORAL

- Vie de la société : elle est marquée par la stabilité, avec cinq nouvel-

les adhésions. Comme à l'accoutumée, un certain nombre d'adhérents n'ont pas encore renouvelé leur adhésion à ce jour, mais le feront après un rappel de cotisation. Le *Bulletin* se vend bien au numéro.

- **Activités** : cette année l'activité de la Société s'est réduite à la publication du *Bulletin*. , en attendant des manifestations futures de plus grande envergure, comme un colloque accompagné d'une exposition sur Gautier, qui reste toujours à l'ordre du jour.

RAPPORT FINANCIER

Les comptes sont établis du 1er novembre 1986 au 31 octobre 1987.

Recettes :

Solde au C.C.P. :	33 464,18
Subvention de la DCRI pour le colloque 1986	10 000,00
Cotisations des membres français	2 620,00
Cotisations des membres étrangers	2 260,00
Ventes au numéro	4 170,00
Total	52 514,18

Dépenses :

Bulletin n° 8	23394,81
Tenue de compte	5,00
Fournitures	249,50
Total	23 649,31

La subvention du Centre National des Lettres pour le n° 8 (15 000,00 francs) a été versée directement à l'éditeur. Le devis pour le n° 9 s'élève à 17 235,00 francs H.T. pour 150 pages (plus ou moins valeur par page supplémentaire 89 francs). Une subvention de 8 000,00 francs a été demandée au Centre National des Lettres.

QUESTIONS DIVERSES

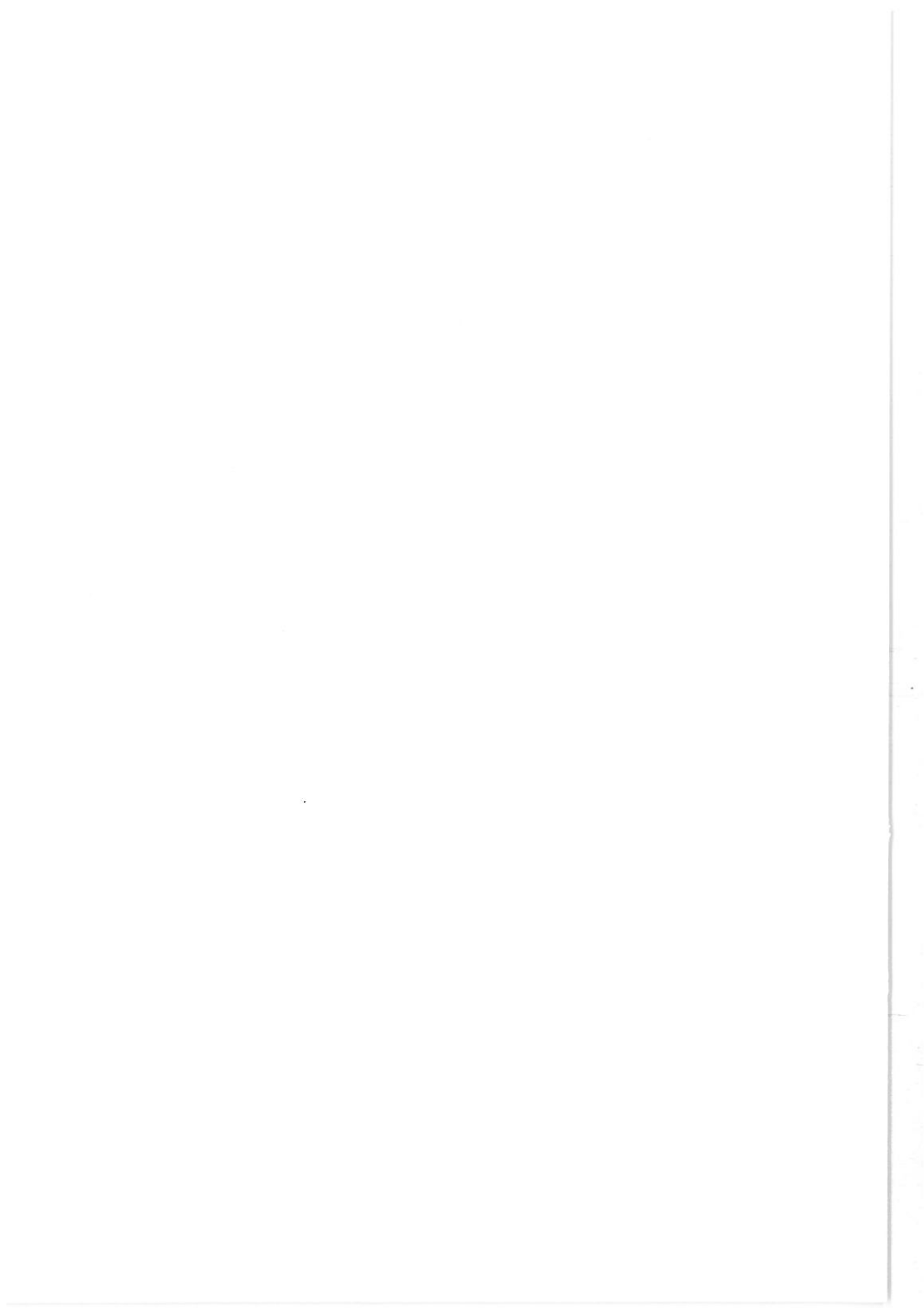
La discussion s'engage autour de la survie et de la consultation de la Collection Lovenjoul après son déménagement de Chantilly. Les chercheurs français et étrangers, spécialistes du XIX^{ème} siècle, suivent attentivement les destinées de cette collection. Elle offrait en effet, outre ses manuscrits, des objets, des archives rares, tout un ensemble d'ouvrages, de journaux, de périodiques et de revues introuvables ailleurs, et dont la consultation aisée, malgré l'éloignement de Chantilly et les périodes d'ouvertures de la Collection, en faisait un instrument de travail irremplaçable. Certains chercheurs sont surpris de la rigueur dans l'application à ce fonds très particulier de la

réglementation générale de la Bibliothèque de l'Institut. Ils seraient heureux de pouvoir continuer à exploiter, avec les mêmes conditions de facilité que dans le passé, cette collection unique.

Le montant des cotisations est reconduit pour l'année 1988, mais porté à 30 \$ pour les adhérents étrangers.

NOUVELLES ADHESIONS

Pierre Fauvel, Claude Gély, Jean-Pierre Saida, Anne Ubersfeld et Antony Zielonka.



SOCIETE THEOPHILE GAUTIER

BULLETIN D'ADHESION POUR 1988

à retourner à Claudine LACOSTE
Université Paul Valéry
B.P. 5043
34032 MONTPELLIER

Première adhésion

Renouvellement

NOM

Prénom

Adresse

.....

.....

Téléphone

déclare adhérer à la Société Théophile Gautier en qualité de :

- | | |
|---------------------------|-----------------|
| - membre bienfaiteur : | 300 f. |
| - membre donateur : | 160 f. |
| - membre actif français : | 100 f. |
| - membre actif étranger : | 140 f. ou 30 \$ |

Ci-joint :

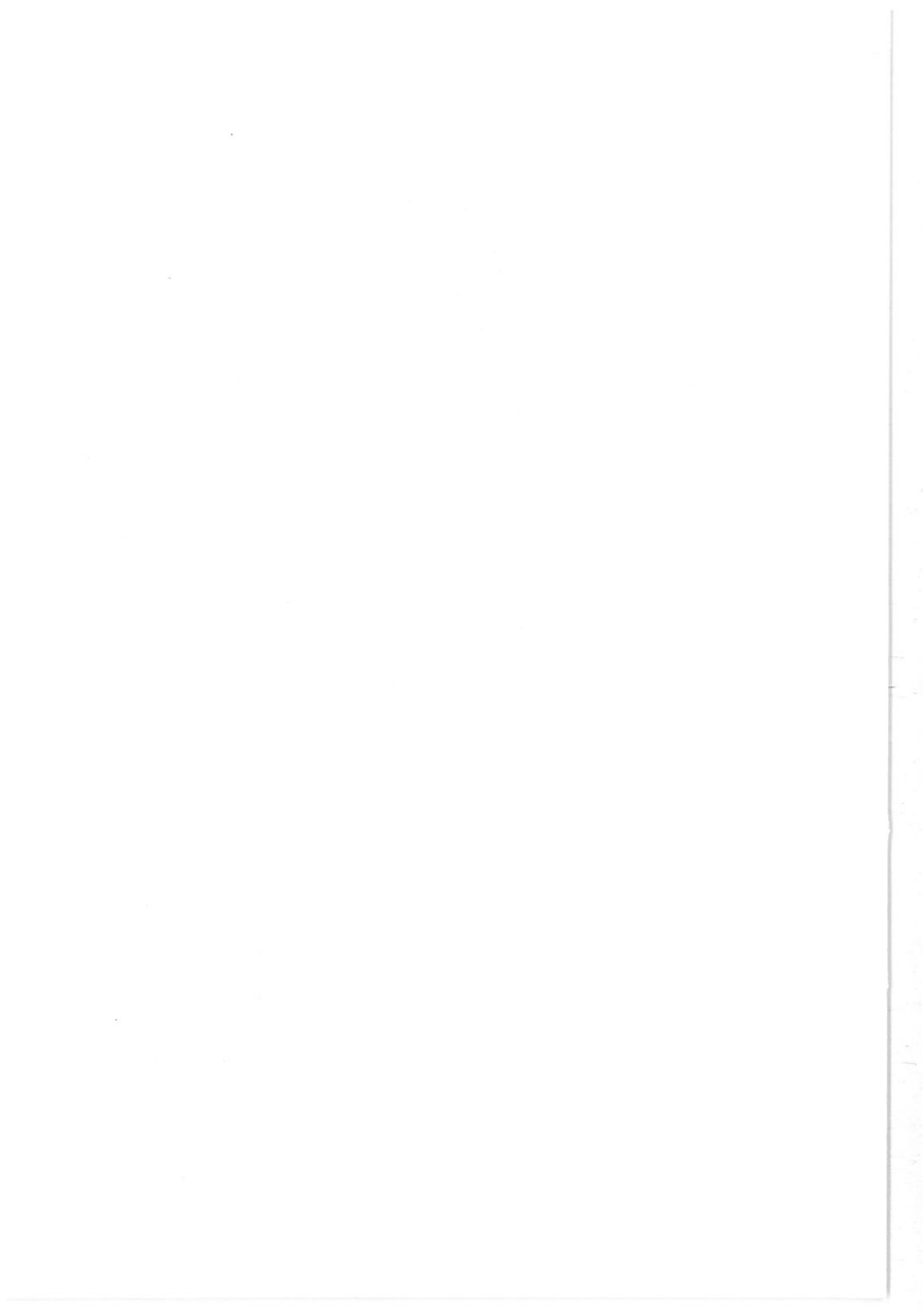
- | | |
|----------------------|--------------------------|
| - un chèque bancaire | <input type="checkbox"/> |
| - un chèque postal | <input type="checkbox"/> |

A L'ORDRE DE
Société Théophile Gautier - CCP N° 2003 96 T - MONTPELLIER

Les chèques libellés en \$ USA ou en \$ CDN sont à adresser à Andrew GANN, Mount Allison Université, Sackville, EOA 3 CO, NB CANADA.

Date :

Signature :



Dépôt légal : 4ème trimestre 1987

SUP EXAM EDITIONS

10 rue des Rêves

34000 Montpellier

Tél : 67 58 82 40

Tél : 67 58 21 60

Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que les auteurs.

